

Francois TRUFFAUT

Copia privada para fines
exclusivamente educacionales.
Prohibida su venta

19600
EL CINE SEGUN HITCHCOCK

ALIANZA EDITORIAL



El cine según Hitchcock

Sección: *Arte*

François Truffaut:
(con la colaboración de Helen Scott)
El cine según Hitchcock

El Libro de Bolsillo
Alianza Editorial
Madrid



®

Título original: *Le Cinéma selon Hitchcock*

Traductor: Ramón G. Redondo

(Con la colaboración de Miguel Rubio y Jos Oliver)

© Éditions Robert Laffont, Paris, 1966

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1974

Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45

ISBN 84-206-1554-4

Depósito legal: M. 39.769 - 1974

Papel fabricado por Torras Hostench, S. A.

Impreso en Breogán, I.G., S.A. - Torrejón de Ardoz (Madrid)

Printed in Spain

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 *les 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, quién 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?» El 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, como 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 tran-

quila, 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, el 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 cacahuets, 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 primer 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 quienes 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 pronunciadas 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 Cinecitta 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 explicativo, 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, consideren 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 Buñel 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 oscars, 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 esta vez los objetivos utilizados y la escena es filmada entera en plano general, luego enteramente en plano más corto, a continuación íntegramente en primer plano.

No se trata de considerar como impostores a estos grandes nombres de Hollywood. Los mejores de ellos tienen una especialidad, algo que saben hacer muy bien. Al-

gunos dirigen magníficamente a las estrellas y otros tienen olfato para descubrir talentos desconocidos. Algunos son guionistas particularmente ingeniosos, otros, grandes improvisadores. Algunos destacan organizando escenas de batalla, otros, dirigiendo una comedia intimista.

En mi opinión, Hitchcock les sobrepasa porque es más completo. El es un especialista no de este o aquél aspecto del cine, sino de cada imagen, de cada plano, de cada escena. Le gustan los problemas de construcción del guión, pero también el montaje, la fotografía, el sonido. Posee ideas creadoras sobre todo y de todo se ocupa muy bien, incluso de la publicidad, ¡pero eso ya lo sabe el mundo entero!

El hecho de que domine todos los elementos de un film e imponga en todos los estadios de la realización ideas que le son personales, hace que Alfred Hitchcock posea realmente un estilo y todo el mundo admitirá que es uno de los tres o cuatro directores actualmente en ejercicio que se pueden identificar contemplando durante algunos minutos cualquiera de sus films.

Para comprobar esto no es necesario escoger una escena de suspense; el estilo «hitchcockiano» se reconocerá incluso en una escena de conversación entre dos personajes, simplemente por la calidad dramática del encuadre, por la manera realmente única de distribuir las miradas, de simplificar los gestos, de repartir los silencios en el transcurso del diálogo, por el arte de crear en el público la sensación de que uno de los dos personajes domina al otro (o está enamorado del otro, o celoso del otro, etc.), por el de sugerir, al margen del diálogo, toda una atmósfera dramática precisa, por el arte, en fin, de conducirnos de una emoción a otra a gusto de su propia sensibilidad. Si el trabajo de Hitchcock me parece tan completo es porque veo en él búsquedas y hallazgos, el sentido de lo concreto y el de lo abstracto, el drama casi siempre intenso y, a veces, el humor más fino. Su obra es a la vez comercial y experimental, universal como *Ben Hur* de William Wyler y confidencial como *Fireworks* de Kenneth Angers.

Un film como *Psycho* (*Psicosis*), que ha reunido masas

de espectadores en todo el mundo, sobrepasa, sin embargo, por su libertad y su salvajismo a esos pequeños films de vanguardia que algunos artistas jóvenes ruedan en 16 mm. y que ninguna censura autorizaría jamás. Determinada maqueta de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*), determinado trucaje de *The Birds* (*Los pájaros*) tienen la calidad poética del cine experimental que practican el checo Jiri Trinka con marionetas, o el canadiense Norman Mac Laren con sus pequeños films dibujados directamente sobre película.

Vértigo, *North by Northwest*, *Psycho*, tres films que han sido constantemente imitados durante los últimos años. Estoy convencido de que el trabajo de Hitchcock, incluso entre aquellos cineastas que no están dispuestos a admitirlo, influencia desde hace largo tiempo a una gran parte del cine mundial. Esta influencia directa o subterránea, estilística o temática, beneficiosa o mal asimilada, se ha ejercido sobre realizadores muy distintos entre sí, como, por ejemplo, Henri Verneuil (*Gran golpe en la Costa Azul*), Alain Resnais (*Muriel; La Guerre est finie*), Philippe de Broca (*El hombre de Río*), Orson Welles (*El extranjero*), Vincente Minelli (*Undercurrent*), Henri-Georges Clouzot (*Las diabólicas*), Jack Lee Thomson (*El Cabo del Terror*), René Clément (*A pleno sol; El día y la hora*), Mark Robson (*El Premio*), Edward Dmytryk (*Espejismo*), Robert Wise (*La casa de la colina; The Haunting*), Ted Tezlaff (*La Ventana*), Robert Aldrich (*¿Qué fue de Baby Jane?*), Akira Kurosawa (*El infierno del odio*), William Wyler (*El Coleccionista*), Otto Preminger (*El rapto de Bunny Lake*), Roman Polanski (*Repulsión*), Claude Autant-Lara (*El Asesino*), Ingmar Bergman (*Prisión; El manantial de la doncella*), William Castle (*Homicidio; etc.*), Claude Chabrol (*Les Cousins; L'Oeil du Malin; Marie Chantal contra el Dr. Ka*), Alain Robbe-Grillet (*L'Inmortelle*), Paul Paviot (*Retrato Robot*), Richard Quine (*Un extraño en mi vida*), Anatole Litvak (*Le Couteau dans la Plaie*), Stanley Donen (*Charada; Arabesco*), André Delvaux (*L'Homme au crâne rasé*), François Truffaut (*Fahrenheit 451*), sin olvidar,

naturalmente, la serie de «James Bond» que representa con nitidez una caricatura grosera y torpe de toda la obra hitchcockiana y muy en particular de *North by Northwest*.

Si tantos cineastas, desde los más dotados hasta los más mediocres, observan atentamente los films de Hitchcock, es porque reconocen en ellos la existencia de un hombre y de una carrera asombrosos, de una obra que examinan con admiración o con envidia, con celos o con provecho, pero siempre con pasión.

No se trata de admirar la obra de Alfred Hitchcock con arrobo, ni de decretarla perfecta, irreprochable y sin fallo alguno. Pienso solamente que esta obra ha sido hasta ahora tan gravemente subestimada que conviene, antes que nada, colocarla en su verdadero lugar, uno de los primeros. Luego ya habrá tiempo de abrir una discusión restrictiva, máxime cuando el propio autor, como se podrá comprobar, no se priva de comentar muy severamente una gran parte de su producción.

Los críticos británicos, que en el fondo no perdonan a Hitchcock su exilio voluntario, hacen bien maravillándose aún, treinta años después, del ímpetu juvenil de *Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*), pero es vano lamentar lo que ha pasado ya, lo que debía necesariamente pasar. El joven Hitchcock de *Lady Vanishes*, jovial y lleno de ardor, no hubiese sido capaz de filmar las emociones experimentadas por James Stewart en *Vértigo*, obra de madurez, comentario lírico sobre las relaciones entre el amor y la muerte.

Uno de estos críticos anglosajones, Charles Higham, ha escrito en la revista *FILM QUARTERLY* que Hitchcock sigue siendo «un guasón, un cínico astuto y sofisticado», y habla de «su narcisismo y su frialdad...», de «su burla despiadada» que jamás es «una burla noble». El señor Higham piensa que Hitchcock siente «un profundo desprecio por el mundo» y que su habilidad «se despliega siempre de la forma más hiriente cuando tiene un comentario destructor que proporcionar».

Creo que Higham pone de relieve un punto impor-

tante, pero que equivoca el camino cuando pone en duda la sinceridad y la gravedad de Alfred Hitchcock. El cinismo, que puede ser real en un hombre fuerte, no es más que una fachada entre los seres sensibles. Puede disimular un gran sentimentalismo, como era el caso de Eric von Stroheim, o un simple pesimismo, como es el caso de Alfred Hitchcock.

Louis-Ferdinand Céline dividía a los hombres en dos categorías, los *exhibicionistas* y los *mirones* y es evidente que Alfred Hitchcock pertenece a la segunda categoría. Hitchcock no participa en la vida, la mira. Cuando Howard Hawks rodó *Hatari* satisfizo su doble pasión por la caza y por el cine; Alfred Hitchcock sólo vibra con el cine y expresa muy bien esta pasión cuando responde así a un ataque moralista contra *Rear Window* (*La ventana indiscreta*): «Nada hubiese podido impedirme rodar este film, pues mi amor al cine es más fuerte que cualquier moral.»

El cine de Alfred Hitchcock no siempre exalta pero siempre enriquece, aunque sólo sea por la temible lucidez con que denuncia las ofensas que los hombres hacen a la belleza y la pureza.

Si se quiere aceptar la idea, en la época de Ingmar Bergman, de que el cine no es inferior a la literatura, yo creo que habría que clasificar a Hitchcock —aunque, a fin de cuentas, ¿para qué clasificarle?— en la categoría de los artistas inquietos como Kafka, Dostoievsky, Poe.

Estos artistas de la ansiedad no pueden, evidentemente, ayudarnos a vivir, pues su vida es ya de por sí difícil, pero su misión consiste en obligarnos a compartir sus obsesiones. Con ello, incluso y eventualmente sin pretenderlo, nos ayudan a conocernos mejor, lo que constituye un objetivo fundamental de toda obra de arte.

F. T.

La infancia — El Comisario me encerró — Los castigos corporales — Yo dije: Ingeniero — Llegó el día — Un film inacabado: *Number thirteen* — *Woman to woman* (De mujer a mujer) — Mi futura mujer... — Michael Balcon me preguntó... — *Pleasure garden* (El jardín de la alegría) — Cómo transcurrió mi primer día de rodaje — *The mountain eagle* (El águila de la montaña).

FRANÇOIS TRUFFAUT Señor Hitchcock, usted nació en Londres el 13 de agosto de 1899. De su infancia, sólo conozco una anécdota, la de la comisaría. ¿Es una anécdota real?

ALFRED HITCHCOCK Sí. Yo tenía quizá cuatro o cinco años... Mi padre me mandó a la comisaría de policía con una carta. El comisario la leyó y me encerró en una celda durante cinco o diez minutos diciéndome: «Esto es lo que se hace con los niños malos.»

F.T. ¿Y qué había hecho usted para merecer esto?

A.H. No puedo imaginármelo; mi padre me llamaba siempre su «ovejita sin mancha». De verdad no puedo imaginar lo que había podido hacer.

F.T. Parece que su padre era muy severo.

A.H. Era muy excitable. Mi familia adoraba el teatro; formábamos un grupito bastante excéntrico, pero yo era lo que se llama un niño bueno. En las reuniones familiares, permanecía sentado en mi rincón sin decir nada; yo miraba, observaba mucho. Siempre he sido el mismo y sigo siéndolo. Era todo lo contrario de expansivo, y muy

solitario también. No recuerdo haber tenido jamás un compañero de juego. Me divertía solo e inventaba mis juegos.

Muy joven aún, me internaron en Londres en una institución de jesuitas, el «Saint Ignatius College». Mi familia era católica, lo que en Inglaterra constituye casi una excentricidad. Probablemente durante mi estancia con los jesuitas el miedo se fortaleció en mí. Miedo moral a ser asociado a todo lo que está mal. Siempre he permanecido apartado de ello.

¿Por qué? Por temor físico, quizá. Tenía terror a los castigos corporales. Entonces existía la palmeta. Creo que los jesuitas la utilizan todavía. Era de goma muy dura. no se administraba de cualquier manera, no; era una sentencia que se ejecutaba. Te decían que pasaras por el despacho de un cura al final de la jornada. Este cura inscribía solemnemente tu nombre en un registro con la mención del castigo que debías sufrir, y todo el día vivías en esta espera.

F.T. He leído que era usted un alumno bastante mediano, que destacaba sólo en geografía.

A.H. Generalmente estaba entre los cuatro o cinco primeros de mi clase. Jamás fui primero y sólo fui segundo una o dos veces; era con más frecuencia cuarto o quinto. Me reprochaban ser un alumno bastante distraído.

F.T. Y su ambición en aquel momento era la de ser ingeniero, ¿no?

A.H. A todos los niños se les pregunta qué querrán ser de mayores; puede estar seguro de que jamás respondí: policía. Yo dije que ingeniero. Entonces mis padres se lo tomaron en serio y me mandaron a una escuela especializada, la «School of Engineering and Navigation», en la que estudié mecánica, electricidad, acústica y navegación.

F.T. Según ello, se puede pensar que usted tenía esencialmente una curiosidad científica...

A.H. Sin duda. De esta forma adquirí ciertos conocimientos prácticos del oficio de ingeniero, la teoría de las leyes de la fuerza y el movimiento, la teoría y la práctica de la electricidad. Luego tuve que ganarme la vida y en-

tré en la Compañía Telegráfica Henley. Al mismo tiempo, seguía cursos en la Universidad de Londres, en la sección de Bellas Artes, para aprender dibujo.

En la Henley, estaba especializado en cables eléctricos submarinos. Estaba encargado de hacer evaluaciones técnicas. Tenía unos diecinueve años.

F.T. ¿Se interesaba ya por el cine?

A.H. Sí, desde hacía varios años. Sentía un enorme entusiasmo por las películas, por el teatro y muy a menudo salía solo por la noche para asistir a los estrenos. Desde la edad de dieciséis años, leía las revistas de cine; no los «fans magazines» ni los «fun magazines», sino sólo las revistas profesionales, sindicales, corporativas. Mientras trabajaba en la Henley, estudiaba arte en la Universidad de Londres; gracias a ello fui trasladado al servicio de publicidad de la propia Henley, lo que me permitió empezar a dibujar.

F.T. ¿Qué tipo de dibujos?

A.H. Dibujos para ilustrar anuncios publicitarios de los cables eléctricos. Este trabajo me acercaba al cine, o más exactamente, a lo que yo iba a hacer pronto en el cine.

F.T. ¿Recuerda usted qué le interesaba más del cine por esa época?

A.H. Iba con mucha frecuencia al teatro, pero de todas maneras el cine me atraía más y sentía mayor interés por los films americanos que por los films ingleses. Veía los de Chaplin, Griffith, todas las películas «Famous Players» de la Paramount, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y también la producción alemana de la Compañía «Decla-Bioscop». Es una sociedad que precedió a la U.F.A. y para la que trabajó Murnau.

F.T. ¿Recuerda algún film que le haya impresionado particularmente?

A.H. Uno de los films más conocidos de «Decla-Bioscop» era *Der müde Tod* (títulos españoles: *Destino; Las tres luces; La Muerte cansada*).

F.T. Era un film de Fritz Lang que se exhibió en Francia con el título de *Les Trois Lumières*.

A.H. Debe de ser éste; el actor principal era Bernard Goetzke.

F.T. ¿Le interesaban los films de Murnau?

A.H. Sí, pero llegaron más tarde. En el 23 o el 24.

F.T. ¿Qué podía ver en 1920?

A.H. Me acuerdo de una comedia francesa: *Monsieur Prince*. En inglés el personaje se llamaba Whiffles¹.

F.T. A menudo se cita una de sus declaraciones: «Como todos los directores, fui influenciado por Griffith...»

A.H. Recuerdo sobre todo *Intolerancia* y *El nacimiento de una nación*.

F.T. ¿Cómo dejó la casa Henley por una productora de cine?

A.H. Leyendo una revista corporativa, me enteré de que la sociedad americana «Famous Players-Lasky» de Paramount abría una sucursal en Londres. Emprendía la construcción de estudios en Islington y anunciaba un programa de producciones. Entre otros proyectos, había un film basado en una novela cuyo título he olvidado. Sin abandonar mi trabajo en la Henley, leí atentamente esa novela y realicé varios dibujos que eventualmente podrían ilustrar los títulos.

F.T. ¿Quiere decir usted los intertítulos que constituían el diálogo de las películas mudas?

A.H. Eso es. En aquella época todos los títulos estaban ilustrados. En cada cuadro estaba el propio título, el diálogo y un dibujito. El más conocido de estos títulos narrativos era: «Llegó el día...» Estaba también «A la mañana siguiente...» Para darle un ejemplo, si el título decía: «Por entonces Georges llevaba una vida disipada», debajo de este título yo dibujaba una vela con una llama en cada cabo. Era muy ingenuo.

F.T. ¿Era un trabajo de este tipo, decidido por usted, el que fue a presentar a la «Famous Players»?

A.H. Fui a mostrarles mis dibujos y en seguida me contrataron; luego me convertí en jefe de la sección de titulaje. Fui a trabajar al estudio, en el departamento de montaje. El jefe de este departamento tenía a dos escritores americanos bajo sus órdenes y, cuando un film estaba acabado, el montador jefe escribía los títulos o reescribía los del guión original, porque en aquella época,

gracias a la utilización de los títulos narrativos, se podía cambiar por completo la concepción del guión.

F.T. ¿Ah sí?

A.H. Totalmente, porque el actor simulaba hablar y el diálogo aparecía después en un rótulo. Se podía hacer decir cualquier cosa al personaje y, gracias a este procedimiento, se salvaron frecuentemente malas películas. Si un drama había sido mal rodado, mal interpretado, y resultaba ridículo, se escribía un diálogo de comedia y la película se convertía en un gran éxito porque se la consideraba como una sátira. Se podía hacer realmente cualquier cosa... Coger el final de una película y ponerlo al principio... sí, todo era posible.

F.T. Probablemente fue así como empezó a observar los films muy de cerca...

A.H. En esta época conocí a escritores americanos y aprendí a escribir guiones. Por otra parte, me mandaban a veces a rodar escenas «extras» en las que no figuraban los actores... Más tarde, al darse cuenta de que las películas rodadas en Inglaterra no tenían éxito en América, la «Famous Players» interrumpió la producción y alquiló sus estudios a los productores británicos.

Entonces leí un relato en una revista y para ejercitarme hice una adaptación. Ya sabía que los derechos eran propiedad exclusiva y universal de una compañía americana, pero me daba lo mismo porque se trataba sólo de un ejercicio.

Cuando las compañías inglesas fueron a ocupar los estudios de Islington, nosotros nos dirigimos a ellas para seguir trabajando y yo conseguí un empleo de ayudante de dirección.

F.T. ¿Para el productor Michael Balcon?

A.H. Primero trabajé en un film, *Always Tell Your Wife*, interpretado por un actor londinense muy conocido, Seymour Hicks. Un día, discutió con el director y me dijo: «¿Por qué no acabamos usted y yo la película solos?» Yo le ayudé y acabamos la película.

Entonces, la compañía formada por Michael Balcon alquiló los estudios y me hice ayudante de dirección. Era la compañía que Balcon había fundado con Victor Saville

y John Freedman. Buscaban una historia, un asunto. Yo les indiqué una comedia, cuyos derechos compraron, que se titulaba *Woman to Woman (De mujer a mujer)*. Después, cuando dijeron: «Ahora nos hace falta un guión», yo me ofrecí: «Me gustaría mucho hacer el guión». —¿Usted? ¿Qué ha hecho usted?— Voy a mostrarles una cosa...» Y les mostré la adaptación de aquella historia que había escrito como ejercicio. Quedaron impresionados y conseguí el trabajo. Era en 1922.

F.T. Tenía usted entonces veintitrés años. Pero antes está ese breve film, el primero que dirigió y del que no hemos hablado: *Number Thirteen*.

A.H. ¡Oh, nunca se acabó! Tenía dos rollos.

F.T. ¿Un documental?

A.H. No. Una mujer que trabajaba en el estudio había sido colaboradora de Charlie Chaplin y, en aquella época, se consideraba que cualquiera que hubiese trabajado con Chaplin era genial. Ella había escrito una historia y nosotros habíamos encontrado un poco de dinero... Realmente no era buena. Y esto coincidió con el momento en el que los americanos cerraban el estudio.

F.T. Nunca he visto *Woman to Woman* y no conozco siquiera el guión...

A.H. Como le decía, tenía veintitrés años y no había salido nunca con una chica. No había bebido nunca una sola copa. La historia estaba sacada de una comedia que había tenido éxito en Londres. Se trataba de un oficial del ejército inglés durante la Primera Guerra Mundial. Con ocasión de un permiso en París, tiene relaciones con una bailarina y luego vuelve al frente. Allí es víctima de un choque y pierde la memoria. Vuelve a Inglaterra y se casa con una mujer de la alta sociedad. Después reaparece la bailarina con un hijo. Conflicto... La historia acaba con la muerte de la bailarina.

F.T. ¿En este film, dirigido por Graham Cutts, usted era adaptador, dialoguista y ayudante de dirección?

A.H. Más todavía. Como uno de mis amigos, que era decorador, no pudo trabajar en él, dije: «Yo haré también de decorador». Entonces, hice todo esto y participé en la producción *Mi futura esposa*, Alma Reville, era la

montadora del film a la vez que la script. Por entonces, la script y la montadora eran la misma persona. Ahora, la script lleva demasiados libros; como usted sabe, es una verdadera contable. Así pues, haciendo esta película conocí a mi mujer.

Cumplí después diversas funciones en varios films. El segundo fue *The White Shadow*. El tercero, *Passionate Adventure*. El cuarto, *Blackguard* y luego *The Prude's Fall*.

F.T. Cuando usted ve en el recuerdo todos estos films, ¿los juzga de la misma manera o prefiere algunos?

A.H. *Woman to Woman* fue el mejor y el que tuvo más éxito. Cuando rodamos el último, *The Prude's Fall*, el director tenía una amiguita y fuimos a rodar exteriores, a Venecia... Era realmente muy caro. Al parecer a la amiguita del director no le gustaba ninguno de estos exteriores y volvimos al estudio sin haber rodado nada. Acabada la película, el director dijo al productor que ya no me quería. Entonces fui despedido. De hecho, siempre sospeché que alguien del equipo, el operador jefe, un recién llegado, estaba intrigando.

F.T. ¿En cuánto tiempo se rodaban estas películas?

A.H. En seis semanas cada una.

F.T. Supongo que el criterio de valoración del talento era rodar la película con el menor número posible de intertítulos.

A.H. Exáctamente.

F.T. Sin embargo, muy a menudo los guiones estaban sacados de obras de teatro, ¿no?

A.H. Hice una película muda, *The Farmer's Wife*, que era toda dialogada, pero traté de utilizar el menor número posible de títulos y servirme más bien de los recursos de la imagen. Creo que el único film que no tenía ningún título fue *El último*, con Jannings.

F.T. Uno de los mejores films de Murnau...

A.H. Se rodaba mientras yo trabajaba en la U.F.A. En *El último*, Murnau incluso trató de establecer un lenguaje universal utilizando una especie de esperanto. Todas las indicaciones de la calle, por ejemplo, las pancartas, los

rótulos de las tiendas, estaban redactadas en este lenguaje sintético.

F.T. En realidad, hay algunas indicaciones en alemán en la casa donde vive Emil Jannings; es en el gran hotel donde están en esperanto. Supongo que usted debía de interesarse cada vez más por la técnica del cine, que estaba muy pendiente...

A.H. Era muy consciente de la superioridad de la fotografía de las películas americanas con respecto a las británicas. Ya había estudiado esto, a los dieciocho años, por puro placer. Había observado, por ejemplo, que los americanos se esforzaban siempre por separar la imagen del fondo mediante luces colocadas detrás de los primeros términos, mientras que en los films ingleses los personajes estaban pegados al fondo, no había separación ni relieve.

F.T. Estamos en 1925. Después del rodaje de *The Prude's Fall*, el director no le quiere más como ayudante. ¿Michael Balcon le ofreció convertirse en director?

A.H. Michael Balcon me preguntó: «¿Le gustaría dirigir una película?» Yo le respondí: «Nunca lo había pensado.» Y era la verdad; estaba muy contento escribiendo guiones y haciendo el trabajo del «art director». No me imaginaba en absoluto como director.

Entonces Balcon me dijo: «Tenemos una propuesta para un film anglo-alemán.» Me asignaron un segundo escritor para hacer el guión y partí para Munich. Mi futura esposa, Alma, tenía que ser mi ayudante. Todavía no estábamos casados, pero no vivíamos en el pecado: éramos todavía muy puros.

F.T. Se trataba de *The Pleasure Garden* (*El jardín de la alegría*), basado en una novela de Sandys. Sólo lo vi una vez y guardo el recuerdo de una historia muy movida²...

A.H. Melodramática, pero con algunas escenas interesantes. Voy a contarle los primeros días de rodaje, porque se trata de mi primera película como director. Y naturalmente yo tenía el sentido del drama.

El sábado por la noche, a los ocho menos veinte, me encuentro en la estación de Munich, dispuesto a salir para

Italia, donde tenemos que rodar los exteriores. En la estación, mientras espero la salida del tren, me digo: «Es tu primer film como director». ¡Cuando salgo a rodar exteriores voy acompañado por un equipo de ciento cuarenta personas! Pero ahí, en ese andén de la estación de Munich, sólo tenía conmigo al actor principal del film, Miles Mander, al operador Baron Ventigmilia y a una chica que tenía que hacer de indígena y caer al agua. Y un operador de actualidades, porque en el puerto de Génova tendríamos que rodar la partida de un barco. Esta partida la rodaríamos con una cámara en el muelle y otra en el puente. Luego el barco se detendría, haríamos bajar a los actores y el operador de actualidades se encargaría entonces de filmar a la gente despidiéndose.

La segunda escena que tengo que rodar será en San Remo. Se trata de la indígena que va a suicidarse y Levett, el malo de la historia, debe avanzar hacia el mar, asegurarse de que la chica está muerta manteniendo su cabeza bajo el agua y luego traer su cuerpo a la orilla diciendo: «He hecho todo lo que he podido para salvarla.»

Las escenas siguientes se desarrollarán en el lago de Como, en el hotel de la Villa del Este... Luna de miel... Escenas de amor en el lago... Dulce idilio... Mi mujer, que todavía no lo era, se lo repito, está en el andén de la estación conmigo y hablamos. No puede venir con nosotros. Su misión —como usted sabe ella es así de pequeña y tenía veinticuatro años por entonces— era la de ir a Cherburgo a esperar a la vedette del film, que llegaba de Hollywood. Se trataba de Virginia Valli, una gran estrella, la mayor vedette de la Universal, que interpretaba el papel de Patsy. Mi prometida debía recibirla en Cherburgo al descender del barco «L'Aquitaine», llevarla a París, comprarle el vestuario y venir con ella a la Villa d'Este. Nada más.

El tren debe salir a las ocho. Son las ocho menos dos minutos. El actor Miles Mander, me dice: «Dios mío, he olvidado mi caja de maquillaje en el taxi», y se va corriendo. Yo le grito: «Estaremos en el hotel Bristol, en Génova. Tome el tren mañana por la noche, puesto que no rodamos hasta el martes.»

Le repito que era el sábado por la noche y que nosotros debíamos llegar a Génova el domingo por la mañana para preparar el rodaje.

Son las ocho... El tren no sale. Pasan unos minutos... Son las ocho y diez. El tren arranca lentamente. Hay un gran alboroto en la barrera de control y veo a Miles Mander que salta por encima de la barrera, perseguido por tres empleados de la estación. Ha encontrado su maquillaje y por los pelos consigue saltar en el último vagón.

Este fue mi primer drama en el cine. ¡Pero esto no hace más que empezar!

El tren corre. No tengo a nadie para llevar la contabilidad y debo ocuparme de ella. Es casi más importante que dirigir la película... El dinero me preocupa mucho. Vamos en literas. Llegamos a la frontera austro-italiana. Entonces Ventigmilia me dice: «Tenga mucho cuidado, porque llevamos la cámara, pero de ninguna manera debemos declararla; si no, nos exigirán los derechos por cada objetivo. —¿Pero por qué, cómo?— La compañía alemana nos ha recomendado que pasáramos la cámara de contrabando.» Entonces preguntó «¿Dónde está la cámara?» El me responde: «Debajo de su litera.» Como sabe, siempre he tenido miedo de los policías; entonces empiezo a sudar y me entero a la vez de que hay diez mil pies de película virgen en nuestros equipajes y que tampoco hay que declararlos... Aparecen los aduaneros y se crea un enorme suspense para mí. No encuentran la cámara, pero descubren la película y, como no la habíamos declarado, la confiscan.

Llegamos a Génova el domingo por la mañana y, claro está, sin película. Todo el día hacemos gestiones para tratar de encontrar alguna. El lunes por la mañana digo: «Hay que mandar al operador de actualidades a Milán para que compre película en Kodak.» o me lío con mi contabilidad; es una confusión terrible entre las liras, los marcos y las libras... El operador vuelve al mediodía y trae película por una suma de veinte libras. Mientras, los diez mil pies de película que fueron confiscados en la frontera han llegado y nos esperan en la aduana, donde debo pagar los derechos. He desperdiciado pues veinte

libras, que representan mucho en nuestro presupuesto, porque tenemos el dinero justo para el rodaje de estos exteriores.

El martes, el barco leva anclas al mediodía. Es un enorme buque que va a América del Sur, el «Lloyd Prestino». Hay que alquilar un vaporcito para ir y venir, lo que cuesta diez libras más. Al fin todo se arregla. Son las diez y media y me saco la cartera para dar una propina al hombre del vaporcito. La cartera está vacía; no tengo ni cinco.

Han desaparecido diez mil liras. Vuelvo al hotel y busco en todas partes, hasta debajo de la cama... No encuentro el dinero. Voy a la policía y le digo: «Ha debido de entrar alguien en mi habitación esta noche, mientras dormía...» y me digo sobre todo a mí mismo: «Afortunadamente no te has despertado porque seguro que el ladrón te habría apuñalado...» Me siento muy desgraciado, pero recuerdo que tenemos que rodar y, con la emoción que me embarga ante la idea de dirigir mi primera secuencia, olvido el dinero.

Cuando se acaba, me siento abrumado de nuevo y pido prestadas diez libras al operador y quince a la vedette. Sé que no será suficiente. Entonces escribo a Londres, pidiendo un anticipo de mi salario, y escribo también a la compañía alemana, a Munich: «Necesitaría quizá un poco de dinero suplementario.» Pero esta segunda carta no me atrevo a echarla, porque me pueden responder: «¿Cómo puede saber, ya, que necesitará dinero suplementario?» Así que sólo mando la carta para Londres.

Después volvemos al hotel Bristol, almorzamos y emprendemos viaje a San Remo. Después del amuerzo, salgo a la acera y allí están mi operador Ventigmilia, la chica alemana que debe hacer de indígena que se tira al agua y el operador de actualidades, que ha acabado ya su trabajo y debe regresar a Munich. Están allí los tres, con las cabezas juntas, en solemne conversación. Entonces me acerco a ellos y les digo: «¿Algo va mal?»

—Sí, la chica, que no puede entrar en el agua. —¿Qué quiere decir eso de que no puede entrar en el agua?
—No puede entrar en el agua, ¿no comprende?

Yo insisto: «No, no comprendo, ¿qué quiere decir eso?» Y allá, en la acera, los dos operadores se vieron obligados a explicarme lo del período de menstruación, etcétera. En toda mi vida jamás había oído hablar del tema. Entonces, con la gente que pasa delante de nosotros, me cuentan todos los detalles, yo escucho atentamente y, cuando acaban de contármelo, estoy enojado todavía, fastidiado, pensando en todo el dinero que he desperdiciado, las liras, los marcos, llevando a esta chica con nosotros. Muy enojado, digo: «Pero ¿por qué no pudo decirnos esto en Munich hace tres días?» La reexpedimos con el operador y partimos hacia Alassio.

Encontramos otra chica, pero, como está un poco más gorda que nuestra alemana «indispuesta», mi actor no consigue llevarla en brazos; siempre la deja caer. Hay un centenar de mirones que se parten de risa. Cuando al fin consigue llevarla, ¡una viejecita que recogía conchas cruza el encuadre mirando la cámara de frente!

Ya estamos en el tren que nos conduce a la Villa del Este. Estoy muy nervioso porque la vedette de Hollywood, Virginia Valli, acaba de llegar. No quiero que sepa que es mi primera película. Lo primero que digo a mi prometida es: «¿Tienes dinero? —No. —¿Pero no tenías? —Sí, pero ella llegó con la otra chica, una actriz que se llama Carmelina Geraghty; yo quería llevarlas al hotel Westminster, en la calle de la Paz. Han insistido con el Claridge...» Entonces cuento a mi prometida mis propios problemas. En fin, empiezo a rodar y todo marcha sin dificultades. Las escenas van bien. En aquella época, las escenas con luz de luna se rodaban a pleno sol y se hacía colorear el film de azul. Después de cada toma, miraba a mi prometida y le preguntaba: «¿Va bien, funciona?»

Ahora ya tengo valor para mandar un telegrama a Munich diciendo: «Creo que necesitaré dinero suplementario». Entretanto, recibo un giro de Londres, el famoso anticipo de mi salario. Y el actor, muy avaro, reclama el dinero que me había prestado. Yo le digo: «¿Por qué?» Y me responde: «Porque el sastre me reclama un adelanto sobre mi traje». No era verdad.

El suspense continúa. Recibo bastante dinero de Munich, pero la cuenta del hotel, los alquileres de barcos de vapor en el lago y toda clase de cosas me preocupan sin cesar. Estoy muy nervioso. Estamos en la víspera de la salida. No sólo no quiero que la vedette sepa que es mi primera película, sino que no quiero que sepa que no tenemos dinero y que somos un equipo en la miseria. Entonces hago una cosa realmente fea: con una evidente mala fe, deformedo los hechos, censurando a mi prometida por haber traído consigo a la amiga de Virginia. «Por consiguiente, le digo, ve a ver a la vedette y pídele doscientos dólares». Y ella fue y me los trajo. Así conseguí pagar la cuenta del hotel y los billetes para las literas. Vamos a coger el tren; tendremos que cambiar en Suiza, en Zurich, para estar en Munich al día siguiente. Llegamos a la estación y me hacen pagar por exceso de equipaje, porque las dos americanas tenían baúles así de grandes... y ahora casi no me queda ya nada de dinero... Vuelvo a mis cálculos, a la contabilidad, y como usted ya sabe, hago encargarse de todo el sucio asunto a mi prometida. Le digo: «Podrías ir a preguntar a las americanas si quieren cenar». Estas responden: «No, hemos traído 'sandwichs' del hotel porque no nos fiamos de la comida de estos trenes extranjeros». Gracias a ello, pudimos cenar. De nuevo rehago minuciosamente mis cuentas y advierto que en el cambio de las liras por francos suizos vamos a perder algún dinero. Y estoy inquieto también porque el tren lleva retraso. Tenemos que cambiar en Zurich. Son las nueve de la noche y vemos un tren que sale de la estación. Es el nuestro... ¿Nos veremos obligados a pasar una noche en Zurich con tan poco dinero? Entonces el tren se detiene y el suspense llega más allá de cuanto puedo soportar. Los mozos se apresuran, pero los evito —demasiado caros— y yo mismo cojo las maletas. Usted sabe que en los trenes suizos las ventanas no tienen marco, y entonces el fondo de la maleta se estrella contra la ventana y «¡bang!» Es el ruido más fuerte de rotura de cristales que jamás he oído en mi vida.

Los empleados llegan corriendo: «Por aquí, señor, sí-

ganos». Me llevan al despacho del jefe de estación y debo pagar el cristal roto: treinta y cinco francos suizos.

Por fin, conseguí pagar el cristal y llegué a Munich con un solo penique en el bolsillo. ¡Así fue mi primer rodaje en exteriores!

F.T. ¡Es una historia más accidentada todavía que el guión! Hay, sin embargo, una contradicción que me intriga. Dice usted que era completamente inocente en esa época y que lo ignoraba todo sobre cuestiones sexuales. No obstante, las dos chicas de *Pleasure Garden*, Patsy y Jill, están filmadas como una pareja. Una está en pijama, la otra en camisión, etc. En *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, esto será todavía más evidente. En un camerino de «musichall», una rubita se refugia en las rodillas de una morena de aspecto varonil. Me parece que, desde sus primeros films, le fascinaba lo anormal.

A.H. Es verdad, pero en esa época de una manera superficial, no era realmente en un sentido profundo. Yo era muy puro, muy inocente. El comportamiento de las dos chicas de *Pleasure Garden* procede de una primera experiencia en Berlín, en 1924, cuando era ayudante. Una familia muy respetable me había invitado a salir una noche con el director. La joven de esta familia era la hija de uno de los propietarios de la U.F.A. Yo no comprendía el alemán. Después de cenar fuimos a parar a un night-club, en el que los hombres bailaban entre ellos y las mujeres entre ellas. Al final de la velada, dos alemanas nos acompañaron a la chica y a mí en coche. Una tenía diecinueve años y la otra treinta. Delante del hotel, como yo me quedaba en el coche, me dijeron: «Come on». Discutimos en una habitación del hotel y a cada proposición yo decía: «Nein... Nein...» Habíamos bebido varios coñacs... Al final las dos alemanas se metieron en la cama y, curiosamente, la chica que estaba con nosotros se puso las gafas para mirarlas. Era una encantadora velada familiar.

F.T. Sí, ya veo... Así pues, ¿toda la parte de estudio de *Pleasure Garden* se rodó en Alemania?

A.H. Sí, en los estudios de Munich, y cuando el film

estuvo acabado Michael Balcon vino de Londres para verlo.

Al final se veía a Levett, el malo, que se había vuelto loco; amenazaba matar a Patsy con una cimitarra y el médico de la colonia aparecía con un revólver. Hice lo siguiente: tenía el revólver en primer plano y en último término al loco y a la protagonista. Entonces el médico dispara a distancia, la bala llega al loco, lo hiere, lo lastima y, súbitamente, le devuelve la razón. Levett se vuelve hacia el médico, con aspecto completamente normal, y dice: «¡Ah! Buenos días, doctor», con gran naturalidad. Después nota que pierde sangre, mira la sangre, mira al médico y le dice: «¡Oh!, mire». Luego se derrumba y muere.

Durante la proyección de esta escena, uno de los productores alemanes, un tipo muy importante, se levantó y dijo: «No puede mostrar una escena así; es imposible, es increíble, es demasiado brutal». Acabada la proyección, Michael Balcon exclamó: «Lo que me sorprende de esta película es que, técnicamente, no se parece a una película continental, sino a una película americana».

La prensa fue muy buena. El *London Daily Express* tituló hablando de mí: «Un joven con cerebro de maestro» («Young man with a master mind»).

F.T. Al año siguiente, rodó usted su segundo film: *The Mountain Eagle* (*El águila de la montaña*), en estudio, con exteriores en el Tírol...

A.H. Era una mala película. Los productores trataban siempre de penetrar en el mercado americano. Buscaban una nueva estrella de cine y, para interpretar el papel de una maestra de pueblo, me mandan a Nita Naldi, que era la sucesora de Theda Bara, con unas uñas hasta allá. Completamente ridículo...

F.T. Tengo aquí un resumen del guión... Se trata de un jefe de almacén que persigue a la joven maestra, indiferente a sus deseos; ella se refugia en la montaña, bajo la protección de un ermitaño que acaba casándose con ella. ¿Era esto?

A.H. ¡Desgraciadamente!

The Lodger (El enemigo de las rubias): El primer auténtico «hitchcock picture» — Una forma puramente visual — Un suelo de cristal — Esposas y sexo — Por qué salgo en mis películas — *Downhill* — *Easy Virtue* — *The Ring* (El ring) — Jack one Round — *The Farmer's Wife* — *Champagne* (Champagne) — Un poco como Griffith — *The Manxman*, mi última película muda — El rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción

FRANÇOIS TRUFFAUT *The Lodger* (El enemigo de las rubias) es su primera película importante...

ALFRED HITCHCOCK Esto ya es otra historia. *The Lodger* fue el primer auténtico «hitchcock picture». Vi una obra de teatro titulada «¿Quién es?», basada en la novela de Mrs. Belloc Lowndes, *The Lodger*. La acción transcurría en una casa de habitaciones amuebladas y la propietaria de la casa se preguntaba si el nuevo inquilino era un asesino conocido por el nombre del Avenger, o no. Una especie de Jack el Destripador. Lo traté de manera muy simple, siempre desde el punto de vista de la mujer, la propietaria. Después han hecho dos o tres «remakes» demasiado laboriosos.

F.T. En realidad, el protagonista era inocente, no era «el Vengador».

A.H. Esa fue la mayor dificultad. El actor principal, Ivor Novello, era una estrella del teatro en Inglaterra; tenía un gran cartel en aquel momento. Este es uno de los problemas al que tenemos que enfrentarnos con el sistema de estrellas: a menudo, la historia queda comprometida porque la estrella no puede ser el malo.

F.T. ¿Habría preferido usted que el personaje fuese realmente «el Vengador»?

A.H. No necesariamente, pero en una historia de este tipo me habría gustado que desapareciera en la noche y que no llegáramos a saberlo nunca. Pero no se puede hacer esto con un protagonista interpretado por una estrella. Hay que decir: es inocente.

F.T. Indudablemente, pero me asombra que pensara usted acabar una película sin responder a la interrogación del público...

A.H. En este caso concreto, si el suspense se organiza en torno a la cuestión: «¿Es o no es 'el Vengador'?» y se responde: «Sí, es 'el Vengador'», no se hace más que confirmar una sospecha y, en mi opinión, esto no es dramático. Pero aquí, nos inclinamos hacia la otra dirección y mostramos que no era «el Vengador».

Dieciséis años más tarde me encontré con el mismo problema al rodar *Suspicion* (*Sospecha*), con Cary Grant. Era imposible hacer de Cary Grant un asesino.

F.T. ¿Se habría negado Cary Grant?

A.H. No necesariamente, pero se habrían negado los productores. *The Lodger* es el primer film en el que saqué provecho de lo que había aprendido en Alemania. En este film, todo mi acercamiento era realmente instintivo; fue la primera vez que ejercí mi estilo propio. De hecho, se puede considerar que *The Lodger* es mi primer film.

F.T. Me gusta mucho. Es muy bello y muestra una gran inventiva visual.

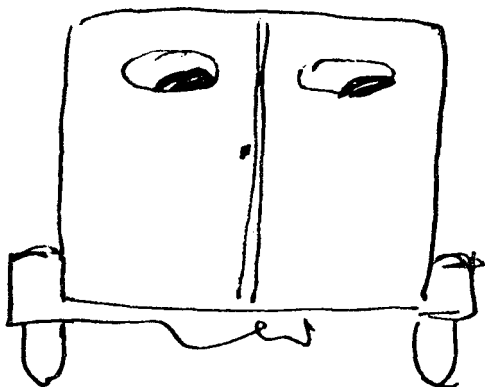
A.H. Exactamente. A partir de una narración simple, estuve constantemente animado por la voluntad de presentar por primera vez mis ideas, de una forma puramente visual. Rodé quince minutos de un atardecer de invierno en Londres. Son las cinco y veinte y el primer plano del film es la cabeza de una chica rubia que grita. La fotografié así. Tomé una placa de cristal. Coloqué la cabeza de la chica sobre el cristal, esparcí sus cabellos hasta que llenaran todo el cuadro y luego lo iluminé por debajo de manera que impresionara por el dorado del pelo. Después se corta y se pasa al anuncio luminoso de una revista musical: «Esta noche, Bucles de Oro.» Este

anuncio se refleja en el agua. La chica ha muerto ahogada; la han sacado del agua, la han dejado en el suelo... Consternación de la gente: se adivina que se trata de un asesinato... Llega la policía, luego los periodistas... Seguimos a uno de los periodistas hasta el teléfono; no se trata de un periodista perteneciente a un diario concreto, sino de un reportero de agencia; llama, pues, a su agencia. Ahora voy a mostrar la difusión de esta noticia.

Se escribe en la máquina de la agencia, lo que permite leer algunas frases... después, es retransmitida y llega a los teletipos... En los clubs la gente toma conocimiento de ella, luego se da por la radio y la oyen quienes escuchan la emisión... Finalmente, pasa al noticiario luminoso de la calle, como en Time Square, y cada vez doy una información suplementaria y el espectador conoce más detalles... Este hombre sólo asesina mujeres... Invariablemente rubias... Mata siempre en martes... Cuantas veces lo ha hecho... Especulación sobre sus móviles... Se pasea vestido con una capa negra... Lleva una maleta negra... ¿Qué puede haber en esta maleta?

Esta información se difunde por todos los medios de comunicación posibles y finalmente se imprime el periódico de la noche y se vende en las calles. Ahora describo el efecto de esta lectura en los diferentes lectores. ¿Qué sucede en la ciudad? Las rubias están aterradas... Las morenas bromean... Reacción de las mujeres en las peluquerías... La gente vuelve a casa... Algunas rubias roban bucles negros y se los colocan debajo del sombrero. Ahora, mire, voy a mostrarle algo; présteme su pluma, voy a hacerle el dibujo de un plano que no logré obtener. Aquí está.

Representa la camioneta del periódico filmada por detrás y, como las ventanas son ovaladas, se puede distinguir a los dos hombres sentados delante del coche, el conductor y su ayudante. A través de la ventana se ve sólo la parte superior de su cabeza y, como la camioneta se balancea a ambos lados, da la impresión de un rostro con los ojos y las pupilas que se mueven. Desgraciadamente, salió fallido.



Ahora seguimos a una chica hasta su domicilio, donde encuentra a su familia y su amigo, detective de Scotland Yard, y bromean un poco: «¿Por qué no detienes al Vengador?» Siguen bromeando, azuzan al detective, y mientras hablan la atmósfera cambia porque las luces se apagan poco a poco; de pronto, la madre dice al padre: «El gas baja, pon un chelín en el contador, por favor». Oscuridad. Llamam a la puerta. La madre va a abrir. Se corta rápidamente para mostrar el chelín que cae en la ranura del contador, y se vuelve a la madre que abre la puerta al mismo tiempo que se enciende la luz; está frente a ella un hombre con una capa negra, que señala con el dedo el rótulo «se alquila habitación». El padre se cae de la silla con un enorme ruido. El futuro inquilino se pone nervioso a causa de este ruido y mira con recelo hacia la escalera.

¡Así pues, no he presentado al actor principal hasta después de quince minutos de film! El inquilino se instala en su habitación. Poco después anda de un lado a otro y su ir y venir hace oscilar la lámpara. Como en aquella época no teníamos sonido, hice instalar un suelo de cristal muy grueso a través del cual se veía moverse al inquilino. Naturalmente, algunos de estos efectos se-

rían ahora totalmente superfluos y se sustituirían por efectos sonoros, ruidos de pasos, etc.

F.T. De todas maneras hay muchos menos efectos en sus films actuales. Ahora usted sólo conserva alguno cuando es susceptible de provocar una emoción, mientras que entonces no renunciaba usted a efectos «para su propio placer». Me parece que ahora renunciaría usted a filmar a alguien a través de un suelo de cristal...

A.H. Es el cambio de estilo. Actualmente me contentaría con la lámpara que se mueve.

F.T. Hago esta observación porque mucha gente pretende que sus films están llenos de efectos gratuitos. Creo, por el contrario, que su trabajo de cámara tiende a hacerse invisible. A menudo se ven películas en las que el director quiere obrar «a lo Hitchcock» colocando la cámara en lugares extraños. Pienso, por ejemplo, en un director inglés, Lee Thompson; en uno de sus films «hitchcockianos», la estrella iba a coger algo de la nevera y, como por azar, la cámara estaba en el interior, en el lugar de la pared. Es una cosa que usted nunca haría, ¿no?

A.H. No. Como colocar la cámara en una chimenea, detrás de las llamas.

F.T. Al final de *The Lodger* hay una cierta atmósfera de linchamiento, me parece, y el protagonista es atado con unas esposas...

A.H. Sí, trataba de escalar la verja y queda colgado de ella. Me parece que psicológicamente la idea de las esposas llega lejos... Estar ligado a algo... Esto pertenece al dominio del fetichismo, ¿no le parece?

F.T. No lo sé, pero esto se encuentra en muchos de sus films...

A.H. Fíjese como a los periódicos les gusta mostrar esposada a la gente que es llevada a prisión.

F.T. Sí, es verdad, y a veces se señalan las esposas con un círculo en la foto del periódico.

A.H. Recuerdo que una vez, en un periódico, se mostraba a un tipo muy importante, un pez gordo de la Bolsa de Nueva York, que era llevado a la cárcel y es-

taba atado a un negro por unas esposas. Más tarde, utilicé esta situación en *39 escalones*.

F.T. Sí, un hombre y una mujer atados juntos. Las esposas son, desde luego, el símbolo más concreto o el más inmediato de la privación de libertad.

A.H. Pero creo que hay también una relación secreta con el sexo. Cuando visité el museo del Vicio, en París, en compañía del prefecto de policía, observé la reiteración de constantes de aberraciones sexuales por vía de restricción, de coacción... Debería usted solicitar una visita; naturalmente, también hay cuchillos, la guillotina y muchos informes... Pero volviendo a las esposas de *The Lodger*, creo que me inspiró, en cierta manera, un libro alemán que trata de un hombre que lleva esposas un día de su vida y de todos los problemas que encuentra durante este día.

F.T. ¿Acaso este libro sea *Entre nueve y nueve*, de León Perutz, del que Murnau quería sacar un film hacia 1927?

A.H. Puede ser, en efecto.

F.T. En esta escena de la verja y las esposas, creo que no es exagerado decir que en cierto momento usted quiso evocar a Cristo, en el momento en el que Ivor Novello...

A.H. ... cuando la gente lo levanta y él tiene los brazos atados; naturalmente lo he pensado.

F.T. Todo ello hace de *The Lodger* el primer film hitchcockiano, empezando por el tema que se convertirá en el de casi todos sus films: el hombre acusado de un crimen que no ha cometido.

A.H. Es que el tema del hombre acusado injustamente produce mayor sensación de peligro a los espectadores, porque se colocan más fácilmente en la situación de este hombre, que en la de un culpable que trata de escapar. Siempre tomo en consideración al público.

F.T. Dicho de otra forma, este tema satisface en el público el deseo de asistir al espectáculo de cosas clandestinas a la vez que su deseo de identificación con un personaje próximo a él. El tema de sus films es el hombre corriente envuelto en aventuras extraordinarias... ¿No

es en *The Lodger* donde aparece usted por primera vez en sus films?

A.H. Efectivamente. Estaba sentado en el despacho de un periódico ¹.

F.T. ¿Era un *gag*, o una superstición, o era simplemente un recurso útil, porque no tenía suficiente figuración?

A.H. Estrictamente utilitario, había que amueblar la pantalla. Más tarde se convirtió en una superstición y luego en un *gag*. Pero ahora es un *gag* bastante embarazoso y para permitir que la gente vea el film con tranquilidad, tengo cuidado de mostrarme ostensiblemente durante los cinco primeros minutos del film.

F.T. Creo que *The Lodger* fue un gran éxito...

A.H. Cuando se mostró por primera vez fue ante algunos empleados del distribuidor y el jefe de publicidad. Vieron el film y luego hicieron un informe al gran jefe: «Imposible exhibir esto; es demasiado malo, es un film lamentable». Dos días más tarde el gran jefe fue al estudio para verlo. Llegó a las dos y media. La señora Hitchcock y yo no quisimos esperar en el estudio para conocer el resultado; salimos a las calles de Londres y anduvimos durante más de una hora. Por fin, cogimos un taxi y volvimos al estudio. Esperábamos que este paseo tendría un final feliz y que todo el mundo estaría radiante. Me dijeron: «El gran jefe cree también que el film es lamentable». Entonces dejaron la película de lado y anularon los contratos de alquiler que habían conseguido gracias a la reputación de Novello. Unos meses más tarde, vieron de nuevo el film y quisieron hacer cambios. Acepté efectuar dos y en cuanto se proyectó el film fue aclamado y considerado como el mejor film británico realizado hasta la fecha.

F.T. ¿Se acuerda usted de los reproches que hacían los distribuidores a su film?

A.H. No sé. Sospecho que el director del que había sido ayudante y que me hizo despedir, seguía intrigando contra mí. Me enteré de que había dicho a alguien: «No sé lo que rueda, no comprendo absolutamente nada de lo que hace.»

F.T. Su siguiente película, *Downhill*, cuenta la historia de un estudiante acusado de un hurto cometido en el instituto. Es despedido del colegio y rechazado por su padre. Después de una relación con una actriz, se convierte en bailarín de «night-club» en París. En Marbella cree embarcarse para las colonias, pero finalmente vuelve a Londres, donde le reciben sus padres perdonándole sus faltas, tanto más cuanto que se le ha declarado inocente del robo cometido en el colegio.

Este film pertenece a ese tipo de guiones que nos llevan a toda clase de sitios; empieza en un colegio inglés, sigue en París, luego nos encontramos en Marsella...

A.H. La propia intriga de la comedia lo sugería.

F.T. Sin embargo, supongo que debía de situarse por completo en el marco del colegio, ¿no?

A.H. No, era una serie de cuadros. Era una comedia bastante mediocre, cuyo autor era precisamente Ivor Novello.

F.T. Por lo que recuerdo, el ambiente del colegio estaba muy conseguido, era muy preciso...

A.H. Es cierto, pero el diálogo era a menudo malo. En el mismo orden de ideas que el techo transparente, inventé una cosa bastante ingenua que ahora ya no haría. Cuando el chico es puesto a la puerta de su casa por su padre y empieza así su viaje a través de la degradación, ¡lo coloqué en una escalera mecánica que baja!

F.T. Había una buena escena en un club nocturno de París...

A.H. Ahí experimenté un poco. Mostré a una mujer seduciendo al muchacho; era una mujer de cierta edad, pero bastante bonita, y él se siente atraído por ella... hasta que amanece. El chico abre la ventana; entra el sol, que ilumina el rostro de la mujer, y en este momento nos damos cuenta de que es horrible. Luego, a través de la ventana, vemos pasar un grupo de gente que lleva un ataúd.

F.T. Había también algunas escenas de sueños...

A.H. Pude hacer algunas experiencias con estas escenas de sueños. En cierto momento quería mostrar que este muchacho sufría alucinaciones. Subía a bordo de un barco

minúsculo y allí lo hacía descender al camarote en el que duerme la tripulación. Al principio de su alucinación estaba en un dancing; no había fundido, sino un simple cambio de plano; se acercaba a la pared y subía a una litera. Por aquella época, los sueños en las películas eran siempre fundidos y la imagen era siempre desenfocada. Aunque fuese difícil, me esforcé por integrar de manera sólida el sueño a la realidad.

F.T. Creo que el film no tuvo mucho éxito... Luego rodó usted *Easy Virtue*, que nunca he podido ver. Según mis notas, es la historia de una mujer, Laurita, que alcanza cierta notoriedad por su divorcio de un marido borracho y por el suicidio, por amor por ella, de un joven artista. Más tarde, encuentra a un hijo de buena familia, John, que no sabe nada de su pasado y se casa con ella. Pero la madre de John, al enterarse de este pasado, empuja a su hijo a divorciarse. La vida de Laurita está destrozada.

A.H. Estaba basado en una comedia de Noël Coward. Había en el film el peor intertítulo que jamás haya escrito, hasta el punto de que siento vergüenza incluso de contárselo y, sin embargo, tengo que hacerlo. La película muestra, al principio, a Laurita durante el juicio para su divorcio; ella cuenta su historia al tribunal, cómo se casó con su marido, etc. En resumen, se le concede el divorcio sin discusión y ella se queda sola, sentada en la galería del tribunal. Se corre entonces el rumor de que la famosa Laurita está allí y todos los periodistas, todos los fotógrafos se agrupan y la esperan al pie de las escaleras. Aparece, al fin, en lo alto de la escalinata y grita: «Shoot, there's nothing left to kill!» («¡Tirad, ya no queda nada que matar!»).

Hay todavía otra anécdota interesante sobre este film. John le propone a Laurita casarse con ella y, en lugar de responderle, ella dice: «Te llamaré desde casa hacia media noche», y el plano siguiente encuadra un reloj de pulsera que señala medianoche; es el reloj de una telefonista que lee un libro; se enciende una lucecita en el cuadro, la telefonista introduce la clavija, se dispone a reanudar la lectura, se lleva maquinalmente el auricular

al oído, abandona el libro y empieza a escuchar apasionadamente la conversación. Es decir, no mostré nunca al hombre y a la mujer, pero se comprendía lo que pasaba por las reacciones de la telefonista.

F.T. He visto varias veces su siguiente película, *The Ring* (*El ring*). No es un film de suspense, no contiene ningún elemento criminal. Digamos que es una comedia dramática que pone en escena a dos boxeadores enamorados de la misma mujer. Me gusta mucho.

A.H. Era una película realmente interesante. Yo diría que después de *The Lodger*, *The Ring* fue el segundo film de Hitchcock. Había toda clase de innovaciones y me acuerdo de que una escena de montaje muy elaborada fue aplaudida en el estreno de la película. Era la primera vez que esto me sucedía:

Había toda clase de cosas que ahora ya no se harían, por ejemplo, una fiestecita por la noche, después de un combate de boxeo. Se llenan las copas de champán y se ve burbujear perfectamente el champán y las burbujas... Se hace un brindis a la protagonista y advertimos que ya no está allí porque ha desaparecido con otro hombre. Entonces el champán ya no burbujea.

En aquella época, existía una gran agudeza para las pequeñas ideas visuales, a veces tan sutiles que la gente no las advertía.

¿Se acuerda usted? El film empieza en el real de una feria, en la barraca de un boxeador, interpretado por Carl Brisson, que en la película se llamaba «Jack One Round». F.T. ¡Ah, sí!, porque ponía K.O. a sus adversarios en el primer asalto, ¿no?

A.H. Eso es. Y mostrábamos entre la multitud a un actor, un australiano interpretado por Ian Hunter; éste miraba al pregonero que decía: «Entren, entren, aquí se divierte la gente, etc.». El pregonero, que permanecía delante de la barraca, lanzaba miradas por detrás de la espalda para seguir la evolución del combate. Se veían boxeadores aficionados voluntarios, que entraban en la barraca y salían de ella tocándose dolorosamente la mandíbula, hasta el momento en el que Ian Hunter entraba a su vez. Los empleados de la barraca bromeaban al verle,

y no creían necesario siquiera colgar su abrigo, sino que lo guardaban en la mano, pensando que el tipo no aguantaría más de un asalto. Empezaba el combate y se veía el cambio de expresión en el rostro de los empleados... Después pasábamos al pregonero que miraba la pelea. A la multitud se le indicaba el número del asalto colgando una pancarta con un número. Entonces, al final del primer asalto, el presentador descuelga la primera pancarta, vieja y sucia, y pone la pancarta número 2, completamente nueva, puesto que jamás se había utilizado, dada la fuerza de Jack One Round.

F.T. Era una buena idea y había muchas más, hallazgos visuales y simbólicos. Todo el film era una historia de adulterio llena de alusiones al pecado original. Todavía no he olvidado las múltiples utilizaciones del brazalete en forma de serpiente².

A.H. Debo decir que la crítica vio perfectamente todo esto y que la película fue un éxito de estimación, pero no un éxito de dinero. En esta película inicié algunos procedimientos que después se hicieron muy corrientes. Por ejemplo, para mostrar la progresión de la carrera de un boxeador: primero, un gran cartel publicitario en la calle y su nombre en la parte baja del cartel; luego, vemos que es verano y que su nombre crece y sube en el cartel; luego otoño, etc. Hice esto minuciosamente, utilizando algunos árboles verdes... un árbol en flor para la primavera, etc.

F.T. Su siguiente film, *The Farmer's Wife*, estaba sacado de una obra de teatro. Un granjero queda viudo. Con la complicidad de su criada, pasa revista a los diferentes partidos posibles y retiene tres. Las tres mujeres, insoportables y más bien feas, le rechazan una después de otra y, al final, el granjero abre los ojos y se da cuenta de que su bonita criada, que le quería en secreto, será la mejor esposa.

Aquí estamos en plena comedia.

A.H. Sí, es una comedia que se había representado mil cuatrocientas veces en Londres. La dificultad estaba en evitar un excesivo número de títulos.

F.T. Exactamente, las mejores escenas son las que dan

la impresión de haber sido añadidas a la obra. Los criados que se atracan en la cocina durante la recepción, los «gags» sobre el comportamiento del intendente interpretado por Gordon Harker. Hay momentos muy buenos. Por otra parte, en el estilo de la fotografía se nota una influencia alemana, el decorado hace pensar en las películas de Murnau.

A.H. Es posible, en efecto, y además cuando el operador jefe cayó enfermo tuve que ocuparme yo mismo de la fotografía. Yo hacía la iluminación y, como no estaba seguro de mí, hacía una prueba de cada plano, que se llevaba al laboratorio, y mientras esperaba el resultado hacía ensayar la escena. *The Farmer's Wife* me costó mi trabajo, pero no era una película muy buena.

F.T. A pesar de que la película está adaptada de una obra de teatro, al verla noté su enorme deseo de hacer realmente cine. Supongamos que el rodaje se haya efectuado en el escenario de un teatro, pues bien, ni una sola vez la cámara está colocada donde estarían los espectadores del teatro, sino más bien entre bastidores. Los personajes no se mueven nunca lateralmente; avanzan hacia el objetivo más sistemáticamente que en sus otras películas. Esta comedia está rodada como un «triller»...

A.H. Comprendo lo que quiere decir: la cámara está en la acción. La tendencia a filmar acciones, historias, empezó con el desarrollo de las técnicas propias del cinematógrafo y sabemos que el primer gran momento de este desarrollo tuvo lugar cuando D. W. Griffith sacó la cámara del lugar en el que la colocaban sus predecesores, en algún punto del arco del proscenio, para acercarla lo máximo posible a los actores. El segundo gran momento tuvo lugar cuando Griffith, prosiguiendo y perfeccionando los intentos del inglés G. A. Smith y del americano Edwin S. Porter, empezó a ensamblar los diversos fragmentos de película, los planos, para convertirlos en secuencias. Era el descubrimiento del ritmo cinematográfico por la utilización del montaje. No tengo un recuerdo muy preciso de *The Farmer's Wife*, pero es cierto, en efecto, que al rodar una obra de teatro se avivó mi deseo de expresarme por medios propiamente cinematográficos.

¿Qué rodé después de *The Farmer's Wife*?

F.T. *Champagne (Champagne)*.

A.H. Es, probablemente, lo más bajo de mi producción.

F.T. Me parece usted injusto, porque me divertí al verla; hace pensar mucho en las escenas de comedia de los films de Griffith, es muy movida... Tengo aquí un resumen del guión: Betty riñe con su padre, el millonario, a consecuencia de una historia de amor y se embarca para Francia. Su padre le hace creer que está arruinado para obligarle a ganarse la vida por sí misma. La contratan en un cabaret para invitar a los clientes a beber champán, al que su padre debe precisamente su fortuna. Al final, el padre de Betty, que nunca ha perdido de vista a su hija y la ha hecho seguir por un detective, comprende que ha llegado demasiado lejos y consiente su matrimonio con el hombre al que ella quiere. Esta es la historia.

A.H. ¡Pero si no hay historia!

F.T. Me parece que no tiene muchas ganas de hablar de *Champagne*; sólo quisiera saber si le habían impuesto el tema o si usted mismo tuvo la idea de hacerlo.

A.H. Creo que alguien me dijo: «¿Por qué no hacemos una película que se llame *Campagne*?», y yo imaginé el arranque de un film bastante pasado de moda, pero que se parecía un poco a esa vieja película americana de Griffith —precisamente usted hablaba de él—, *Way Down East*: la historia de una chica que va a la ciudad.

Pensé mostrar a la chica que trabajaba en Reims y clavaba cajas de champán. Todo este champán se carga en trenes y ella no lo bebe nunca: lo mira. Después, iría a la ciudad y seguiría la trayectoria del champán, los clubs nocturnos, las veladas; naturalmente ella lo bebería también y al final volvería a Reims para reemprender su oficio y no tendría ya ningún deseo de beber champán. Abandoné esta idea probablemente por causa de su aspecto moralizador.

F.T. Hay muchos «gags» en el film, tal y como es.

A.H. El «gag» que me gustaba más de *Champagne* era el del borracho que se tambaleaba en todos los sentidos cuando el barco no se movía y, por el contrario, cuando

el barco se balanceaba y cabeceaba, todo el mundo iba de un lado para otro pero él andaba derecho.

F.T. Me acuerdo del plato que se preparaba en la cocina y que todo el mundo tocaba con las manos sucias, y el plato salía de la cocina y empezaban a llevarlo ceremoniosamente, cada vez con mayor solemnidad hasta el momento de presentarlo al cliente; al principio era repugnante y luego se hacía cada vez más refinado. Era una película llena de invenciones...

Al contrario que *Champagne*, *The Manxman* es un film extraordinariamente serio³.

A.H. El único interés de *The Manxman* es el de ser mi última película muda.

F.T. Además anuncia mucho al cine sonoro. Recuerdo que en cierto momento la protagonista dice: «Espero un hijo». Articula tan claramente que se puede leer la frase en sus labios, hasta el punto de que no puso usted el título.

A.H. Es cierto, pero el film era muy vulgar, sin humor.

F.T. No hay nada de humor, pero la historia se parece a la de *Under Capricorn* (*Atormentada*) o *I Confess* (*Yo confieso*). Además, se tiene la sensación de que rodó usted la película con cierta convicción.

A.H. No. La verdad es que se trataba de una adaptación de una novela muy conocida de Sir Hall Caine. Era un libro que tenía una gran reputación y que pertenecía a una tradición; era preciso, pues, respetar tanto la reputación del autor como dicha tradición. No es un film de Hitchcock. Por el contrario, *Blackmail* (*La muchacha de Londres*)...

F.T. ... antes de abordar *Blackmail*, que es su primer film sonoro, me gustaría hablar un momento del cine mudo, que fue algo muy importante, ¿verdad?

A.H. Las películas mudas son la forma más pura del cine. La única cosa que faltaba a las películas mudas era evidentemente el sonido que salía de la boca de la gente y los ruidos. Pero esta imperfección no justificaba el enorme cambio que el sonido trajo consigo. Quiero decir que al cine mudo le faltaba muy poca cosa, sólo el sonido

natural. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro.

F.T. Sí, esto es; en los últimos años del mudo, los grandes cineastas, e incluso el conjunto de la producción, habían llegado a cierta perfección y se puede pensar que la invención del sonoro comprometió esta perfección. ¿Se puede decir que la mediocridad renació con fuerza al principio del sonoro, mientras que poco a poco se había ido eliminando hacia el final del mudo por la creciente distancia entre la calidad del trabajo de los buenos directores y la insuficiencia de expresión de los otros?

A.H. Estoy totalmente de acuerdo y, en mi opinión todavía hoy es verdad, porque en la mayoría de los films hay muy poco cine y yo llamo a esto habitualmente «fotografía de gente que habla». Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma. Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica de contar una historia por la sucesión de los planos y de los fragmentos de película entre sí.

Lo que se puede lamentar es que, con el advenimiento del sonoro, el cine se estancó bruscamente en una forma teatral. La movilidad de la cámara no cambia nada. Incluso si la cámara se pasea a todo lo largo de una acera, es siempre teatro. El resultado es la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía.

Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos de diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. Sea cual sea la elección final, con relación a la acción que se desarrolla, debe ser la que con mayor eficacia mantenga el interés del público.

En resumen, se puede decir que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción.

Blackmail (La muchacha de Londres), mi primera película sonora — El procedimiento Shuftan — *Juno and the Peacock* — Por qué no rodaré nunca «Crimen y Castigo» — ¿Qué es el suspense? — *Murder* — Los idiomas americanos — *The skin game* — *Rich and strange* (Lo mejor es lo malo conocido) — A París con la señora Hitchcock — *Number seventeen* (El número 17) — Ni un gato... — Hitchcock productor — *Waltzes from Vienna* (Valses de Viena) — «Estás acabado, tu carrera está en baja» — Un examen de conciencia muy serio

FRANÇOIS TRUFFAUT Estamos a fines de 1928, principios de 1929, con *Blackmail* (*La muchacha de Londres*), su primera película sonora. ¿Estaba usted satisfecho del guión?

ALFRED HITCHCOCK Era una historia muy sencilla, pero no la hice del todo como hubiese querido. Utilicé la técnica de exposición de *The Lodger*. En el primer rollo, muestro cómo se efectúa una detención: los detectives que salen por la mañana, los pequeños dramas... Apresan a un hombre... Está en la cama... Tiene un fusil del que se apoderan... Le ponen las esposas... Lo llevan a la comisaría... Interrogatorio... Huellas digitales... Foto de identificación judicial y, por último, lo encierran en una celda.

En este momento, volvemos a los dos detectives que van al lavabo y se lavan las manos como si fuesen oficinistas; para ellos es simplemente el final de una jornada de trabajo. El detective joven encuentra a su novia a la salida, van al restaurante y discuten; se separan... Ella encuentra a un pintor que la lleva a su casa intenta vio-

larla. La chica lo mata y, precisamente, su novio se encarga de la encuesta; éste descubre una pista que disimula a sus jefes cuando se da cuenta de que su novia está implicada. Pero un chantanjista entra en escena entonces y estalla un conflicto entre él y la chica, con el detective entre los dos. El detective engaña y trata de desalentar al chantanjista, que se resiste durante cierto tiempo, pero pierde la cabeza hacia el final. Durante una persecución por los tejados del British Museum encontrará la muerte. Mientras, contra la opinión de su novio, la chica se presenta a Scotland Yard para confesarlo todo. En Scotland Yard, la confían precisamente a su novio quien, como es natural, la hace liberar.

El final que deseaba rodar era diferente: tras la persecución del chantanjista, la chica habría sido detenida y el muchacho se habría visto obligado a repetir con ella todos los gestos de la primera escena: esposas, identificación judicial, etc. Habría encontrado de nuevo a su colega mayor en el lavabo y éste, ignorando la historia, le habría dicho: «¿Sale con su amiga esta noche?» El habría respondido: «No, no, vuelvo a casa», y esto hubiese sido el final de la película. A los productores les pareció que era demasiado deprimente. El film estaba basado en una obra de Charles Bennett, que adaptamos Bennett, Benn W. Levy y yo.

F.T. En las filmotecas existen dos versiones de *Blackmail*, una muda y otra sonora...

A.H. El aspecto divertido de *Blackmail* es que, después de muchas dudas, los productores decidieron que fuese una película muda, salvo el último rollo, pues entonces se hacía publicidad de algunas producciones anunciando: «film parcialmente sonoro». En realidad, yo preveía que los productores cambiarían de opinión y que necesitarían una película sonora, por lo que lo había previsto todo, en consecuencia.

Utilicé, pues, la técnica del sonoro pero sin el sonido. Gracias a ello, cuando el film estuvo terminado, pude oponerme a la idea de un «parcialmente sonoro» y me dieron carta blanca para rodar de nuevo algunas escenas. La actriz alemana, Anny Ondra, apenas hablaba el inglés y

como el doblaje, tal como se practica ahora, aún no existía, salvé la dificultad llamando a una joven actriz inglesa, Joan Barry, que estaba en una cabina situada fuera de campo y que recitaba el diálogo delante de su micrófono mientras la señorita Ondra miraba las palabras. Yo seguía la interpretación de Anny Ondra mientras escuchaba las entonaciones de Joan Barry con ayuda de auriculares en mis oídos.

F.T. Supongo que usted buscaría sistemáticamente ideas sonoras equivalentes a las invenciones puramente visuales de *The Lodger*...

A.H. Sí, lo intenté. Después que la chica ha matado al pintor que la llevó a su casa e intentó violarla, ella vuelve a la suya y hay una escena de desayuno con su familia en torno a la mesa. Una vecina que se encuentra allí, muy parlanchina, discute del asesinato que acaba de saberse y dice: «¡Qué terrible matar a un hombre por la espalda con un cuchillo. Si lo hubiese matado yo, le habría golpeado la cabeza con un ladrillo, pero no habría utilizado un cuchillo!», y sigue el diálogo, la chica ni siquiera escucha ya y el sonido se convierte en un puré sonoro, muy vago, confuso, en el que sólo se entiende claramente la palabra cuchillo, que vuelve a menudo: cuchillo, cuchillo. Y de pronto la chica oye claramente la voz de su padre: «Por favor, pásame el cuchillo del pan, Alice», y Alice debe coger con su mano el cuchillo, semejante a aquel con el que acaba de cometer el asesinato, mientras que los otros siguen hablando del crimen. Este fue mi primer experimento sonoro.

F.T. ¿Utilizó muchos trucos durante la persecución del hombre en el British Museum?

A.H. Efectivamente, no había suficiente luz para rodar en el interior del museo por lo que nos servimos del procedimiento Shuftan. Se coloca un espejo bajo un ángulo de cuarenta y cinco grados, en el que se refleja una foto del decorado del museo. Las fotos fueron tomadas con una exposición de treinta minutos. Teníamos nueve fotos que reproducían lugares distintos y, como eran transparentes, podíamos iluminarlas por detrás.

Raspábamos el espejo para quitar la plata en determina-

dos lugares que correspondían a un elemento del decorado construido realmente en el estudio, por ejemplo, un marco de puerta para ver llegar a un personaje.

Los productores desconocían el procedimiento Shuftan y no habrían confiado en él; por consiguiente rodé estas escenas trucadas sin que lo supieran.

F.T. La escena en el transcurso de la cual el pintor quiere violar a la chica que ha llevado a su casa, y que acaba en un crimen, la hemos visto con frecuencia después en películas americanas de otros directores...

A.H. ¡Ah!, seguramente. Hice una cosa curiosa en esta escena, un adiós al cine mudo. En las películas mudas, el malo generalmente llevaba bigote. Yo mostré al pintor sin bigote, pero la sombra de una reja de hierro forjado, colocada en el decorado de su estudio, le dibuja encima del labio superior un bigote más verdadero y más amenazador que el real.

F.T. Después, a principios de 1930, creo que tubo ocasión de dirigir una o dos secuencias del primer film musical inglés, *Elstree Calling*.

A.H. Rigurosamente sin interés.

F.T. Llegamos pues a *Juno and the Peacock*, según la obra de Sean O'Casey¹.

A.H. *Juno and the Peacock* se rodó con una compañía de actores irlandeses. Debo decir que no tenía ningún deseo de rodar esta película porque, por mucho que leyera y relejera la obra, no encontraba en ella ninguna posibilidad de contarla de una forma cinematográfica. Sin embargo, la obra es excelente y me gusta mucho la historia, el tono, los personajes y esta mezcla de humor y de tragedia. Por otra parte, me acordé de O'Casey cuando en *The Birds* (*Los pájaros*) mostré al borracho que anuncia el fin del mundo en el bar. Fotografíé la obra con la mayor imaginación posible, pero desde el punto de vista creador no fue una buena experiencia.

La película tuvo muy buenas críticas, pero le aseguro que realmente sentía vergüenza porque todo esto no tenía ninguna relación con el cine. Los críticos elogiaban este film y yo tenía la impresión de que era deshonesto, de que robaba algo.

F.T. En efecto, tengo ante mis ojos una crítica inglesa de la época: «Me parece que *Juno and the Peacock* está muy cerca de ser una obra maestra. Bravo, señor Hitchcock; bravo, actores irlandeses y bravo, Edouard Chapman (*The Peacock*). Un magnífico film británico.» (James Agate en *Tatler*, marzo, 1930).

Comprendo muy bien su reacción porque es cierto que generalmente los críticos tienden a valorar más la calidad literaria de una película que su calidad cinematográfica.

Sus escrúpulos con respecto a O'Casey explican su repugnancia a adaptar las obras maestras de la literatura. Hay un gran número de adaptaciones en su obra, pero se trata casi siempre de una literatura estrictamente recreativa, de novelas populares que usted reelabora a su manera hasta que se conviertan en películas de Hitchcock. Entre las personas que le admiran, algunas desearían que hiciese adaptaciones de obras importantes y ambiciosas, *Crimen y castigo* de Dostoievski, por ejemplo.

A.H. Sí, pero no lo haré nunca porque *Crimen y castigo* es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea de base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle *Los pájaros* de Daphne du Maurier. Sólo la he leído una vez y rápidamente.

Lo que yo no comprendo es que alguien se apodere realmente de una obra, de una buena novela cuyo autor ha empleado tres o cuatro años en escribir y que constituye toda su vida. Se manipula el asunto, se rodea uno de artesanos y de técnicos de calidad y ya tenemos candidatura a los «oscar», mientras que el autor se diluye en segundo plano. No se piensa más en él.

F.T. Esto explica que usted no rodará *Crimen y castigo*.

A.H. Y añadido que si rodara *Crimen y castigo* no sería necesariamente bueno.

F.T. ¿Por qué?

A.H. Si coge usted una novela de Dostoievski, no sólo

Crimen y castigo sino cualquiera, hay muchas palabras en ella y todas tienen una función.

F.T. ¿Y una obra maestra es, por definición, algo que ha encontrado su forma perfecta, su forma definitiva?

A.H. Exactamente. Y para expresar lo mismo de una manera cinematográfica, sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis horas o de diez horas, en otro caso no sería serio.

F.T. Creo también que su estilo y las necesidades del suspense le obligan constantemente a jugar con la duración, a comprimirla a veces, pero con mayor frecuencia todavía a dilatarla, y por ello la labor de adaptación de un libro es mucho más diferente para usted que para la mayoría de los cineastas.

A.H. Sí, pero comprimir o dilatar el tiempo, ¿no es la primera labor del director? ¿No cree usted que el tiempo del cine nunca debería tener relación con el tiempo real?

F.T. Desde luego, es un elemento esencial, pero esto sólo se puede descubrir al rodar la primera película; por ejemplo, las acciones rápidas deben descomponerse y dilatarse so pena de resultar casi imperceptibles para el espectador. Hace falta oficio y autoridad para controlar esto.

A.H. Por ello se comete un error al confiar la adaptación de una novela al propio autor, pues se supone que ignora los principios de un tratamiento cinematográfico. Por el contrario, el autor dramático será más eficaz al adaptar su propia obra para la pantalla, pero deberá tomar conciencia de una dificultad; su labor teatral le ha obligado a mantener el interés durante dos horas, sin interrupción.

A pesar de ello, el autor de teatro podrá ser un buen guionista en la medida en que está avezado en la elaboración de paroxismos sucesivos.

Para mí es evidente que las secuencias de una película nunca deben estancarse, sino avanzar siempre, exactamente como avanza un tren rueda tras rueda o, más exactamente todavía, como un tren «de cremallera» sube la vía de una montaña engranaje tras engranaje. Jamás se debería comparar una película a una obra de teatro o a una

novela. Lo que se le acerca más es el cuento, cuya regla general es contener una sola idea que acaba de expresarse en el momento en el que la acción alcanza su punto dramático culminante.

Habría observado usted que un cuento raramente se deja en reposo, lo que le emparenta al film. Esta exigencia implica la necesidad de un firme desarrollo de la intriga y la creación de situaciones punzantes que se desprenden de la propia intriga y que deben presentarse, ante todo, con habilidad visual. Esto nos conduce al suspense, que es el medio más poderoso de mantener la atención del espectador, ya sea el suspense de situación o el que incita al espectador a preguntarse: «¿Y ahora qué sucederá?» F.T. Hay muchos malentendidos en torno a la palabra suspense. A menudo ha explicado usted en sus entrevistas que no debe confundirse sorpresa y suspense y volveremos sobre ello, pero mucha gente cree que hay suspense cuando hay un efecto de miedo...

A.H. Por supuesto que no. Volvamos a la telefonista del film *Easy Virtue*; ésta escucha al hombre y a la mujer a los que no mostramos nunca y que hablan de matrimonio. Esta telefonista estaba llena, cargada de suspense: ¿La mujer que está al otro extremo del hilo aceptará casarse con el hombre que la llama? La telefonista quedó muy aliviada cuando la mujer dijo que sí y se terminó su propio suspense. Este es, pues, un ejemplo de suspense independiente del miedo.

F.T. Sin embargo, la telefonista temía que la mujer se negara a casarse con el joven, aunque en definitiva esto no era angustia. ¿Es suspense la prolongación de una espera?

A.H. En la forma corriente de suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense.

F.T. Indudablemente, pero ¿puede existir, no obstante, a propósito de un peligro misterioso?

A.H. No olvide que para mí el misterio es raramente suspense; por ejemplo, en un «whodunit»², no hay suspense sino una especie de interrogación intelectual. El «whodunit» suscita una curiosidad desprovista de emo-

ción; y las emociones son un ingrediente necesario del suspense. En el caso de la telefonista de *Easy Virtue*, la emoción era el deseo de que este joven fuese aceptado por una mujer. En la situación clásica de la bomba que estallará a una hora dada, es el miedo, el temor por alguien, y este miedo depende de la intensidad con que el público se identifique con la persona en peligro.

Podría ir más lejos y decir que con la vieja situación de la bomba, convenientemente expuesta, se podría tener a un grupo de gansters en torno a la mesa, un grupo de malvados...

F.T. ¿... por ejemplo, la bomba en la cartera cuando el atentado del 20 de julio contra Hitler?

A.H. Sí, e incluso en este caso, no creo que el público dijera: «¡Ah!, muy bien, van a ser despedazados todos», sino más bien: «Cuidado, hay una bomba». ¿Qué significa esto? Que la aprensión de la bomba es más poderosa que las nociones de simpatía o de antipatía con respecto a los personajes. Pero no crea que esto se debe únicamente a la bomba en tanto que objeto especialmente temible. Tomemos otro ejemplo, el de una persona curiosa que entra en la habitación de otro y registra sus cajones. Mostramos al propietario de la habitación que sube la escalera. Luego volvemos a la persona que registra los cajones y el público tiene ganas de decirle: «Cuidado, cuidado, alguien sube la escalera.» Una persona que registra cajones no tiene necesidad de ser un personaje simpático; el público sentirá siempre aprensión en su favor. Evidentemente, si la persona que registra es un personaje simpático, se duplica la emoción del espectador, por ejemplo, con Grace Kelly en *Rear Window* (*La ventana indiscreta*).

F.T. ¡Ah, sí!, es un ejemplo perfecto.

A.H. En el estreno de *Rear Window*, yo estaba sentado al lado de la mujer de Joseph Cotten y, en el momento en el que Grace Kelly registra la habitación del asesino y éste aparece en el pasillo, ella estaba tan inquieta que se volvió hacia su marido y le dijo: «Haz algo, haz algo.»

F.T. Quisiera pedirle que precisara ahora la distinción que debe hacerse entre suspense y sorpresa.

A.H. La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones.

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 muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: «No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar.» En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un «twist», es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota.

F.T. Su siguiente film, *Murder*, estaba basado en una comedia...

A.H. Este sí era interesante. ¿Lo ha visto usted?

F.T. Sí, sí. Lo he visto. Es la historia de una joven actriz acusada de haber matado a una de sus amigas. Es detenida, juzgada y condenada a muerte. Entre los miembros del jurado se halla Sir John (Herbert Marshall), un célebre actor-autor; convencido de su inocencia, él mismo realiza una nueva investigación y descubre finalmente al asesino: el propio novio de la acusada.

Esta es una de sus raras películas «con enigma...»

A.H. Efectivamente es uno de los raros «whodunits» que he rodado. He evitado siempre los «whodunits»,

porque generalmente el interés reside únicamente en la parte final.

F.T. Es el caso de todas las novelas de Agatha Christie, por ejemplo... Una investigación laboriosa, escenas de interrogatorio unas tras otras...

A.H. Este es el motivo de que no me gusten mucho los «whodunits»; hacen pensar en un rompecabezas o en un crucigrama. Se espera tranquilamente la respuesta a la pregunta: ¿Quién ha matado? Ninguna emoción.

Esto me recuerda una anécdota. Cuando empezó la televisión, había dos cadenas rivales que competían entre sí. La primera cadena anunció una emisión «whodunit». Y justo antes de esta emisión, un locutor de la cadena rival anunció: «Podemos decirles ya que en el «whodunit» que emitirá la cadena rival el culpable es el criado.»

F.T. Entonces, aunque se trate de un «whodunit», ¿le interesó mucho *Murder*?

A.H. Sí, porque había muchas cosas que aquí se hacían por primera vez. Fue el primer film sonoro de Herbert Marshall y el papel le iba perfectamente; inmediatamente se reveló como un excelente actor del sonoro. Era preciso que se comprendieran sus pensamientos y, como detesto la idea de introducir un personaje inútil en una intriga, recurrí al monólogo interior. En aquella época, se consideró esto como una formidable innovación del cine sonoro. En realidad, era la idea más vieja del mundo en el campo teatral, empezando por Shakespeare, adaptada aquí a las posibilidades del sonoro.

Había una escena en la que Herbert Marshall se afeitaba escuchando música en la radio...

F.T. El preludeo de *Tristán*; era una de las mejores escenas.

A.H. Sí, pues bien, yo tenía una orquesta de treinta músicos en el estudio, detrás del decorado del cuarto de baño. ¿Comprende?, no se podía añadir el sonido después; era preciso registrarlo al mismo tiempo en el plató.

Además, a propósito del sonido directo, hice experimentos de improvisación. Expliqué a los actores el contenido de la escena y les propuse que inventaran el diálogo. El resultado no era bueno, estaba lleno de vacilaciones;

pensaban laboriosamente en lo que iban a decir y no tenía la espontaneidad que yo esperaba; aquello no tenía duración, no tenía ritmo. Sin embargo, creo que a usted le gusta la improvisación, ¿verdad? ¿Cuál es su experiencia?

F.T. El peligro está efectivamente en dar la palabra a tartamudos y las escenas corren el riesgo de hacerse dos veces más largas cuando la gente busca las palabras. Lo que me gusta, sin embargo, es una fórmula intermedia que consiste, por ejemplo, en hablar de una escena delicada con ellos y escribirla después, utilizando las palabras de su vocabulario... es un trabajo especial...

A.H. Es muy interesante, pero esto no debe de ser muy económico, ¿eh?

F.T. Económico en ningún sentido... dinero, película, duración... Volvamos a *Murder*; de hecho, se trataba de una historia de homosexualidad apenas disfrazada y esto era muy audaz para la época... El asesino, que en la escena final se nos presenta disfrazado de mujer en el circo, confiesa que mató a la chica porque estaba dispuesta a hacer ciertas revelaciones a su novia sobre su comportamiento, sus costumbres...

A.H. Sí, desde este punto de vista era audaz. Había también muchas referencias a *Hamlet*, porque la propia obra estaba en la película. Se invitaba al presunto asesino a que fuera a leer el manuscrito de un drama y este manuscrito era un subterfugio que describía el asesinato; se observaba a este hombre mientras leía en alta voz para saber si iba a manifestar su culpabilidad exactamente como el rey en *Hamlet*. Todo el film estaba estrechamente ligado al teatro.

Por otra parte, *Murder* fue mi primera experiencia de película bilingüe. Tuve que rodar simultáneamente una versión alemana y una versión inglesa; yo había trabajado en Alemania y hablaba un alemán bastante tosco, lo suficiente para apañarme. En la versión inglesa, el protagonista era, pues, Herbert Marshall y en la versión alemana, un actor muy conocido que se llamaba Alfred Abel. Antes del rodaje, cuando fui a Berlín para hablar del guión, me sugirieron muchos cambios y los rechacé todos, pero

en realidad era yo quien estaba equivocado. Los rechacé porque estaba satisfecho de la versión inglesa y, por razones de economía, no se podían rodar dos versiones demasiado diferentes una de otra.

Regresé, pues, a Londres sin modificar el guión y empecé a rodar. En seguida me dí cuenta de que no tenía oído para la lengua alemana; muchos detalles muy divertidos en la versión inglesa no lo resultaban nada en la alemana. Por ejemplo, la ironía basada en la pérdida de la dignidad o en el snobismo. El actor alemán no se sentía a gusto y me daba cuenta de que yo no comprendía el idioma alemán.

No quiero desanimarle, pero ahora puede usted comprender por qué René Clair, Julien Duvivier y Jean Renoir no triunfaron realmente en los Estados Unidos. No tienen oído para las palabras y los idiomas americanos. Curiosamente, los alemanes se adaptaron mejor, como Lubitsch, Billy Wilder, dos o tres en cualquier caso. Los húngaros triunfaron también y mi propia experiencia me permite imaginar lo que debieron de sentir el director húngaro Michael Curtiz y el productor también húngaro Jo Pasternak cuando llegaron a California.

F.T. Sin embargo, me parece que los cineastas europeos aportan al cine americano algo que los directores hollywoodienses no podrían dar, cierta mirada muy crítica sobre América, y esto hace a menudo su trabajo doblemente interesante. Son detalles que raramente se encontrarán en Howard Hawks y Leo McCarey, pero a menudo en Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang y también en sus films, observaciones críticas sobre la vida americana. Además, los emigrados llevan también consigo su folklore...

A.H. Es cierto, sobre todo en el aspecto humorístico. Por ejemplo, *The Trouble with Harry* (Pero..., ¿quién mató a Harry?) es un acercamiento al humor macabro, estrictamente inglés. Rodé esta película, *Harry*, para demostrar que el público americano podía apreciar el humor inglés y no marchó demasiado mal allí donde el film llegó al público.

En Inglaterra, mucha gente que nunca ha venido aquí es, sin embargo, muy antiamericana. Yo les digo siem-

pre: no hay americanos. América está llena de extranjeros. Si miro mi propia casa, por ejemplo, nuestra mujer de limpieza es una alemana de Pomerania, la que se ocupa de nuestra casa de verano es una italiana que apenas habla el inglés; sin embargo, es ciudadana americana y tiene una enorme bandera americana encima de su casita. Nuestro jardinero es un mejicano, muchos otros jardineros de aquí son japoneses, se ve esto en todas partes, y en los estudios se oyen toda clase de acentos distintos.

Para acabar con *Murder*, esta interesante película tuvo cierto éxito en Londres, pero era demasiado sofisticada para hacer auténtica carrera en provincias.

F.T. La película siguiente, *The Skin Game*, ¿estaba basada también en una obra de teatro? Tengo un recuerdo más bien confuso de ella. Es la historia de una furiosa rivalidad entre un propietario rural y su vecino, un industrial advenedizo. La escena más importante mostraba su enfrentamiento en el transcurso de una larga subasta. ¿Es así?

A.H. Sí. Era una obra de John Galsworthy; tenía como protagonista a Edmund Gwenn, que era muy conocido en Londres en aquel momento. No era un asunto que yo hubiese escogido y no hay nada que decir de ello.

F.T. Supongo que sus dificultades al principio del sonoro se debieron al aumento de los presupuestos.

A.H. Efectivamente, las películas se rodaban más lentamente, se buscaba más una audiencia internacional, a menudo se rodaban varias versiones; las películas costaban más caras.

F.T. Todavía no debía de existir el doblaje, ¿no?

A.H. No. Hacíamos las tomas con cuatro cámaras y una sola banda sonora, porque no se podía cortar el sonido y, por ello, cuando me hablan de la utilización de varias cámaras en los rodajes de televisión, respondo: esto ya se hacía en 1928.

F.T. Me gusta mucho la película que hizo a continuación, *Rich and Strange* (*Lo mejor es lo malo conocido*), en 1931. Creo que en América se titulaba *East of Shangai*. Es un film lleno de viveza...

A.H. Había muchas ideas ahí. Es la historia de un matri-

monio joven que ha ganado una fuerte suma de dinero y que emprende un viaje alrededor del mundo. Antes de hacer la película, la señora Hitchcock, que colaboraba en el guión, y yo fuimos a París buscando material para el guión. En la película quería mostrar a este matrimonio joven, que en cierto momento se encontrará en París, yendo al Folies-Bergères. En el entreacto llamé a un joven de smoking y le pregunté: «¿Se puede ver la danza del vientre? —Por aquí, síganme.» Entonces nos hizo salir a la calle. Yo me extrañé y él dijo: «No, es en el anexo», y nos hizo subir a un taxi. Pensé que seguramente se trataba de un error; al final, se detuvo delante de una puerta y dije a mi mujer: «Apuesto a que nos lleva a un burdel.» Luego le pregunté: «¿Tú quieres venir o no?» y ella respondió «¡Bueno! Vamos». Jamás en nuestra vida habíamos estado en un lugar semejante; entonces llegaron las chicas, nos ofrecieron champán y la patrona me preguntó, delante de mi mujer, si me gustaría pasar un ratito con alguna de las muchachas. Nunca me había sucedido esto, y, todavía hoy es cierto, nunca había tenido tratos con tal clase de mujeres. En resumen, regresamos al teatro y me dí cuenta de que nosotros nos conducíamos exactamente igual que los turistas de la película: ¡Eramos dos inocentes en el extranjero!

F.T. ¿Por qué quería ver la danza del vientre? ¿Para utilizarla en la película?

A.H. Le diré lo que quería hacer con esta historia de la danza del vientre: la protagonista miraba la danza del vientre y, sobre el ombligo que giraba, quería hacer un fundido encadenado en espiral.

F.T. ¿Cómo el genérico de *Vértigo*?

A.H. Sí. En *Rich and Strange* había una escena en la que el hombre se bañaba con la chica. Ella le dice: «Apuesto a que no puedes pasar nadando entre mis piernas», y se pone de pie en la piscina con las piernas separadas. La cámara está debajo del agua cuando el chico se sumerge y se dispone a pasar por entre las piernas separadas; de repente, la chica cierra las piernas y la cabeza del muchacho queda apresada y se ven burbujas que salen de su boca. Al fin, ella lo suelta y él vuelve a la superfi-

cie sin aliento y le dice: «Casi me has matado esta vez», y ella responde: «¿No habría sido una muerte maravillosa?»

Creo que ahora ya no se podría mostrar esto a causa de la censura.

F.T. Por cierto, he visto dos copias diferentes de la película y esta escena no estaba en ninguna de las dos. Por el contrario, recuerdo un episodio muy divertido en un junco chino...

A.H. ¡Ah, sí! Después de haber recorrido todo el Oriente, el joven matrimonio se halla en un barco que zozobra. Les recoge un junco chino y consiguen salvar el licor de menta y el gato negro del barco.

Se aprietan uno contra otro en la proa del junco y pronto los chinos les llevan comida. Es deliciosa, la mejor comida que jamás han tomado. Con palillos. Cuando han acabado de comer, se vuelven hacia la popa de la embarcación y ven allí la piel del gato negro clavada en la pared para secarse. Llenos de asco, se precipitan hacia la borda.

F.T. Aunque sea un buen film, creo que *Rich and Strange* no tuvo buena crítica.

A.H. Los personajes parecieron mal dibujados y los actores poco convincentes; en realidad, los actores eran adecuados, pero quizá habría sido preciso reunir un reparto más atractivo. Me gusta mucho esta película y debiera haber tenido éxito.

F.T. En 1932, usted rodó *Number Seventeen* (*El número 17*), que he visto en la Cinemateca. Es muy divertido, sólo que la historia es muy confusa...

A.H. ¡Un desastre! A propósito de esta película prefiero contarle una anécdota divertida. La primera parte transcurría en una casa vacía en la que iban a refugiarse los gangsters, y tenía que haber un tiroteo. Yo pensé que sería una idea bastante interesante imaginar que esta casa abandonada era el refugio de todos los gatos vagabundos del barrio. Así, a cada disparo, subirían o bajarían por las escaleras un centenar de gatos; estos planos debían estar separados de la acción para mayor comodidad y para que pudiera utilizarlos a mi gusto en el montaje. Por

consiguiente, una mañana estábamos dispuestos a rodar todos estas carreras gatunas; yo había colocado la cámara abajo de la escalera. Al llegar, me doy cuenta de que el estudio está lleno de gente. Pregunto: «¿Por qué todos estos figurantes?» Me responden: «No son figurantes, son los propietarios de los gatos.»

Al pie de los escalones se había instalado una barrera. Cada uno fue a dejar su gato. Por fin, estábamos dispuestos. El operador puso el motor en marcha y el regidor disparó con un fusil. Todos los gatos, sin excepción, se lanzaron por encima de la barrera, ¡ni uno sólo subió por la escalera! Corrían por todo el estudio y durante horas pudimos ver a los propietarios paseándose entre los decorados en busca de sus gatos: «Minino, minino... Este gato es mío... no, no, es el mío», etc. Empezamos de nuevo instalando una tela metálica. Todo estaba dispuesto otra vez. «¡Motor!»... «¡Bang!» Esta vez hubo tres gatos en la escalera, mientras que todos los demás se colgaron de la tela desesperadamente. Tuve que renunciar a mi idea.

F.T. Este film estaba basado, a la vez, en una obra de teatro y en una novela³. ¿Eligió usted el argumento?

A.H. No, había sido comprado por el estudio y me pidieron que lo dirigiera.

F.T. Es un film bastante corto, apenas más de una hora. La primera parte, la que transcurre en la casa, procede sin duda de la obra de teatro. Guardo mejor recuerdo de la segunda parte, la larga persecución con las maquetas de coches y de trenes, era muy bonita. Las maquetas son siempre muy bonitas en sus películas.

Después veo que produjo usted una película, *Lord Camber's Ladies*, que fue dirigida por otro, un tal Benn W. Levy, coguionista de *Blackmail*.

A.H. Se trataba de un tipo de película británica cien por cien que las casas americanas estaban legalmente obligadas a distribuir. Se llamaban «películas de cuota» y se rodaban con muy poco dinero. Cuando la sociedad British International Pictures, del estudio de Elstree, emprendió el rodaje de algunos de estos films, acepté producir uno o dos. Había tenido la idea de confiar la

realización de este film a Benn W. Levy porque era un autor teatral bastante conocido y un amigo. Teníamos un excelente reparto con Gertrude Lawrence, una gran estrella en aquella época, y Sir Gerald du Maurier, por entonces el mayor actor de Londres y además el mejor actor del mundo en mi opinión. Desgraciadamente, el señor Levy resultó un gentleman muy obstinado, que no aceptaba críticas ni observaciones de ninguna clase. Por ello mi gesto de ofrecerle la realización de este film —no se si se dice esto en francés— mi hermoso gesto me estalló en pleno rostro.

Tenía todavía otros dos proyectos como productor. Quería confiar una película a otro escritor de gran reputación, John Van Druten, que escribió varias obras de dos personajes. Le ofrecía la posibilidad de rodar una película en las calles de Londres con un equipo reducido pagado para todo el año; si llovía, podía ir al estudio; tenía la posibilidad de pararse, de empezar de nuevo y podía coger a dos actores excelentes bajo contrato por un año. En realidad, le ofrecía una cámara en lugar de una máquina de escribir. Lo rechazó obstinadamente y no sé por qué no me ofrecí el mismo lujo a mí mismo.

Por otro lado, yo me interesaba por una historia escrita por la condesa Russell. La historia era la siguiente: una princesa escapa de la corte y durante dos semanas se divierte y vive aventuras con un ciudadano corriente. ¿En qué le hace pensar esto?

F.T. *Vacaciones en Roma...*

A.H. No se hizo. Después me embarqué con dos escritores en un guión basado en una historia de Bulldog Drummond. Era un guión muy bueno y el productor John Maxwell...

F.T. ... que era el de todos sus films desde 1972, desde *The Ring*, ¿no?

A.H. ... Sí. Maxwell me envió una carta en la que decía: «Es un guión muy brillante, un «tour de force», pero no quiero producirlo.» Sospecho seriamente que un hombre, al que yo mismo había llevado al estudio y que era nuestro encargado de prensa desde *The Ring*, intrigó contra mí y contra esta película, que no se rodó. Con

esto acabó mi período en la British International Pictures.

F.T. Estamos en 1933 y la cosa no iba ya muy bien para usted en ese momento... Supongo que usted no habría elegido nunca rodar *Waltzes from Vienna* (*Valses de Viena*).

A.H. Era un musical sin música, muy barato. No tenía ninguna relación con mi trabajo habitual. Efectivamente, durante este período mi reputación era muy mala, pero por suerte yo no lo sospechaba. Esto no tenía nada que ver con la vanidad, sino que, simplemente, yo tenía la convicción interior de que era un director de cine. Nunca me dije: «Estás acabado, tu carrera está en baja», y sin embargo, exteriormente, para los demás, era así.

Había quedado muy decepcionado por el fracaso de *Rich and Strange* y la película *Number Seventeen* revela un estado de ánimo bastante negligente. No examinaba con cuidado lo que debía hacer. Después de este período, aprendí a ser muy crítico conmigo mismo, a tomar distancias para juzgar el trabajo pasado, como una especie de segunda mirada, y, sobre todo, a no volver a embarcarme en un proyecto sin experimentar una sensación interior de comodidad; si uno se siente realmente a gusto con un proyecto, saldrá probablemente algo bueno. Es como si se prepara usted para construir una casa: es preciso imaginar ante todo la estructura de hormigón. No hablo de la construcción de la historia, hablo del concepto de la película. Si el concepto es bueno, algo podrá desarrollarse. Como resulte el film es una cuestión de grado, pero el concepto ya no es discutible. Mi error con *Rich and Strange* era el de no haberme asegurado de que los dos actores principales convencieran al público y a la crítica a la vez; con semejante historia, jamás debiera haberme permitido una interpretación mediana.

Durante este período de baja, cuando rodaba el film *Waltzes from Vienna*, Michael Balcon pasó a verme por el estudio. Gracias a él me había convertido en director y supongo que debía de estar decepcionado por mí en ese momento. Sin embargo, me preguntó: «¿Qué hace después de esta película?» Yo respondí: «Tengo un guión

que se escribió hace algún tiempo pero que duerme en un cajón.» El guión le gustó y quiso comprarlo. Entonces fui a ver a John Maxwell, mi antiguo productor, y le compré el guión por doscientas cincuenta libras-oro. Lo volvía a vender a la nueva compañía Gaumont British, de la que Michael Balcon era director, por una suma de quinientas libras. Pero sentía tal vergüenza por este beneficio del cien por cien que dí el dinero al escultor Joseph Epstein para que hiciera un busto de Michael Balcon, a quien se lo regalé luego.

F.T. ¿El guión era el de *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*)? ⁴

A.H. Exacto. En principio había la historia de Bulldog Drummond que habíamos adaptado con Charles Bennet y un periodista llamado D. B. Wyndham-Lewis, que hizo los diálogos. Michael Balcon tuvo el mérito, primero, de haberme lanzado como director y luego, en esta época, de haberme hecho debutar por segunda vez. Naturalmente, siempre fue muy posesivo con respecto a mí, si puedo decirlo así, y esta actitud le puso muy colérico más tarde cuando me marché a Hollywood.

Antes de examinar *El hombre que sabía demasiado*, quería decirle que, le ocurra lo que le ocurra durante su carrera, su talento estará siempre ahí. Mi declive de los años 30 era sólo aparente. Rodé *Waltzes from Vienna* que era muy malo, pero, sin embargo, con *El hombre que sabía demasiado*, cuyo guión estaba ya acabado antes de *Waltzes from Vienna*, el talento estaba ahí, antes incluso del rodaje.

Estamos, pues, en 1934. He hecho un examen de conciencia muy serio y empiezo a rodar *El hombre que sabía demasiado*.

The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado) — Cuando Churchill era jefe de la policía — M, el vampiro de Dusseldorf — Como me vino la idea del golpe de platillos — Simplificar y clarificar — *The Thirty-nine Steps* (39 escalones) — Influencia de Buchan — ¿Qué es el understatement? — Una vieja historia licenciosa — Mister Memory — Un trozo de pastel

FRANÇOIS TRUFFAUT *The Man Who Knew Too Much* (El hombre que sabía demasiado) fue su mayor éxito inglés y tuvo también mucho éxito en América. Una pareja de turistas ingleses viaja por Suiza con su hija. Un francés muere asesinado cerca de ellos, confiándoles «in extremis» un mensaje relativo al proyecto de asesinato de un embajador extranjero de visita en Londres. Para asegurarse del silencio del matrimonio, los espías raptan a la niña. De vuelta a Londres, la madre, que persigue a los raptadores, salva la vida del embajador al gritar en el momento en que el disparo de revólver iba a alcanzarle, durante un concierto en el Albert Hall. El final nos muestra el asedio de la guarida de los espías por la policía y la salvación de la niña. En alguna parte he leído que estaba inspirado en una historia real, en un suceso del que Churchill había sido uno de los personajes cuando era jefe de la policía.

ALFRED HITCHCOCK Es verdad, pero sólo para la parte final; este suceso debía de remontarse a 1910 y era conocido por el nombre de «Asedio de Sidney Street».

Se trataba de hacer salir a unos anarquistas rusos que se habían encerrado en una casa y que disparaban. Era muy difícil, se había llamado a la tropa y Churchill había ido al lugar para vigilar las operaciones, y yo, a mi vez, tuve muchas dificultades con la censura, porque la policía inglesa nunca va armada. En aquella época, como la policía no había conseguido desalojar a los anarquistas, fue preciso llamar al ejército e incluso se iba a recurrir a la artillería cuando la casa se incendió. Este incidente tendría que causarme muchas molestias en el momento en que rodaba la película. Por lo que respecta a nuestro film, el censor veía todo el asunto con malos ojos, porque decía que este episodio era una mancha en la historia de la policía inglesa. No quería que se pusieran armas en las manos de los policías. Entonces le dije: «¿Cómo haremos para desalojar a los espías?» Y me respondió: «¿Por qué no utiliza la bomba contra incendios?» Consulté mi documentación y descubrí que el propio Winston Churchill había hecho esta sugerencia. Al final, el censor aceptó que los policías utilizaran fusiles a condición de que fuesen armas antiguas que no hubiesen llevado ellos, sino que fueran a buscarlas a una tienda de antigüedades. Todo ello para mostrar que la policía no tiene la costumbre de utilizar armas de fuego. Yo estaba irritado y me libré del asunto mostrando la llegada de una camioneta desde la que se distribuyen fusiles.

F.T. En la versión americana de 1956 el film empieza en Marrakech; pero en la primera versión empieza en Suiza...

A.H. El film empieza entre la nieve de Saint-Moritz porque allí pasamos nuestra luna de miel yo y mi mujer. Desde la ventana de nuestra habitación miraba a menudo la pista de patinaje y se me había ocurrido la idea de empezar la película mostrando a un patinador cuyas evoluciones sobre el hielo dibujaran cifras, números, 8, 6, 0, 2 y, naturalmente, se trataría de un código de espionaje cualquiera. Renuncié a esta idea.

F.T. ¿Porque era imposible de filmar o por qué?

A.H. No se integraba en el guión. Ante todo, la película se me vino a la imaginación de la siguiente manera: vi

ante mí los Alpes nevados y las calles asfixiantes de Londres, y este contraste lo decidió todo.

F.T. En esta primera versión de *El hombre que sabía demasiado* utilizó a Pierre Fresnay y en su «remake», para el mismo papel, llamó también a un actor francés Daniel Gélin. ¿Por qué?

A.H. Creo que esto es cosa de la producción; yo no quería necesariamente a un francés. El actor que deseaba especialmente y al que hice llamar era Peter Lorre, que hacía su primer papel inglés. Acababa de rodar *M, El vampiro de Dusseldorf* de Fritz Lang. Tenía un gran sentido del humor y como se hacía notar por su largo gabán que le bajaba hasta los pies le habían apodado «el gabán ambulante».

F.T. ¿Había visto usted *M*?

A.H. Sí, pero no me acuerdo muy bien. ¿No había un hombre que silbaba?

F.T. ¡Sí, precisamente Peter Lorre! Supongo que por aquella época habría visto otras películas de Fritz Lang, *Los espías*, *El testamento del doctor Mabuse...*

A.H. Sí. *Mabuse*, sí. Pero hace mucho tiempo de esto... ¿Recuerda usted en *El hombre que sabía demasiado* la escena del dentista? En principio, tenía que transcurrir en una barbería y, para cubrir a los hombres, se colocaban toallas calientes sobre la cara. Justo antes de rodar, ví una película de Mervyn LeRoy titulada *Yo soy un fugitivo*, con Paul Muni, en la que había una escena parecida. Entonces lo traspuse todo al consultorio de un dentista, y mientras lo hacía transformé otras cosas que ya no me gustaban. Por ejemplo, habíamos mostrado al principio de la historia que la protagonista del film, la madre de la niña raptada, era una excelente tiradora de carabina. Entonces, los malos hipnotizaban a la madre durante la escena de la capilla y, después la transportaban, todavía en estado de hipnosis, a la sala del Albert Hall para que hiciese el trabajo del asesino y matara ella misma al embajador. Abandoné esta idea pensando que una campeona de tiro quizá no apuntara tan bien bajo la influencia de una hipnosis.

F.T. Lo interesante es que adoptó usted la idea con-

traría, puesto que no sólo la mujer no mata al embajador sino que incluso le salva la vida dando un grito en el momento oportuno, cuando advierte, en el concierto, el revólver del asesino apuntando hacia el palco de honor...

Pero permítame resumir la situación para refrescarnos la memoria. Los espías han decidido matar a este hombre de estado extranjero durante un concierto en el Albert Hall. Han decidido que el asesino deberá disparar durante la ejecución de la cantata, en el momento exacto en que se dé el único golpe de platillos de la partitura. Han «ensayado» el atentado en frío, escuchando varias veces la cantata grabada en disco.

Así pues, empieza el concierto, todos los personajes están en su sitio y esperamos con creciente angustia el momento en el que el cimbalista, impasible, va a utilizar su instrumento.

A.H. La idea de los címbalos me la inspiró un dibujo humorístico o más exactamente una serie de dibujos que ocupaban cuatro páginas de una revista del estilo de «Punch». Mostraban a un hombre que se despierta. Sale de la cama, va al cuarto de baño, hace gargarismos, se afeita, toma una ducha, se viste, toma el desayuno. Todo esto en dibujitos separados. Después se pone el sombrero, el abrigo, coge un pequeño estuche de instrumento de música de cuero y sale a la calle, sube al autobús, llega a la ciudad y luego al Albert Hall. Pasa por la entrada de los artistas, se quita el sombrero, el abrigo, abre el estuche y saca una flautita; se reúne con los otros músicos y avanza con ellos hacia el podio. Se afinan los instrumentos y nuestro hombre se sienta en su sitio. Llega el director de orquesta, da la señal y empieza la gran sinfonía. El hombrecito está sentado ahí, espera, vuelve las hojas. Finalmente se levanta sobre su silla, coge el instrumento, se lo acerca a la boca y, a un determinado gesto del director de orquesta, silba una nota en la flauta: «Blup». Después guarda el instrumento, deja discretamente la orquesta, coge el sombrero y el abrigo, sale a la calle. Está oscuro. Sube al autobús, llega a su casa, cena, va a su habitación, va al cuarto de baño, hace gargarismos, se pone el pijama, se acuesta y apaga la luz.

F.T. Es muy bonito. Es un procedimiento que ha sido utilizado a menudo, me parece, en los dibujos animados, con un triángulo, por ejemplo...

A.H. Probablemente se llamaba «el hombre de una nota» y la historia de este hombrecito que espera el momento de tocar una sola nota me inspiró el suspense del golpe de platillos.

F.T. Desde luego me acuerdo imperfectamente de la versión inglesa; pero en su remake americano tomó usted enormes precauciones frente al público a propósito de estos címbalos. Al final del genérico mostraba al músico blandiendo los címbalos de forma muy evidente y un texto en sobreimpresión decía más o menos: «Un golpe de platillos puede trastornar la vida de una familia americana.» Más adelante, en la película, los espías escuchan la grabación de la cantata antes de ir al concierto y, aquí, usted hacía oír dos veces seguidas los compases que preceden al golpe de címbalos; es muy preciso y muy insistente.

A.H. Tenía que hacerse así para que el público participara completamente. Probablemente, hay personas entre el público que no saben qué son címbalos y, para estos, era conveniente mostrar a la vez el instrumento y la palabra «címbalos» escrita con todas sus letras; después era preciso que el público fuese capaz no sólo de identificar el sonido de los címbalos, sino incluso de imaginarlo por anticipado, y por lo tanto de esperarlo. Este condicionamiento del público es la base misma de la creación del suspense.

Los compases de la cantata que se oyen dos veces en el disco están destinados a evitar cualquier confusión en la mente del espectador sobre lo que sucederá a continuación. A menudo me he dado cuenta de que ciertas situaciones de suspense quedan comprometidas cuando el público no comprende claramente la situación. Por ejemplo, dos actores llevan trajes casi iguales y el público no los distingue; el decorado es confuso, la gente no reconoce muy bien los lugares en los que se encuentra y, mientras el espectador trata de reconstruir la verdad, se des-

arrolla la escena y queda vacía de toda emoción. Es preciso clarificar constantemente.

F.T. Creo que se trata no sólo de clarificar sino también de simplificar, de tener el espíritu de simplificación y a este respecto me pregunto si no hay dos clases de artistas: los «simplificadores» y los «complicadores». En este caso se podría decir que entre los complicadores hay grandes artistas, buenos escritores, pero que, para triunfar en el campo del espectáculo, es preferible ser un «simplificador». ¿Está usted de acuerdo?

A.H. Es esencial porque es preciso, incluso, poder sentir en sí mismo las emociones que se quieren lograr del público. Por ejemplo, las personas que no saben «simplificar» no pueden controlar el tiempo del que disponen, se inquietan abstractamente y sus *vagas* inquietudes les impiden concentrarse en las preocupaciones *precisas*, de la misma manera que un mal conferenciante se perturba porque se observa mientras está hablando y pierde el hilo de su discurso.

En el guión de *El hombre que sabía demasiado* hay una diferencia importante entre las dos versiones: en la película inglesa el marido sigue encerrado y la protagonista se encuentra sola en el Albert Hall, hasta el final de la película.

F.T. Es mejor en la segunda versión, porque la llegada de James Stewart en plena ejecución de la cantata permite dilatar el suspense; encuentra a Doris Day, se explica con ella por gestos, ella le indica la situación, le señala al asesino, y luego al embajador en peligro; Stewart va a intentar algo; por los pasillos pretende llegar al palco del embajador; pero a su paso tiene que discutir con los policías; aquí también sólo por los gestos se comprende que los policías lo envían siempre a alguien de grado superior y toda esta mímica refuerza el suspense y constituye al propio tiempo la ironía de la escena. Es un humor mucho más fino que el de su film inglés y superior, en mi opinión, porque no interrumpe el drama, sino que en realidad forma parte de él.

A.H. Es cierto, sí; aparte de ello, creo que la escena del

Albert Hall es muy parecida en las dos versiones, ¿no cree usted? Es la misma cantata.

F.T. ... Mejor orquestada la segunda vez por Bernard Herrmann. Tengo la impresión de que la escena es más larga en la segunda versión; en cualquier caso es un rollo de trescientos metros completamente musical, sin diálogo, y casi no hay más que planos fijos. En la primera versión, a menudo los planos se movían, había varias panorámicas, por ejemplo, de la cabeza del asesino a la de la mujer, de la de la mujer a la del embajador. El «remake» está más planificado y es más riguroso.

A.H. Digamos que la primera versión la hizo un aficionado con talento mientras que la segunda la hizo un profesional.

F.T. Después del éxito de *El hombre que sabía demasiado*, supongo que usted ya era bastante libre para escoger sus temas y optó por *The Thirty-nine Steps* (*Treinta y nueve escalones*). Es la historia de un joven canadiense que huye de Londres para llegar a Escocia, a fin de encontrar las huellas de los espías que han apuñalado a una mujer en su propio apartamento. Sospechoso de asesinato ante la policía, y acosado por los espías, atraviesa mil emboscadas, pero todo acaba bien. Es un guión sacado de una novela de John Buchan, escritor al que usted admira, según creo.

A.H. Efectivamente, puedo decir que he sido muy influido por Buchan, mucho antes de hacer *Treinta y nueve escalones*. El espíritu de *El hombre que sabía demasiado* le debe algo. Escribió un gran libro que nunca se ha rodado que se llama *Greenmantle* en inglés y *Le Manteau vert* en francés¹. Es una novela inspirada probablemente por el curiosísimo personaje de Lawrence de Arabia. Alexander Korda debió de comprar los derechos de esta novela, pero nunca la ha rodado. Yo había pensado en principio en este libro, pero preferí *Treinta y nueve escalones*, que era una novela menos importante, probablemente por las razones de respeto de las que hemos hablado a propósito de Dostoievski.

Lo que me gusta de Buchan es algo profundamente británico, lo que nosotros llamamos «understatement».

F.T. No existe ninguna palabra en francés para decir esto.

A.H. Es la subvaloración, la subdeclaración, la subestimación.

F.T. En francés hay una figura de estilo que es la «litote», pero sobreentiende la discreción, la modestia, más que la ironía.

A.H. «Understatement» es la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos.

F.T. ¿Es el tono de *The Trouble with Harry*?

A.H. Exactamente. El «understatement» es muy importante para mí.

Escribí este guión en colaboración con Charles Bennett, pero me acuerdo de que en aquella época experimenté un método que consistía en escribir el film hasta en sus menores detalles, pero sin poner una sola frase del diálogo. Lo veía como un film de episodios y estaba en plena forma. En cuanto estaba redactado un episodio decía: «Aquí nos hace falta un cuento muy bueno». Deseaba que el contenido de cada escena fuese muy sólido y que constituyera un pequeño film.

A pesar de mi admiración por John Buchan, hay muchas cosas en la película que no están en el libro; por ejemplo, la escena de la noche que Robert Donat pasa con el granjero y su mujer me la inspiró una historia licenciosa muy antigua. Se trata de un granjero boer del Africa del Sur, terriblemente austero, con una enorme barba negra, que tiene una mujer joven, insatisfecha y sedienta de sexo. El día del aniversario de su marido, ha matado un pollo y ha hecho una tarta con él. Es una noche muy tormentosa y espera que esta tarta sea una buena sorpresa para su marido. En lugar de esto, el marido, enfurecido, le reprocha que haya matado un pollo sin su permiso. Triste noche de aniversario.

Alguien llama a la puerta; es un guapo extranjero que se ha extraviado. La granjera le hace sentarse y le ofrece comida. El granjero le impide que coma demasiado y dice: «Cuidado, esto debe alimentarnos el resto de la semana». La chica empieza a devorar con los ojos al extranjero y se pregunta: «¿Cómo podría acostarme con él?» El ma-

ruido quiere acostar al extranjero en la caseta del perro. La mujer se opone y, finalmente, se acuestan los tres en la cama grande. El granjero duerme en medio. La mujer haría cualquier cosa para librarse del marido. En cierto momento oye un ruido, despierta a su marido y le dice: «Creo que las gallinas se han escapado». Entonces el marido se levanta, se le oye andar por el patio. La mujer sacude al extranjero y le dice: «De prisa, de prisa, ven, ahora es el momento». El extranjero se levanta rápidamente y... se acaba la tarta de pollo ².

F.T. Es divertido, pero prefiero la escena tal como está en la película; por su ambiente, hace pensar mucho en Murnau, probablemente por las caras, por el decorado y también porque los personajes en este momento están realmente ligados a la tierra y a la religión; es una escena bastante corta y sin embargo los personajes tienen una existencia muy fuerte. El momento de la oración es excelente; el marido bendice la mesa con fervor y durante este tiempo Robert Donat advierte el periódico que está encima de la mesa y ve su foto reproducida en él; levanta la cabeza hacia la granjera, la granjera ve el periódico, después la foto y levanta la cabeza hacia Donat; sus miradas se cruzan; Donat ve que ella ha comprendido que lo buscan; ella le dirige una severa mirada, él responde con una mirada suplicante y, justo en este momento, el granjero sorprende su cambio de miradas y cree en un principio de complicidad amorosa entre ellos. Entonces sale de la habitación para espiarlos desde la ventana. Es un momento muy bello de cine mudo y los personajes son admirables; inmediatamente se ve que el marido es un personaje hosco, avaro, celoso e increíblemente puritano. Gracias a esto más tarde se salvará Robert Donat, porque la mujer le da el abrigo del granjero y una bala de revólver se alojará en la Biblia que estaba en el bolsillo interior de este abrigo ³.

A.H. Sí, era una buena escena. Otro personaje interesante era el de Mister Memory. La idea me la dio un artista que vi en el «music-hall». Se llamaba Datas (precisamente por las fechas). El público le hacía preguntas sobre acontecimientos y daba la fecha exacta: «¿Cuándo

se hundió el Titanic?; y había preguntas muy maliciosas, preguntas trucadas hechas por un compadre; una de estas preguntas era: «¿Cuándo cayó el Viernes Santo en martes?», y la respuesta era: «El Viernes Santo es un caballo que corría en Wolverhampton y cayó por primera vez en un obstáculo el martes 22 de junio de 1864».

F.T. Sí, Mister Memory era también un excelente personaje y me gusta mucho su muerte. En realidad, muere literalmente por conciencia profesional; en el «music-hall» Robert Donat le pregunta: «¿Qué son los *Treinta y nueve escalones?*», y él no puede negarse a responder todo lo que sabe: «Es una sociedad de espionaje, etc.». Y naturalmente, el jefe de los espías, que estaba en un palco, lo mata de un disparo. Es una cosa que se encuentra a menudo en sus films y que es extraordinariamente satisfactoria para el espíritu: un personaje cuya caracterización se lleva hasta el final, hasta la muerte, con una lógica imperturbable que hace de la muerte algo literalmente ridículo y grandioso a la vez, cuando las cosas de pintorescas se van tornando patéticas.

A.H. Esto me gusta mucho, y también la idea del deber. Mister Memory *sabe* qué son los Treinta y Nueve Escalones, se le hace una pregunta y *debe* responder. Por la misma razón, hice morir a la maestra en *The Birds* (*Los pájaros*).

F.T. Volví a ver recientemente *Treinta y nueve escalones* en Bruselas, y de vuelta a París fui a ver el «remake» que hizo en Londres Ralph Thomas, con Kenneth Moore. Era bastante ridículo y muy mal realizado, pero el guión es tan bueno que el público, a pesar de ello, se interesaba.

En algunos momentos, la planificación del «remake» seguía exactamente la suya, siempre en peor, y cuando había un cambio, era generalmente un contrasentido. Por ejemplo, al principio del film, cuando Robert Donat está encerrado en el apartamento en el que ha sido apuñalada la mujer, ve por la ventana a dos espías que se pasean por la acera. Usted filmó a los dos espías desde el punto de vista de Robert Donat, con la cámara en el apartamento y los espías en la acera, bastante lejos de

nosotros. En el «remake», Ralph Thomas ha insertado durante la escena dos o tres planos cercanos de los dos espías en la calle y por ello la escena pierde eficacia: nos familiarizamos con los dos espías y dejamos de sentir miedo por el protagonista.

A.H. Es realmente lamentable; hacer esto es no saber lo que se hace, porque es evidente que no se debe cambiar de punto de vista en una situación como ésta, es rigurosamente imposible.

F.T. Viendo de nuevo su versión de *Treinta y nueve escalones* me he dado cuenta de que, más o menos por esta época, empezó usted a maltratar sus guiones, quiero decir a no tener en cuenta la verosimilitud de la intriga o, en todo caso, a sacrificar constantemente la verosimilitud en beneficio de la emoción pura.

A.H. Sí, estoy de acuerdo.

F.T. Por ejemplo, cuando Robert Donat deja Londres y sube al tren, sólo encuentra cosas inquietantes o, si se prefiere, interpreta la realidad en este sentido; cree que los dos viajeros que están sentados frente a él en el compartimento le vigilan desde detrás del periódico; cuando el tren se para en una estación, se ven policías por la ventana, rígidos como postes, que miran derecho al objetivo. Todo es signo de peligro, todo es amenaza, con una voluntad que señala realmente un paso hacia la estilización americana.

A.H. Sí. Entramos en un período en el que la atención por el detalle es mayor que antes. Constantemente me decía: hay que llenar el tapiz aquí, hay que completar el tapiz allá.

Lo que me gusta de *Treinta y nueve escalones* es lo súbito de las transiciones. Robert Donat ha ido por su propia cuenta a la comisaría para denunciar al hombre del dedo amputado y contar cómo escapó de la muerte gracias a la bala de revólver alojada en la Biblia; pero no le creen y le ponen las esposas; no se sabe cómo saldrá de ello. La cámara pasa a la calle y se ve saltar a Donat a través de la ventana que se rompe en mil pedazos. Inmediatamente, se cruza con un grupo de músicos del Ejército de Salvación y se mezcla con ellos. Después, se

dirige a un callejón sin salida y le agarran en un corredor. «Gracias a Dios, ha llegado nuestro conferenciante», dicen, y le empujan a una tarima donde tiene que improvisar un discurso electoral.

La chica a la que había besado en el tren, y que le había denunciado ya una vez, surge con dos tipos para llevarle en coche a la comisaría, pero, en realidad, si se acuerda usted, son dos falsos policías y Donat, ligado a la chica por las esposas, escapará con ella aprovechando la aglomeración producida por un rebaño de ovejas. Van a pasar una noche en el hotel, todavía atados por las esposas, y esto sigue...

Lo asombroso es la rapidez de las transiciones. Hay que trabajar mucho para llegar a ello, pero merece la pena. Hay que emplear una idea después de otra, sacrificándolo todo a la rapidez.

F.T. Este tipo de cine tiende a suprimir las escenas utilitarias para conservar sólo las agradables de rodar y agradables de ver. Es un cine que satisface mucho al público y que irrita a menudo a los críticos. Mientras ven la película o después de haberla visto, analizan el guión y naturalmente el guión no resiste al análisis lógico. A menudo juzgan como debilidades cosas que constituyen el principio mismo de esta forma de cine, empezando por una desenvoltura total con respecto a la verosimilitud.

A.H. La verosimilitud no me interesa. Es lo más fácil de hacer. En *The Birds* hay esa larga escena del bar en la que la gente habla de los pájaros. Entre esta gente, hay una mujer con una boina en la cabeza, que es precisamente una especialista en pájaros, una ornitóloga. Está ahí por pura coincidencia. Naturalmente, habría podido rodar tres escenas para hacerla llegar de forma verosímil, pero estas escenas no tendrían ningún interés.

F.T. Y constituirían una pérdida de tiempo para el público.

A.H. No sólo una pérdida de tiempo, sino que serían como agujeros en la película, agujeros o manchas. Seamos lógicos: si se quiere analizarlo todo y construirlo todo en términos de plausibilidad y de verosimilitud, ningún guión

de ficción resistiría este análisis y sólo se podría hacer una cosa: documentales.

F.T. Exacto. El límite de lo verosímil es el documental. Por lo demás, las únicas películas que ponen de acuerdo a la crítica mundial son, en general, documentales como *La isla desnuda*, donde el artista pone su trabajo pero nada que provenga de su imaginación.

A.H. Pedir a un hombre que cuenta historias que tome en consideración la verosimilitud me parece tan ridículo como pedir a un pintor figurativo que represente las cosas con exactitud. ¿Cuál es el colmo de la pintura figurativa? Es la fotografía en color, ¿no? ¿Está usted de acuerdo?

Hay una gran diferencia entre la creación de un film y la de un documental. En un documental, Dios es el director, el que ha creado el material de base. En el film de acción, es el director quien es un dios, quien debe crear la vida. Para hacer un film, hay que yuxtaponer montones de impresiones, montones de expresiones, montones de puntos de vista y, con tal de que nada sea monótono, deberíamos disponer de una libertad total. Un crítico que me habla de verosimilitud es un tipo sin imaginación.

F.T. Observe que, por definición, los críticos no tienen imaginación y es normal. Un crítico demasiado imaginativo ya no podría ser objetivo. Precisamente esta ausencia de imaginación es lo que les hace preferir las obras muy sobrias, muy desnudas, las que les dan la sensación de que podrían ser casi sus autores. Por ejemplo, un crítico puede creerse capaz de escribir el guión de *Ladrón de bicicletas*, pero no el de *Con la muerte en los talones* y, forzosamente, llega a la conclusión de que *Ladrón de bicicletas* tiene todos los méritos y *Con la muerte en los talones* no tiene ninguno.

A.H. Precisamente cita usted *Con la muerte en los talones*; la crítica del «New Yorker» decía que era una película «inconscientemente divertida». Sin embargo, cuando rodaba *Con la muerte en los talones* era una enorme broma; cuando Cary Grant está en los montes Rushmore, yo quería que se refugiara en las fosas nasales

de Lincoln y que allí se pusiera a estornudar violentamente; habría sido divertido, ¿eh?

Pero me doy cuenta de que hemos hablado muy mal de los críticos, ¿no? A propósito, ¿qué hacía usted cuando nos encontramos por primera vez?

F.T. ¡Bueno, era crítico de cine!

A.H. ¡Ya me parecía! No, mire, cuando un director está decepcionado de la crítica, cuando se da cuenta de que los críticos no se preocupan al examinar sus películas, ¡pues bien!, el único refugio que puede encontrar es la aclamación de la taquilla.

Ahora bien, si un director rueda sus películas exclusivamente para la taquilla, se deja arrastrar por la rutina y eso es malo. Me parece que los críticos son a menudo responsables de tal estado de cosas y pueden empujar a un hombre a tomar en consideración sólo la taquilla, ya que en ese momento puede decirse: «Me río de los críticos porque mis películas dan dinero».

En Hollywood hay un slogan muy famoso: «Voy a decir a tal crítico que he leído su artículo y que he ido al banco llorando durante todo el camino». En algunos semanarios, se buscan deliberadamente críticos que puedan denigrar divirtiendo a los lectores. Hay una expresión en América para cuando una cosa es mala: «Sólo es bueno para los pájaros». Por tanto, sabía muy bien lo que me esperaba cuando el estreno de *Los pájaros*.

F.T. Napoleón decía: «La mejor defensa es el ataque». Usted podría haber desarmado a los críticos con un slogan durante el lanzamiento de la película...

A.H. No, no. No merece la pena. Siempre me acuerdo que durante la última guerra yo estaba en Londres y había sido estrenada una película que se llamaba «Viejas amistades», de John Van Druten, con Bette Davis y Claude Rains. Los críticos de dos periódicos del domingo, de Londres, terminaron sus artículos con la misma frase, y ¿cuál cree usted que era? «Las viejas amistades deberían olvidarse». No habían podido resistir a la tentación del juego de palabras, aunque el film fuese muy bueno...

F.T. Lo he observado en Francia con todas las pelícu-

las cuyo título acaba en «la nuit» (la noche): *Les Portes de la nuit*, *Marguerite de la nuit*, etc., se convierten en «Les Portes de l'ennui», «Marguerite de l'ennui»... Se hace siempre el juego de palabras con «l'ennui» (el aburrimiento), incluso si la película es divertida... Me gusta mucho su slogan: «Algunos films son trozos de vida, los míos son trozos de pastel».

A.H. No filmo nunca un trozo de vida porque esto la gente puede encontrarlo muy bien en su casa o en la calle o incluso delante de la puerta del cine. No tiene necesidad de pagar para ver un trozo de vida. Por otra parte, rechazo también los productos de pura fantasía, porque es importante que el público pueda reconocerse en los personajes. Rodar películas, para mí, quiere decir en primer lugar y ante todo contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero no debe ser jamás banal. Es preferible que sea dramática y humana. El drama es una vida de la que se han eliminado los momentos aburridos. Luego, entra en juego la técnica y aquí soy enemigo del virtuosismo. Hay que sumar la técnica a la acción. No se trata de colocar la cámara en un ángulo que provoque el entusiasmo del operador. La única cuestión que me planteo es la de saber si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio dará su fuerza máxima a la escena. La belleza de las imágenes, la belleza de los movimientos, el ritmo, los efectos, todo debe someterse y sacrificarse a la acción.

Secret Agent (El agente secreto) — ¿Qué tienen en Suiza? — *Sabotage* — El niño y la bomba — Se pide al público que sienta deseos de matar — Crear la emoción y luego preservarla — *Young and innocent* (Inocencia y juventud) — Un ejemplo de suspense — *The Lady Vanishes* (Alarma en el expreso) — Nuestros amigos los «verosímiles» — Un telegrama de David O'Selznick — Mi última película inglesa: *Jamaica inn* (Posada Jamaica) Estaba realmente desesperado — Charles Laughton, amable bufón — Conclusiones al período inglés

FRANÇOIS TRUFFAUT *Secret Agent* (El agente secreto) (1936) cuenta la historia de Ashenden, un agente secreto (John Gielgud) que es enviado a Suiza para liquidar a un espía cuya identidad personal desconoce. Se equivoca de hombre y mata por error a un turista inofensivo. El verdadero espía (Robert Young) muere accidentalmente al final de la película en el descarrilamiento de un tren bombardeado. Sólo he visto la película una vez y, a decir verdad, tengo un recuerdo muy impreciso. Es una adaptación de Somerset Maugham... ¿de una comedia y de una novela a la vez? ¹

ALFRED HITCHCOCK Está basada en dos relatos de Maugham sacados de su libro *Ashenden*, que reúne varias aventuras de este personaje, y también en una comedia de Campbell Dixon adaptada a su vez de este libro. Entrelazamos, pues, dos historias relativas a Ashenden, «El traidor» y «El mejicano calvo», para construir la intriga de espionaje. La comedia nos proporcionó la historia de amor. Había muchas ideas ahí, pero la película no estaba lograda. Creo que sé por qué: en una película de aven-

turas, el personaje principal debe tener un objetivo, es vital para la evolución del film y para la participación del público que debe apoyar al personaje y casi diría que ayudarle a alcanzar ese objetivo. En *Secret Agent*, el protagonista (John Gielgud) tiene una tarea que cumplir, pero esa tarea le repugna y trata de evitarla.

F.T. Sí, está encargado de matar a alguien...

A.H. Debe matar a un hombre y no quiere hacerlo. Es un objetivo negativo y esto origina una película de aventuras que no avanza, que rueda en el vacío. La segunda debilidad de la película es el exceso de ironía, la ironía del destino; no sé si se acuerda usted, cuando el protagonista se resigna a llevar a cabo el asesinato, se equivoca de víctima y mata a otro hombre; era malo para el público.

F.T. Sí, y más tarde el malo muere accidentalmente, pero antes de morir mata al protagonista; es un Hitchcock sin «happy-end»...².

A.H. En algunos casos el «happy-end» no es necesario; si se tiene al público bien dominado, razonará con usted y aceptará un final desgraciado, a condición de que haya habido suficientes elementos satisfactorios en el cuerpo de la película.

Uno de los aspectos interesantes del film es que transcurre en Suiza; entonces me dije: «¿Qué tienen en Suiza?» Tienen el chocolate con leche, tienen los Alpes, tienen las danzas folklóricas, tienen lagos y yo sabía que tenía que nutrir la película de elementos que pertenecieran todos a Suiza.

F.T. ¡Por esto había situado el nido de espías en una fábrica de chocolate! En el mismo orden de ideas, a algunos periodistas franceses les molestaba encontrar en *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*) el hotel Carlton de Cannes, el mercado de flores de Niza, la persecución en la Grande Corniche...

A.H. Procedo así siempre que es posible. Pero de hecho esto debe ser más que un simple segundo plano. Hay que tratar de utilizar dramáticamente todos estos elementos locales; ¡se deben emplear los lagos para ahogar a la gente y los Alpes para hacerla caer por los precipicios!

F.T. Me gusta mucho esta manera de trabajar; usted utiliza siempre dramáticamente la profesión de los personajes; en *El hombre que sabía demasiado*, James Stewart es médico y a lo largo de todo el film se comporta como médico, con referencias a su profesión; por ejemplo, cuando tiene que anunciar a Doris Day que su hijo ha sido raptado la obliga antes a tomar un somnífero, es excelente. Pero volvamos a *Secret Agent*...

En el libro que le han dedicado, Claude Chabrol y Eric Rohmer señalan en *Secret Agent* una cosa nueva en su obra y que después se volverá a encontrar constantemente: la representación del malo como alguien muy elegante, distinguido, muy bien educado, amable y seductor...

A.H. Desde luego. La introducción del malo plantea problemas que se renuevan, especialmente en el terreno del melodrama porque, por definición, el melodrama pasa de moda y siempre debe modernizarse. Por ejemplo, en *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*), quise que el malo, James Mason, fuese suave y distinguido, a causa de la rivalidad amorosa con Cary Grant respecto al personaje de Eva Marie-Saint. Pero al mismo tiempo, tenía que ser amenazador y esto es difícil de conciliar. Entonces dividí al malo en tres personas: James Mason, que era guapo y distinguido, su secretario de aspecto siniestro, y el tercero, el rubio, el hombre brutal y de mano dura.

F.T. ¡Ah, es muy ingenioso! Esto favorecía la rivalidad amorosa entre Mason y Grant, y aportaba también un elemento de rivalidad homosexual, porque el secretario de Mason estaba evidentemente celoso de Eva Marie-Saint.

Después de *Secret Agent*, rodó *Sabotage* (1936), según una novela de Joseph Conrad, titulada *Secret Agent*, lo que a menudo crea confusiones en sus filmografías...³

A.H. Además, en América, *Sabotage* se exhibió con el título de *The Woman Alone*. ¿Lo ha visto usted?

F.T. Sí, muy recientemente, y debo confesarle que me ha decepcionado un poco con respecto a su reputación.

La exposición es excelente. Primero, el primer plano

de un diccionario con la definición de la palabra «sabotage», después, un primer plano de una bombilla eléctrica, plano general de una calle iluminada, vuelta al primer plano de la bombilla que se apaga, plano de oscuridad y en la central eléctrica alguien dice: «Sabotage», recogiendo un poco de arena al lado de una máquina. Luego, en la calle, un vendedor ambulante vende cerillas «Lucifer», se ve pasar a dos monjas y se oyen risas diabólicas. Después presenta a Oscar Homolka que vuelve a su casa, se dirige al lavabo, se lava las manos y se ve cómo se deposita un poco de arena en el fondo del lavabo⁴.

Lo que encuentro decepcionante de la película es, fundamentalmente, el personaje del detective.

A.H. El personaje del detective debería haber sido interpretado por Robert Donat, pero Alexander Korda no quiso cederlo. Durante el rodaje me vi obligado a reescribir el diálogo porque el actor no era adecuado. Pero hay también un grave error de mi parte: el niño que lleva la bomba. Cuando un personaje pasea una bomba sin saberlo, como un simple paquete, se crea un suspense muy fuerte con relación al público. A todo lo largo de este trayecto, el personaje del niño se hizo mucho más simpático para el público que, luego, no me perdonó que lo hiciera morir, cuando la bomba estalla con él en el autobús.

¿Qué se debería haber hecho? Habría sido preciso que Oscar Homolka matara voluntariamente al chico —y sin duda que no se viera este asesinato— y que después su mujer lo matara a él para vengar a su joven hermano. F.T. Creo que incluso adoptando esta solución el público habría quedado contrariado; es muy delicado, me parece, hacer morir a un niño en una película; se roza el abuso de poder del cine. ¿Qué piensa usted?

A.H. Estoy de acuerdo. Es un grave error.

F.T. Al principio de *Sabotage* se ve cómo se comporta el niño cuando está solo y usted le hace llevar a cabo cosas prohibidas, clandestinas. Prueba un plato a escondidas, luego rompe accidentalmente un plato y esconde los pedazos en un cajón; pero todo esto nos lo hace simpático en virtud de una ley dramática favorable a la ado-

lescencia. Por una razón distinta, sucede lo mismo con el personaje de Verloc, probablemente porque Oscar Homolka es lo que se llama «un orondo»; se piensa que un hombre regordete es muy humano y más bien simpático. Por ello, cuando el detective empieza a firtear con la señora Verloc, la situación resulta chocante: se está *a favor de Verloc y contra el detective*.

A.H. Estoy de acuerdo con usted, pero es porque el actor John Loder que interpreta al detective no era el personaje.

F.T. Sin duda, pero no obstante, y es una de las únicas reservas que hago a algunos de sus guiones, las relaciones amorosas entre la protagonista y el policía que dirige la investigación crean a menudo un malestar de orden moral. Ya sé que no le gusta especialmente la policía, pero hay a veces, en estos idilios entre la protagonista y el detective, una situación incómoda, algo que pasa «a la fuerza».

A.H. Yo no estoy contra la policía, simplemente me da miedo.

F.T. La policía da miedo a todo el mundo. El hecho es que, cuando usted muestra a la policía, siempre llega tarde al suceso, no comprende nada, se deja adelantar por el protagonista... Sin embargo, cuando uno de los personajes principales es un policía, tengo la impresión de que no siempre tiene el mismo valor para usted y para el público. Por ejemplo, el policía de *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*) es evidentemente un tipo bastante mediocre, cuando la base del guión exige que rivalice en prestigio con el tío Charlie, y esto me estropea un poco el final.

A.H. Comprendo muy bien lo que quiere decir, pero le aseguro que se trata de un problema de interpretación; es cierto en *Sabotage* y también en *Shadow of a Doubt*. Estos personajes de detectives son papeles secundarios, no lo suficientemente importantes en el guión para atraer a los actores famosos. El nombre de estos actores viene siempre «después del título» en los carteles y ahí está el verdadero problema.

F.T. Dicho de otra manera, ¿se debe considerar que

estos papeles secundarios, más difíciles de interpretar que los de los personajes principales, resultan de más delicada distribución y debe prestárseles una mayor atención?

A.H. Exactamente.

F.T. Evidentemente, la escena más bella de *Sabotage* es la de la comida, hacia el final de la película, después de la explosión de la bomba que ha causado la muerte del niño, cuando Sylvia Sydney toma la decisión de matar a Oscar Homolka. Hay muchos detalles que son alusiones al niño muerto y, al final, cuando ella apuñala a su marido, no es tanto un asesinato como un suicidio. Oscar Homolka se deja matar por Sylvia Sydney, y ésta, al mismo tiempo que lo apuñala, da pequeños gritos suaves y lastimeros, es admirable... Es la misma idea de la muerte de «Carmen» de Mérimée.

A.H. Todo el problema residía en que era preciso que la simpatía del público estuviese de parte de Sylvia Sydney, era preciso que la muerte de Verloc no fuese más que un accidente y, para ello, era absolutamente necesario que el público se identificara con Sylvia Sydney. En este caso concreto no se pide al público que tenga miedo, sino, francamente, que tenga ganas de matar, y esto es más difícil. Procedí de la siguiente manera:

Cuando Sylvia Sydney lleva el plato de verdura a la mesa, está realmente obsesionada por el cuchillo, como si su mano fuese a cogerlo independientemente de su voluntad. La cámara encuadra su mano, luego sus ojos, luego la mano y una vez más los ojos hasta el momento en que su mirada, bruscamente, adquiere conciencia de lo que significa el cuchillo. En este instante, pongo un plano completamente vulgar que muestra a Verloc comiendo su guiso, distraídamente, como todos los días. Después vuelvo a la mano y al cuchillo.

La mala manera de proceder habría consistido en pedir a Sylvia Sydney que explicara al público mediante juegos de fisonomía todo lo que pasa en su fuero interno, pero a mí no me gusta esto. En realidad, la gente no lleva sus sentimientos impresos en el rostro; soy un director y trato de exponer al público el estado de ánimo de esta mujer mediante los simples medios del cine.

Ahora, la cámara encuadra a Verloc, después va hacia el cuchillo y de nuevo hacia Verloc, hacia su rostro. De repente, se comprende que él advierte el cuchillo y comprende lo que este cuchillo significa para él. El suspense entre los dos personajes está creado, y entre ellos se halla el cuchillo.

En ese momento, gracias a la cámara, el público forma parte de la escena y es preciso sobre todo que la cámara no se haga bruscamente distante y objetiva, so pena de destruir la emoción que se ha creado. Verloc se levanta y rodea la mesa, pero, al hacerlo, va directamente hacia la cámara, de manera que se establezca en la sala la sensación de que hay que retroceder para hacerle sitio; si esto está logrado, instintivamente el espectador debe retroceder ligeramente en su butaca para dejar pasar a Verloc delante de él; cuando Verloc ha pasado ante nosotros, la cámara se desliza de nuevo hacia Sylvia Sydney y vuelve al objeto principal, el cuchillo. Y la escena prosigue, como sabe usted, hasta el asesinato.

El primer trabajo es crear la emoción y el segundo trabajo es preservarla.

Cuando se construye una película de esta manera, no es necesario recurrir a actores virtuosos que alcancen efectos y momentos de alta tensión por sus propios medios o que actúen directamente sobre el público por el poder de sus dotes y de su personalidad. En mi opinión, en una película el actor debe ser mucho más flexible y en realidad no debe hacer absolutamente nada. Debe tener una actitud tranquila y natural —lo que, por otra parte, no es tan fácil como parece— y debe aceptar ser utilizado y completamente integrado a la película por el director y la cámara. Debe dejar a la cámara el cuidado de encontrar los mejores acentos y los mejores puntos culminantes.

F.T. Esta neutralidad que espera usted del actor principal es muy interesante. Esto se hace extraordinariamente evidente en films más recientes, como *Rear Window* (*La ventana indiscreta*) o *Vértigo*. En estas dos películas, James Stewart no tiene que expresar nada; simplemente le pide que lance tres o cuatro miradas y luego usted nos

muestra lo que ve. Esto es todo... ¿Estaba usted contento de Sylvia Sydney?

A.H. No del todo; acabo de decir que el actor de cine no debe expresar nada, pero con todo, por lo que respecta a Sylvia Sydney, hubiera querido conseguir un poco más de movimiento en su rostro...

F.T. Yo la encuentro muy bonita y, sin embargo, se parece un poco —no es amable decir esto a propósito de una mujer—, se parece un poco a Peter Lorre, quizá a causa de sus ojos... Aparte de ello, ¿cuál es su juicio de conjunto sobre *Sabotage*?

A.H. ¡Es un poco... chapucero! Con excepción de algunas escenas, entre ellas la que hemos analizado, es un film desordenado, farragoso, no me gusta demasiado. Después rodé *A Girl Was Young*.

F.T. ¿Quiere decir *Young and Innocent*? (*Inocencia y juventud*).

A.H. En América lo llamaban *A Girl Was Young*. La idea era rodar una historia de persecución con gente muy joven. El punto de vista adoptado era el de una chica que está desconcertada porque se halla en una situación agitada, con un asesinato, la policía, etc. Utilizaba mucho a la juventud en esta película. Los niños creaban un suspense en el curso de una fiesta infantil.

Una vez más, el protagonista era un joven acusado de un crimen que no había cometido. Por consiguiente, le persiguen, se esconde y una chica le ayuda a pesar suyo. Pero en cierto momento la chica dice: «Tengo que ir a ver a mi tía, se lo he prometido», y lleva al joven a casa de la tía, donde tiene lugar una fiestecita infantil; se organiza un juego: el que sea atrapado deberá vendarse los ojos, es la gallina ciega. El muchacho y la chica intentarán salir mientras la tía tenga los ojos vendados, pero si atrapan al muchacho o a la chica, será uno de ellos el que tenga los ojos vendados y estarán obligados a quedarse. Se ha creado el suspense. La tía casi les atrapa, pero consiguen escapar.

Cuando se exhibió la película en los Estados Unidos cortaron una sola escena: ésta. Era estúpido, porque era la esencia misma del film.

A propósito de *Young and Innocent* voy a darle el ejemplo de un principio del suspense. Se trata de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía; gracias a este principio el público sabe más que los protagonistas y puede plantearse con más intensidad la pregunta: «¿Cómo podrá resolverse la situación?»

Al final de la película, la chica, ganada para la causa del protagonista, busca al asesino y la única pista que encuentra es un pobre viejo, un vagabundo que ha visto ya al asesino y que es capaz de reconocerlo. El asesino tiene un tic nervioso en los ojos.

La chica viste al viejo vagabundo con un buen traje y lo lleva a un gran hotel, en el que se está desarrollando un té-baile. El vagabundo dice a la chica: «Es un poco ridículo buscar una cara con un tic nervioso en la mirada entre toda esta gente». Justo después de esta frase del diálogo, coloco la cámara en la posición más elevada de la gran sala del hotel, cerca del techo y, montada en la grúa atraviesa la enorme sala de baile, pasa a través de los que bailan, llega hasta la plataforma en la que se encuentran los músicos negros, aísla a uno de estos músicos que está en la batería. El travelling sigue hasta el primer plano del músico, que es también negro, hasta que sus ojos llenan la pantalla y, en este momento, se cierran los ojos: es el famoso tic nervioso. Todo esto en una sola toma.

F.T. Es uno de sus principios: de lo más lejos a lo más cerca, de lo más grande a lo más pequeño...

A.H. Sí. En este momento corto y vuelvo al vagabundo y a la chica, sentados todavía en el mismo lugar al otro lado de la sala. Ahora, el público sabe y la pregunta que se hace es: «¿Cómo van a descubrir a este hombre el vagabundo y la chica?» Un policía que se encuentra allí ve a la protagonista y la reconoce, puesto que es la hija de su jefe. Va al teléfono. Hay una breve pausa para los músicos, durante la cual van a fumar a un palco y, al cruzar el pasillo, el batería ve a dos policías que llegan por la puerta de servicio del hotel. Como es culpable,

se escabulle discretamente, vuelve a su sitio en la orquesta y se reanuda la música.

Ahora el batería, nervioso, ve al otro lado de la sala de baile, a dos policía que discuten con el vagabundo y la chica. El batería piensa que los policías lo buscan y se cree descubierto; como aumenta su nerviosismo, se convierte en un mal músico y lo que hace con el bombo no está nada bien. El conjunto de la orquesta queda afectado y el ritmo de la música se descompone por culpa de este batería desfalleciente. Y la cosa empeora. Ahora la chica, el vagabundo y los policías se disponen a salir de la sala por el pasillo situado al lado de la orquesta. En realidad, el batería no corre ningún peligro, pero él no lo sabe y todo lo que ve son uniformes que avanzan hacia él. Sus ojos indican que está cada vez más nervioso; a causa de estos fallos de la batería, la orquesta se ve forzada a parar, los que bailan también y al final el batería cae desvanecido al suelo, arrastrando consigo el bombo que hace un ruido enorme, justo en el momento en el que nuestro pequeño grupo iba a salir por la puerta.

¿Qué es todo este ruido? ¿De qué se trata? La chica y el vagabundo se acercan al batería inerte. Al principio del film mostramos que la chica era «girl-scort» y que era experta en dar los «primeros auxilios». (Ha conocido incluso al protagonista en la comisaría, al cuidarle después de haberse desmayado). Entonces dice: «Trataré de ayudar a este hombre, de socorrerlo», y se acerca a él; tan pronto como ve sus ojos agitados por temblores, y sin perder la calma, dice: «Dadme una toalla para secarle la cara, por favor». Naturalmente lo ha reconocido, simula que lo cura y pide al vagabundo que se acerque. Un camarero trae la toalla mojada y ella seca la cara del batería, que era un falso negro. La chica mira al vagabundo y el vagabundo le dice: «Sí, es él».

F.T. Había visto esta película hace mucho tiempo en la Cinemateca y sólo me acordaba de esta escena, que fue extraordinariamente apreciada. Todo el mundo la encontró formidable, sobre todo el travelling a través de la sala.

A.H. Sólo el «travelling» me llevó dos días.

F.T. Es la misma idea que en *Notorious* (*Encadenados*): la cámara por encima de la enorme araña, abarcando todo el hall de recepción y encuadrando, al final del recorrido, la llave del cerrojo en la mano de Ingrid Bergman.

A.H. Este es el lenguaje de la cámara que sustituye al diálogo. En *Notorious* el enorme movimiento de cámara dice exactamente: aquí tenemos una gran recepción que transcurre en esta casa, pero hay aquí un drama y nadie lo sospecha, y este drama reside en un solo hecho, en un pequeño objeto: esta llave.

F.T. Hablemos ahora de *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*). Se pone muy a menudo en París y ocurre que voy a verla dos veces la misma semana y cada vez me digo: como me la sé de memoria, no voy a seguir la historia; voy a mirar el tren..., si el tren se mueve... cómo son las transparencias... si hay movimientos de cámara en el interior de los compartimentos, y cada vez me cautivan de tal forma los personajes y la intriga que todavía no sé cómo está fabricado el film⁵.

A.H. Se rodó, en 1938, en el estudio pequeño de Islington, en un plató de noventa pies, con un vagón y el resto estaba hecho con transparencias o maquetas. Técnicamente era una película muy interesante de hacer.

Por ejemplo, en *The Lady Vanishes* tenía una escena muy tradicional construida en torno a una bebida drogada. ¿Qué se hace habitualmente en estos casos? Uno se arregla con el diálogo: «Tenga, beba esto. —No, gracias. —Pero beba, le aseguro que le sentará bien. —Ahora no, más tarde. —Se lo ruego. —Es muy amable...», y el personaje coge el vaso, se lo lleva a la boca, lo aparta, lo deja, vuelve a cogerlo y empieza a hablar de nuevo antes de decidirse a beberse, etc. Yo dije: «No, no quiero hacerlo así; intentaremos cambiar un poco». Fotografíé una parte de la escena a través de los vasos para que el público los viera constantemente, pero los personajes no tocan los vasos hasta el final de la escena. Había hecho fabricar vasos muy grandes... y ahora recorro muy a menudo a objetos agrandados... Es un buen truco, ¿eh?... Por ejemplo, la mano gigante en *Spellboud* (*Recuerda*).

F.T. ¿Al final de la película, cuando la mano del doctor sostiene el revólver en el eje de la silueta de Ingrid Bergman?

A.H. Sí. Hay una manera muy simple de hacerlo. Se inunda la escena de luz y esto permite trabajar con una abertura pequeña y una gran amplitud de foco. Pero el operador de *Spellbound* no era capaz de hacerlo. Era un tipo muy conocido: Georges Barnes. Había hecho *Rebecca* (*Rebeca*). Dijo que no podía cerrar el diafragma porque el rostro de Ingrid se resentiría. La auténtica razón es que en Hollywood era un operador de mujeres. En la época de las grandes estrellas, cuando éstas empezaban a arrugarse un poco, los operadores de este tipo ponían un velo de gasa delante del objetivo. Después se advirtió que esto era bueno para el rostro, pero no para la mirada. Entonces el operador, con un cigarrillo, hacía dos agujeros en la gasa que correspondieran al emplazamiento de los ojos. Así el rostro era suave y los ojos brillaban, pero evidentemente no era posible mover la cabeza. Luego pasaron del velo de gasa a los filtros difusores. Pero esto planteaba también un problema. La vedette decía al operador: «Mis amigos me dicen que envejezco, que tengo que recurrir a la difusión y que se nota cuando se insertan mis primeros planos en el interior de la escena». Entonces el operador respondía: «Voy a arreglar eso.» Y era muy sencillo: decidía crear la misma difusión en el resto del film; así, cuando se insertaba el primer plano, ¡no había diferencia!

En *Spellbound*, traté de obtener el plano del revólver colocando a Ingrid Bergman en una transparencia y filmando la mano del doctor en escorzo muy cerca de la transparencia, pero el resultado no era satisfactorio. Por consiguiente, utilicé de nuevo una mano gigante y un revólver cuatro veces más grande que el natural.

F.T. Esto nos ha llevado muy lejos de *Alarma en el expreso*, que es un guión excelente.

A.H. Sí, de Sydney Gilliat y Frank Launder. Pero si pensamos un momento en nuestros amigos los «verosímiles», éstos podrían preguntarse por qué se confía un mensaje a una anciana a la que cualquiera podría haber

matado. Yo me pregunto por qué esta gente del contraespionaje no envió simplemente el mensaje mediante una paloma mensajera. Cuando se piensa en las fatigas que se han buscado para colocar a esta anciana en el tren, para asegurarse tantos cómplices en el vagón y haber previsto incluso en reserva a otra mujer dispuesta a cambiar de vestido, sin olvidar el vagón que se separa del tren y que se hace desaparecer en el bosque...

F.T. ... Sobre todo cuando el mensaje en cuestión se reduce simplemente a las cinco o seis primeras notas de una cancioncilla que la anciana debe recordar. Es irrisorio y muy bonito.

A.H. Es una fantasía, una auténtica fantasía. ¿Sabe que esta misma historia se ha rodado tres o cuatro veces?

F.T. ¿Quiere decir que se han hecho «remakes»?

A.H. No, no son «remakes»; el mismo tipo de historia bajo formas diferentes. Todo procede de una leyenda que se sitúa en París en 1880. Una señora y su hija llegan a París, se instalan en un hotel y la madre cae enferma en la habitación del hotel. Llega el doctor, examina a la mujer, luego habla aparte con el propietario del hotel, y después dice a la chica: «Su madre necesita ciertos medicamentos», y manda a la chica al otro extremo de París en un coche de caballos. Cuando tras una ausencia de casi cuatro horas vuelve al hotel y pregunta: «¿Cómo está mi madre?», el director del hotel le responde: «¿Qué madre? No la conozco, ¿quién es usted?» La chica replica: «Mi madre está en tal habitación». La llevan a la habitación, hay otros huéspedes, los muebles no están en el mismo sitio y el papel del tapizado es diferente.

Sobre esta idea hice una película de media hora para la televisión, y la «Rank» produjo un film con Jean Simons, *So Long at the Fair*. El secreto de esta pretendida historia real es que había una gran exposición en París, quizá en el momento en que se construía la torre Eiffel, las mujeres procedían de la India y el doctor se había dado cuenta de que la madre tenía la peste; entonces, había pensado que si se divulgaba la noticia, crearía un pánico y haría huir a todos los turistas que habían ido a visitar la exposición. Este era el motivo.

F.T. Las intrigas de este tipo a menudo son apasionantes al principio pero en general se estropean poco a poco y con frecuencia se embarullan cuando llega la hora de las explicaciones, El final de *Alarma en el expreso* escapa a estos inconvenientes, el guión era muy bueno.

A.H. Se basaba en una novela de Ethel Lina White, *The Wheel Spins*, y el primer guión lo hicieron Sydney Gilliat y Frank Launder, que están muy dotados; yo efectué algunos cambios y añadimos el último episodio. Para los críticos era sobre todo un film de Hitchcock y esto decidí a Launder y Gilliat a convertirse inmediatamente en sus propios productores y directores. ¿Conoce sus películas?

F.T. Había una más bien frustrada, *Green for Danger*; otra más interesante, *I See a Dark Stranger*; pero la mejor no era un thriller, sino *The Rake's Progress*, con Rex Harrison.

Alarma en el expreso fue su última película inglesa. Supongo que usted tendría ya contactos con Hollywood, quizá incluso proposiciones, después del éxito en los Estados Unidos de la primera versión de *El hombre que sabía demasiado...*

A.H. Mientras rodaba *The Lady Vanishes*, recibí un telegrama de Selznick, pidiéndome que viniese a Hollywood para rodar una película inspirada en el hundimiento del «Titanic». Fui a América por primera vez después de acabar el rodaje de *The Lady Vanishes* y estuve diez días. Era en agosto de 1938. Acepté esta proposición del film sobre el «Titanic» pero mi contrato con Selznick no debía empezar hasta abril de 1939; tenía la posibilidad de hacer una última película inglesa: *Jamaica Inn*.

F.T. ... *Posada Jamaica*, que rodó por cuenta de Charles Laughton, productor, ¿verdad?

A.H. Laughton y Eric Pommer, asociados. Es, como sabe usted, una novela de Daphne du Maurier⁶. El primer guión lo escribió Clemence Dane, conocido autor de teatro; después hice contratar a Sydney Gilliat e hicimos juntos el guión. Al final, Charles Laughton quiso ampliar su papel y llevó a J. B. Priestley para los diálogos adicionales. Yo había conocido a Eric Pommer en 1924, cuando era guionista y decorador de *The Blackguard* en

Alemania, porque él estaba asociado con Michael Balcon para esta producción y no había vuelto a verle.

Jamaica Inn era una empresa totalmente absurda. Si se examina la historia relatada, se advierte que se trata de un «whodunit». Al final del siglo XVIII, una joven huérfana irlandesa, Mary (Maureen O'Hara), desembarca en Cornouailles para encontrarse allí con su tía Patience, cuyo marido Joss tiene una taberna en la costa.

Pasan toda clase de horrores en esta famosa taberna que acoge a saqueadores de restos de barcos, a naufragos. Esta gente goza de una impunidad total e incluso les informan regularmente de los pasos de navíos por la región. ¿Por qué? Porque a la cabeza de todo este bandidaje se encuentra un hombre respetable que maneja los hilos, y este hombre no es otro que el juez de paz.

He ahí porque esta película era una empresa ilógica; el juez de paz normalmente no tenía que aparecer hasta el final de la aventura porque, muy prudentemente, permanecía al margen de todo y no tenía ninguna razón para dejarse ver en la taberna. Era absurdo, pues, rodar esta película con Charles Laughton en el papel de juez y, cuando me di cuenta, estaba realmente desesperado. Al final rodé la película pero nunca estuve satisfecho de ella a pesar del inesperado éxito comercial.

F.T. ¿Pero los productores no eran conscientes de este absurdo?

A.H. ¿Eric Pommer? No estoy seguro de que comprendiera el idioma inglés. En cuanto a Charles Laughton, era un amable bufón. Cuando empezamos la película, me pidió que sólo rodara planos cercanos de él, porque todavía no había encontrado la manera de andar cuando tuviese que atravesar el decorado. Al cabo de unos diez días llegó diciendo: «La he encontrado.» Y se puso a andar balanceándose y silbando un vals alemán que le había venido a la memoria y que le había inspirado el ritmo de su paso. Me acuerdo muy bien, voy a mostrárselo...

F.T. ... ¡Era realmente muy bonito!

A.H. ... Quizá, pero no era serio y no me gusta trabajar de esta manera. Laughton no era realmente un profesional.

F.T. Antes de abordar su período americano quisiera proponerle, como hemos hecho con el final del período mudo, que sacara algunas conclusiones generales sobre su trabajo en Inglaterra, sobre el cine inglés en general. La impresión que tenemos, al considerar su carrera con la perspectiva de los años, es que sus dotes y su talento sólo pudieron desarrollarse plenamente en América. Me parece que estaba usted destinado a trabajar en Hollywood. ¿Piensa usted así?

A.H. Lo formularé de otra manera. Mi trabajo en América ha desarrollado y ampliado mi instinto —el instinto de las ideas— pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger*. Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara. Digamos que el primer período podría titularse la sensación del cine. El segundo período ha sido el de la formación de las ideas.

F.T. A lo largo de su período inglés usted tenía, sin embargo, la ambición de rodar películas que pudieran parecerse a las películas americanas mientras que en Hollywood no ha tratado de imitar los films ingleses. La idea que me preocupa, no sé si es exacta, es que hay en Inglaterra algo indefinible pero que es claramente anticinematográfico.

A.H. ¿Cree usted? Desarrolle su idea.

F.T. Uno puede preguntarse si no existe una incompatibilidad entre la palabra cine y la palabra Inglaterra. Probablemente es excesivo, pero pienso en características nacionales que me parecen anticinematográficas, por ejemplo, la tranquila vida inglesa, la sólida rutina, el campo inglés e incluso el clima inglés. El famoso humor inglés, que ha originado tantas comedias de asesinatos encantadoras, impide a menudo la emoción real... Tengo la impresión de que todo esto frenaba su vocación que es contar historias que contengan muchos acontecimientos rápidos, con peripecias fuertes en las que es preciso que crea el público aunque el humor tenga evidentemente un lugar en ellas. Pienso, sobre todo, en su tendencia hacia la estilización plástica y la estilización de los actores.

En Inglaterra hay muchísimos intelectuales, muchísimos grandes poetas, muy buenos novelistas, pero desde hace setenta años en que nació el cine, sólo hay dos cineastas cuya obra resista el paso del tiempo: Charlie Chaplin y Alfred Hitchcock. Aunque quizá actualmente el cine inglés esté en un momento decisivo...

A.H. Al principio de la historia del cine, este arte era extraordinariamente menospreciado por los intelectuales; también en Francia, pero ciertamente menos que en Inglaterra. Ningún inglés bien educado se habría dejado ver entrando en una sala de cine. Esto no se hacía. Usted sabe que en Inglaterra hay una gran conciencia de clase y de casta. Cuando la Paramount abrió el teatro Piazza en Londres, algunas personas de la buena sociedad empezaron a ir al cine; para ellas se dispusieron algunas butacas en los palcos cuyo precio era tan elevado que se les llamaba la fila de los millonarios.

Antes de 1925 las películas inglesas eran muy mediocres, destinadas al consumo local y puestas en escena por burgueses. En 1925-1926, algunos estudiantes, sobre todo en Cambridge, empezaron a interesarse por el cine a través de las películas rusas o películas continentales como *El sombrero de paja de Italia*, de René Clair.

En esa época nació la London Film Society, que organizaba sesiones el domingo por la tarde para los intelectuales. Su entusiasmo no llegaba hasta el extremo de convertirse en profesionales del cine, pero eran aficionados a las películas y sobre todo a las películas extranjeras.

Todavía hoy las películas extranjeras son ampliamente analizadas en los periódicos del domingo, pero la producción de Hollywood es relegada al pie de la página. No olvide que los intelectuales británicos van siempre a pasar las vacaciones en el continente. Van de buena gana a los bajos fondos de Nápoles para fotografiar con un trípode los niños que mueren de hambre. Adoran lo pintoresco, las coladas tendidas en los cuchitriles y los burros que se pasean en medio de la calle. Actualmente, los jóvenes cineastas ingleses empiezan a interesarse por esto en sus películas y, a su vez, descubren lo social. No pensaba en ello cuando vivía en Inglaterra, pero cuando regresé al

volver de América, me di cuenta de todas estas grandes diferencias y comprendí hasta qué punto la actitud general en Inglaterra es una actitud insular. En cuanto se deja Inglaterra se encuentra una concepción del mundo mucho más universal, ya sea en las discusiones con la gente o en la manera de contar una historia.

El humor inglés es muy superficial y tiene sus límites. Los periodistas ingleses hicieron críticas violentas o incluso coléricas contra *Psycho* (*Psicosis*), ni una sola divertida o burlona. Pero usted tiene razón, yo tenía raíces profundas en el cine americano. Los periódicos corporativos que leía cuando tenía diecisiete años hablaban de las películas americanas y yo comparaba la fotografía de los films británicos y la de los films americanos... Mi deseo de trabajar en el cine se materializó hacia la edad de dieciocho años. Cuando estudié en la escuela de ingenieros me atrajo el dibujo y luego la fotografía. Nunca se me habría ocurrido la idea de ir a ofrecer mis servicios de dibujante a una compañía de cine británica, pero cuando me enteré al leer un periódico corporativo de que una compañía americana iba a abrir un estudio, me dije: «Quiero hacer sus títulos.» Me puse a trabajar, llegaron los americanos, actores, escritores, e hice mi aprendizaje en medio de ellos, un aprendizaje americano.

No crea que yo era un fanático de todo lo americano, pero en lo que respecta al cine consideraba su manera de hacer las cosas como auténticamente profesional, muy adelantada con respecto a los otros países. En el fondo, empecé en el cine en 1921 en Londres, pero con los americanos, en medio de ellos, y no puse los pies en un estudio británico antes de 1927. En medio hubo un breve aprendizaje en el cine alemán. Incluso cuando los británicos ocuparon gradualmente el estudio de Islington, las cámaras eran americanas, los proyectores eran americanos y la película se llamaba Kodak.

Después me he preguntado a menudo una cosa: ¿Por qué no hice nunca ningún esfuerzo para visitar América antes de 1927? Todavía me lo pregunto ahora. Constantemente encontraba americanos, podía interpretar perfectamente un mapa de Nueva York y sabía de memoria los

horarios de los trenes americanos, porque me hacía mandar los catálogos de allá, era mi ocupación predilecta. Podía describir Nueva York, con la situación de los teatros y de los grandes almacenes. Cuando hablaba durante algún tiempo con los americanos, me preguntaban: «¿Cuándo estuvo allí por última vez?» Yo respondía: «Jamás he estado.» ¿No le parece curioso?

F.T. Sí y no. Le sugiero una explicación. Era quizá un exceso de amor y también mucho orgullo. Usted no quería venir como turista, quería venir como cineasta; no quería tratar de rodar una película aquí, quería que le dijeran: venga a rodar una película. ¡Hollywood or bust!

A.H. Es cierto. Pero no me atraía Hollywood como lugar. Lo que quería era entrar en los estudios y trabajar en ellos.

«Titanic» cae al agua, reemplazado por *Rebecca* (Rebeca) — Cenicienta — Jamás conseguí un oscar — *Foreign correspondent* (Enviado Especial) — Gary Cooper se equivocó — ¿Qué tienen en Holanda? — El tulipán sangrante — ¿Sabe usted que es el «Mac Guffin»? — «Flash-Back» sobre treinta y nueve escalones — *Mr. And Mrs. Smith* (Matrimonio original) — ¿Por qué dije: «Todos los actores son como ganado»? — *Suspicion* (Sospecha) — El vaso de leche

FRANÇOIS TRUFFAUT Supongo, señor Hitchcock, que llegó a Hollywood pensando que iba a rodar el film sobre el «Titanic», ¿no es así? Y en lugar de este proyecto, rodó *Rebecca* (*Rebeca*). ¿Cómo se produjo el cambio? ALFRED HITCHCOCK David O'Selznick me confesó que había cambiado de opinión y que había adquirido los derechos de «Rebeca». Entonces, le dije: «Está bien, vamos a cambiar de proyecto».

F.T. Creía que había sido usted mismo quien había provocado el cambio y que tenía muchas ganas de rodar «Rebeca»¹.

A.H. Sí y no; cuando rodaba *The Lady Vanishes*, tuve oportunidad de comprar los derechos de la novela de Daphne du Maurier, pero eran demasiado elevados para mí.

F.T. En los títulos de crédito de *Rebeca*, como en el de varios de sus films ingleses, está presente el nombre de Joan Harrison. ¿Colaboraba ella en la elaboración del guión o era una manera de representar su propia participación en los títulos de crédito?

A.H. Al comienzo, Joan era una simple secretaria y, como tal, se dedicaba a tomar notas cuando trabajaba en un guión, por ejemplo, con Charles Bennett; de manera gradual, se fue perfeccionando y empezó a hacernos observaciones hasta que se convirtió en guionista.

F.T. ¿Está usted satisfecho de *Rebeca*?

A.H. No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento y la misma historia pertenece a finales del siglo XIX. Era una historia bastante pasada de moda, de un estilo anticuado. En aquella época había muchas escritoras: no es que esté en contra de ellas, pero *Rebeca* es una historia a la que le falta sentido del humor.

F.T. Sea como sea, tiene el mérito de la sencillez. Una señorita de compañía (Joan Fontaine) se casa con un lord (Laurence Olivier), atormentado por el recuerdo de su primera esposa, Rebeca, muerta misteriosamente. En la gran mansión de Manderley, la nueva esposa no se siente a la altura de las circunstancias, temerosa de decepcionar; se deja dominar y luego aterrorizar por el ama de llaves, la señora Danvers, obsesionada por el recuerdo de Rebeca. Una investigación tardía sobre la muerte de Rebeca, el incendio de Manderley y la muerte de la incendiaria, la señora Danvers, pondrán fin a las angustias de la heroína.

¿No estaba intimidado al rodar *Rebeca*, ya que se trataba de su primera película americana?

A.H. No puedo decir eso, pues es un film británico, completamente británico; la historia es inglesa, los actores también, y el director igualmente. Y esto me sugiere una pregunta interesante: ¿cómo sería *Rebeca*, si hubiera sido rodada en Inglaterra con el mismo reparto? ¿Qué se me hubiera ocurrido? No lo sé. Forzosamente existe en esta película una gran influencia americana, en primer lugar a través de Selznick y luego a través del autor de teatro Robert Sherwood, que escribió el guión desde un punto de vista menos estrecho de lo que hubiéramos hecho en Inglaterra.

F.T. Es un film muy novelesco.

A.H. Novelesco, sí. Hay una debilidad terrible en la historia, que nuestros amigos los verosimilistas no han observado: la noche en que encuentran el barco con el

cadáver de Rebeca revela una coincidencia extraña. La noche en que creyeron que se había ahogado, encontraron el cuerpo de otra mujer a dos kilómetros de distancia, en una playa, lo que permitió a Laurence Olivier identificarla declarando: «Es mi mujer». Es curioso, pero nadie reconoce a esta mujer. ¿Es que no tuvo lugar una encuesta judicial cuando se encontró su cuerpo?

F.T. Es una coincidencia, pero en este film la situación psicológica está por encima de todo y se presta poca atención a las escenas explicativas, precisamente porque no afectan a la situación. Por ejemplo, yo nunca he comprendido bien la explicación final.

A.H. La explicación es que Max de Winter no mató a Rebeca, ella se suicidó porque tenía un cáncer.

F.T. Bueno, eso lo había comprendido, porque se dice claramente, pero lo que no me explico es lo siguiente: ¿él, Max de Winter, se creía culpable o no?

A.H. No.

F.T. ¡Ah, bueno! ¿Es muy fiel la adaptación a la novela?

A.H. Muy fiel, pues Selznick acababa de hacer *Lo que el viento se llevó* y según su teoría la gente se sentiría furiosa si se transformaba la novela, y esto valía también en el caso de *Rebeca*. Seguramente conocerá usted la historia de las dos cabras que se están comiendo los rollos de una película basada en un «bestseller», y una cabra le dice a la otra: «Yo prefiero el libro».

F.T. Sí, es una historia que tiene muchas variantes... Hay que decir que veintiséis años después, al volverla a ver, *Rebeca* es una película muy moderna, muy sólida.

A.H. Se mantiene todavía en pie, a pesar de los años transcurridos, y yo me pregunto cómo.

F.T. Creo que haber tenido que rodar esta película fue bueno para usted, haciéndole reaccionar a manera de un estimulante. De entrada, *Rebeca* era una historia poco de acuerdo con su personalidad artística, pues no era un «thriller» ni poseía los suficientes elementos de suspense; se trataba simplemente de una historia psicológica. De esta manera, usted se vio obligado a introducir el suspense en un puro conflicto de personajes, y pienso que

esto le sirvió para enriquecer sus películas siguientes, alimentándolas con todo un material psicológico que, en *Rebeca*, le fue impuesto por la novela.

A.H. Sí, es cierto.

F.T. Por ejemplo, las relaciones de la heroína... Bueno, realmente, ¿cómo se llama?

A.H. No la llamaban nunca por su nombre...

F.T. ... Sus relaciones con el ama de llaves, la señora Danvers, suponen una novedad en su obra que volverá a aparecer a menudo a continuación, no sólo en el guión, sino también plásticamente: un rostro inmóvil y otro rostro que le aterroriza, la víctima y el verdugo en la misma imagen...

A.H. Sí, precisamente esto es algo que hice sistemáticamente en *Rebeca*, la señora Danvers no anda casi, nunca se la veía moverse. Por ejemplo, si entraba en la habitación en que estaba la heroína, la muchacha oía un ruido y la señora Danvers se encontraba allí, siempre, en pie, sin moverse. Era un medio de mostrarlo desde el punto de vista de la heroína: no sabía jamás dónde estaba la señora Danvers y de esta manera resultaba más terrorífico; ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado.

F.T. Me parece muy interesante y es algo que a veces se encuentra en los dibujos animados; por otra parte, usted asegura que es un film al que le falta humor, pero, cuando se le conoce bien, se tiene la impresión de que debió divertirse mucho escribiendo el guión, pues al fin y al cabo se trata de una muchacha que acumula a su alrededor toda clase de torpezas. Cuando el otro día volví a ver la película, le imaginaba trabajando con el guionista y diciéndose: «Veamos la escena de la comida, ¿le haremos tirar al suelo su cuchara o será mejor que haga caer el vaso o que rompa la servilleta...?» Se tiene la sensación de que debió de actuar de esta manera.

A.H. Es cierto, así ocurrió, y era muy divertido...

F.T. La muchacha está caracterizada un poco como el muchachito de *Sabotage*; cuando rompe una estatuilla, oculta los fragmentos en un cajón, olvidando que es la dueña de la casa. Por otra parte, todas las veces que se

habla de la casa, de la finca de Manderley, lo mismo que todas las veces que aparece en la pantalla, lo hace de una manera bastante mágica, con humo... y una música evocadora, etc.

A.H. Sí, porque, en cierta manera, la película es la historia de una casa; se puede decir también que la casa es uno de los tres personajes principales del film.

F.T. Eso es, y también la primera de sus películas que recuerde a un cuento de hadas.

A.H. Lo que hace también que parezca más cuento de hadas es que es prácticamente un film de época.

F.T. Merece la pena que nos detengamos en esta idea de cuento de hadas porque con frecuencia la volvemos a encontrar en sus películas. La importancia de poseer las llaves de la casa... el armario que nadie tiene derecho a abrir... la estancia en la que nadie entra jamás...

A.H. Sí, cuando hacíamos *Rebeca* éramos conscientes de estas cosas. Es verdad que los cuentos infantiles son generalmente terroríficos. Por ejemplo, el cuento de Grimm que se cuenta a los niños alemanes, «Hansel und Gretel», en el que los dos niños empujan a la anciana dentro del horno. Pero nunca se me ocurrió pensar que mis películas tenían semejanza a cuentos de hadas.

F.T. Creo que esto vale para muchas de sus películas porque usted opera en el campo del miedo y todo lo que se relaciona con el miedo nos retrotrae generalmente a la infancia, y porque, finalmente, la literatura infantil, los cuentos de hadas, están ligados a las sensaciones y, sobre todo, al miedo.

A.H. Es verosímil; además, recuerde que la casa de *Rebeca* no tenía ninguna situación geográfica precisa, estaba completamente aislada, y todo esto se encuentra de nuevo en *The Birds*. Es instintivo por mi parte: «Debo situar esta casa aislada para asegurarme de que en ella el miedo no tendrá recursos». En *Rebeca*, la casa se encuentra alejada de todo, y ni siquiera se sabe de qué ciudad depende. Actualmente podemos considerar también que esta abstracción, lo que usted llamaba la estilización americana, es, en cierta medida, un producto del azar, y en este caso está motivada porque rodábamos un

film inglés en América. Imaginemos que hubiéramos rodado *Rebeca* en Inglaterra. La casa no estaría tan aislada, porque hubiéramos tenido la tentación de presentar los alrededores y los senderos que llevan a esta casa. Las escenas de llegadas serían más reales y tendríamos una sensación de situación geográfica exacta, pero no tendríamos el aislamiento.

F.T. A propósito de esto, ¿hicieron los ingleses críticas a la película con relación a los aspectos americanos de *Rebeca*?

A.H. Más bien les gustó el film.

F.T. Cuando se ve la casa en plano general, no existe, ¿era una maqueta?

A.H. Es una maqueta y también la carretera que conduce hasta ella.

F.T. El uso de maquetas idealiza plásticamente al film, evoca ciertos grabados y refuerza una vez más el aspecto de cuento de hadas. En el fondo, la historia de «Rebeca» es muy parecida a la de «Cenicienta».

A.H. La heroína es Cenicienta y la señora Danvers es una de sus malvadas hermanas; pero esta comparación está todavía más justificada con una comedia inglesa anterior a «Rebeca», que se titula: «Su casa está en orden», cuyo autor es Pinero. En esta obra teatral la mujer malvada no era el ama de llaves, sino la hermana del dueño de la casa, por tanto, la cuñada de Cenicienta. Es fácil suponer que esta obra influyó a Daphne du Maurier.

F.T. El mecanismo de *Rebeca* es bastante fuerte: conseguir una opresión creciente únicamente hablando de una muerta, de un cadáver que no vemos nunca... Creo que la película obtuvo un Oscar, ¿no?

A.H. Sí, para el mejor film del año.

F.T. ¿Es éste el único Oscar que usted ha conseguido?

A.H. Nunca he recibido un Oscar.

F.T. Pero, sin embargo, el de *Rebeca*...

A.H. Este Oscar fue para Selznick, el productor; aquel año, en 1940, fue John Ford quien tuvo el Oscar al mejor director por *Las uvas de la ira*.

F.T. Continuemos nuestro viaje americano. Una particularidad bastante terrible de Hollywood: el cine está lleno

de compartimentos. Hay los cineastas que ruedan las películas de la serie A, otros que ruedan los films de serie B y otros de serie C. Parece muy difícil cambiar de categoría —en el sentido de la evolución—, a menos que se consiga un éxito verdaderamente excepcional.

A.H. Sí, los directores permanecen siempre en la misma línea...

F.T. Es aquí donde quiero ir a parar... Me sorprende que, después de un film de gran presupuesto como *Rebeca* y que tuvo mucho éxito, se viera obligado a rodar *Foreign Correspondent (Enviado especial)*², por el que siento una gran admiración, pero que es evidentemente un film de serie B.

A.H. Es muy fácil de explicar. Se trata, una vez más de un problema de reparto de personajes. En Europa, el «thriller», la historia de aventuras no se considera como un género inferior y, en Inglaterra, incluso es un género que goza de mucha consideración. Pero en América, el contexto es muy distinto. En la literatura, las obras de aventuras están consideradas como de segunda clase. Cuando acabé el guión de *Foreign Correspondent*, fui a ver a una gran estrella, Gary Cooper. Pero como era un «thriller» no quería rodarlo. Esto me ocurrió varias veces en mis comienzos en Hollywood y terminaba siempre trabajando con actores de segunda categoría, como en este caso Joel Mac Crea. Algunos años después, Gary Cooper me confesó: «Metí la pata, ¿verdad?»

F.T. Walter Wanger era el productor de la película. ¿Fue él quien le propuso esta historia?

A.H. Sí. Se interesaba mucho por la política extranjera y había adquirido los derechos de adaptación de un libro titulado «Historia personal» de Vincent Sheehan, un periodista famoso como enviado especial. En la película no queda nada del libro, que era una pura autobiografía; por tanto, se trata de un guión original de Charles Bennett y mío.

F.T. Aquí tengo un resumen del guión: Jones es un periodista americano a quien su periódico envía a Europa a comienzos del año 1939 para determinar la posibilidad de una guerra mundial. En Londres, se encuentra con un

viejo político holandés, que posee un secreto de alianza. Tras un atentado fingido, el viejo político holandés es raptado por unos espías nazis y Jones parte en su búsqueda, a Holanda, ayudado por una muchacha (Laraine Day), cuyo padre (Herbert Marshall), presidente de una sociedad pacifista, resultará ser una autoridad nazi. En el curso de un accidente de aviación en pleno mar, el padre se suicida y Jones, recogido por un navío, vuelve a Londres con la muchacha. Esta es la historia.

A.H. Ya ve usted que yo volvía a mi antiguo tema del héroe inocente que se ve envuelto en una serie de aventuras...

F.T. Me imagino que le hubiera gustado contar con otra estrella femenina en lugar de Laraine Day...

A.H. Sí, hubiera preferido tener en el reparto nombres más importantes.

F.T. Pero Joel Mac Crea resulta simpático en el papel del periodista...

A.H. Es un poco blando, le falta vigor. Pero hay muchas ideas en la película, ¿no?

F.T. Muchísimas. Se ha dicho que el punto de partida para usted fue la escena de los molinos, la idea de un molino cuyas alas giraran en sentido contrario a la dirección del viento, una manera de enviar un mensaje secreto con destino a un avión.

A.H. Sí, partimos de esta escena de los molinos, y también del asesino que se desliza en medio de los paraguas... Estábamos en Holanda, por tanto, había que utilizar molinos y paraguas.

Si hubiese rodado el film en color, hubiera utilizado una idea que me fascinaba desde hacía tiempo: el asesinato en un campo de tulipanes. Dos personajes. El asesino, del estilo de Jack el Destripador, llega después de la muchacha. Su sombra avanza sobre ella, que se vuelve y grita. Inmediatamente, haríamos una panorámica recogiendo los pies que luchan entre los tulipanes. La cámara avanzaría hacia un tulipán, recogéndolo en primer plano. Continúa oyéndose el ruido de la lucha en el fondo sonoro. La cámara avanza hacia un pétalo que llena toda la pantalla y, ¡plaf!... una gota de sangre roja cae

sobre el pétalo. ¡Es el final del asesinato! Hay un plano hacia el final de *Foreign Correspondent*, que nadie, ningún técnico se ha preguntado cómo se había rodado. Es cuando el avión cae hacia el mar: los pilotos no pueden controlarlo, el océano se acerca rápidamente y nos encontramos en la cabina de los pilotos; la cámara está colocada por encima de los hombros de los dos pilotos y, entre éstos, se ve, a través de la cabina de cristal, el océano que se acerca cada vez más. Entonces, *sin ningún corte*, el avión entra en el agua violentamente y los dos hombres se ahogan, todo esto en el mismo plano.

F.T. ¿Era quizás una mezcla de transparencia y de trombas de agua reales?

A.H. Hice que construyeran la pantalla de la transparencia en papel fuerte y, tras esta pantalla, había un depósito de agua. La transparencia desfilaba, el avión caía en picado y cuando en la película el agua se acercaba, apretaba un botón y la pantalla de transparencia se rasgaba bajo la presión del agua. Gracias a la presión de este volumen de agua tan considerable, era imposible que el espectador distinguiera la desgarradura de la pantalla.

Otra cosa que resultó difícil de rodar, un poco después, era la manera en que el avión se desmembraba antes de desaparecer en el agua, cuando un ala se separa del cuerpo del avión con gente encima. Sobre un gran estanque habíamos instalado raíles encima del agua; el avión se hallaba montado sobre estos raíles cortados en cierto lugar; el ala del avión se deslizaba sobre otro raíl perpendicular; era muy difícil de realizar, pero muy divertido.

F.T. Era un final excelente.

A.H. Cierta parte del material de esta película tuvo que ser rodado en Londres y en Amsterdam por un segundo equipo. Estábamos en 1940 y el operador fue torpedeado en su primer viaje a Amsterdam y perdió todo el equipo. Tuvo que volver por segunda vez.

F.T. Parece ser que al doctor Goebbels le gustaba mucho *Foreing Correspondent*...

A.H. Yo también lo he oído decir. Es posible que consiguiera una copia de la película en Suiza. Este film era

una fantasía y, como en cada ocasión en que realizo una fantasía, no permití a la verosimilitud que hiciera su desdichada aparición. En *Foreign Correspondent* tenemos la misma situación que en *The Lady Vanishes*, pero bajo forma masculina: se trata del viejo político holandés que posee un secreto...

F.T. ¿El señor Van Meer, el hombre que conoce la famosa cláusula secreta?

A.H. La famosa cláusula secreta, era nuestro «Mac Guffin». ¡Tenemos que hablar del «Mac Guffin»!

F.T. El «Mac Guffin» es el pretexto, ¿no?

A.H. Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un «gimmick».

Bueno, esta es la historia completa del Mac Guffin. Ya sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera del Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el «Mac Guffin». «Mac Guffin» es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles—robar... los documentos—, robar... un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del «Mac Guffin». En mi caso, siempre he creído que los «papeles», o los «documentos», o los «secretos» de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador.

Y ahora, conviene preguntarse de dónde viene el «Mac Guffin». Evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?» Y el otro contesta: «Oh, es un 'Mac Guffin'». Entonces el primero vuelve a preguntar: «¿Qué es un 'Mac Guffin'?» Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak». El primero exclama entonces: «¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!» A lo que contesta el segundo: «En ese caso, no es un 'Mac Guffin'».

Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin»... la nada del «Mac Guffin».

F.T. Es divertido... muy interesante.

A.H. Un fenómeno curioso que se produce invariablemente cuando trabajo por primera vez con un guionista es que tiene tendencia a poner toda su atención en el «Mac Guffin», y tengo que explicarle que no tiene ninguna importancia. Tomemos un ejemplo, *Treinta y nueve escalones*: ¿qué buscan los espías? ¿El hombre al que le falta un dedo?... Y la mujer al principio, ¿qué busca?... ¿Se ha acercado hasta tal punto al gran secreto que ha habido que apuñalarla por la espalda en el interior del apartamento de otra persona? Cuando construimos el guión de *Treinta y nueve escalones*, nos dijimos, en lo cual estábamos completamente equivocados, que necesitábamos un pretexto muy importante porque se trataba de una historia de vida y de muerte. Cuando Robert Donat llega a Escocia y entra en la casa de los espías, encuentra informaciones adicionales, tal vez ha seguido al espía y al seguirle en su trabajo, en el primer guión, Donat llegaba a la cumbre de una montaña y miraba hacia abajo desde el otro lado. Entonces veía hangares subterráneos para aviones, recortados en la montaña. Se trataba, por tanto, de un gran secreto de aviación, de hangares secretos al abrigo de posibles bombardeos, etc. En ese momento, nuestra idea era que el «Mac Guffin» debía ser grandioso, y tan efectivo como plástico. Pero comenzábamos a considerar esta idea: ¿qué sería, que haría un espía, después de ver estos hangares? ¿Enviaría un mensaje a alguien para decir dónde estaban? Y en este caso, ¿qué harían los futuros enemigos del país?

F.T. Esto no era interesante para el guión salvo con una condición y es que se hicieran estallar los hangares...

A.H. Lo pensamos, pero ¿cómo conseguirían los personajes hacer que explotara toda la montaña? Estudiábamos todo esto y siempre terminábamos por abandonar cada una de las ideas a medida que se nos iban ocurriendo en beneficio de algo mucho más sencillo.

F.T. Podría decirse que no sólo el «Mac Guffin» no necesita ser serio, sino que, además, es mejor que sea

irrisorio, como la cancioncilla de *The Lady Vanishes*. A.H. De acuerdo. Finalmente, el «Mac Guffin» de *Treinta y nueve escalones* es una fórmula matemática en relación con la construcción de un motor de avión, y esta fórmula no existía sobre el papel, ya que los espías se servían del cerebro de Mister Memory para transportar el secreto y sacarlo del país mediante una gira de «music-hall».

F.T. Debe haber una especie de ley dramática cuando el personaje se halla realmente en peligro; en el transcurso de la acción la supervivencia de este personaje principal se convierte en algo que preocupa tanto que se termina por olvidar completamente el «Mac Guffin». Pero, sea como sea, debe existir un peligro, pues en ciertos films, cuando se llega a la escena en que todo se explica, al final, por lo tanto cuando se desvela el «Mac Guffin», los espectadores se echan a reír tontamente, silban o demuestran de cualquier forma su malhumor. Pero creo que uno de sus sistemas, que me parece una estupenda astucia, consiste en revelar al público el «Mac Guffin» no al final de la película, sino al final del segundo tercio o tercera cuarta parte, lo que le permite evitar un final explicativo.

A.H. Tiene razón en general, pero lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el «Mac Guffin» no es nada. Estoy completamente convencido, pero sé por experiencia que resulta muy difícil convencer a los demás.

Mi mejor «Mac Guffin» —y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio— es el de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*). Es un film de espionaje y la única pregunta que se hace el guión es la siguiente: «¿Qué buscan estos espías?» Ahora bien, en la escena que tiene lugar en el campo de aviación de Chicago, el hombre del Servicio de Inteligencia Central se lo explica todo a Cary Grant, que entonces le pregunta hablando del personaje de James Mason: «¿Qué hace?» Y el otro contesta: «Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones. —Pero ¿qué vende? —¡Oh!... precisamente secretos de

gobierno». Ya ve que en este caso redujimos el «Mac Guffin» a su expresión más pura: nada.

F.T. Nada concreto, sí, lo que demuestra evidentemente que es usted consciente de lo que hace y que domina a la perfección los secretos de su profesión. Este tipo de películas, construidas en torno al «Mac Guffin», hace que ciertos críticos digan: Hitchcock no tiene nada que decir, y en ese momento, creo que la única contestación posible sería: «Un cineasta no tiene nada que *decir, tiene que mostrar*».

A.H. Exacto.

F.T. Después de *Foreign Correspondent* se vio usted obligado a realizar, en 1941, un film único en su carrera porque es la única comedia americana que ha rodado jamás, *Mr. y Mrs. Smith (Matrimonio original)*. Es la historia clásica de una pareja que está a punto de divorciarse, que se observa, tiene celos y termina por reconciliarse.

A.H. La película nació gracias a la amistad con Carole Lombard. En ese momento, estaba casada con Clark Gable y me preguntó: «¿Rodaría una película conmigo?» No sé por qué acepté. Seguí, más o menos, el guión de Norman Krasna. Como no comprendía el tipo de personajes que presentaba la película, me dedicaba a fotografiar las escenas tal y como estaban escritas.

Algunos años antes de mi llegada a Hollywood, habían citado una de mis declaraciones: «Los actores son como ganado». No me acuerdo en qué circunstancias pude haber dicho esto, pero lo más probable es que fuera en los comienzos del sonoro en Inglaterra, cuando rodábamos con actores que trabajaban al mismo tiempo en el teatro. Cuando tenían una función de tarde, abandonaban el estudio muy temprano, mucho más pronto de lo que era necesario, en mi opinión, y sospechaba que se dedicaban a tomar una buena comida. Por la mañana había que rodar las escenas a toda velocidad para acabar con ellos lo antes posible. Pensaba que si eran tan devotos de su trabajo como yo del mío, se contentarían con un «sandwich» comido en un taxi camino del teatro, donde

llegarían con el tiempo suficiente para maquillarse y entrar en escena.

Es esta clase de actores la que yo detestaba, y recuerdo haber oído charlar a dos actrices en un restaurante. Una le decía a la otra: «¿Qué haces en este momento, querida?» Y la segunda contestaba: «Oh, hago cine», con la misma entonación que si dijera: «Visito los tugurios».

Esto hace que hable con severidad de estas personas que entran en nuestra industria, procedentes del teatro o de la literatura, y que trabajan en nuestro arte únicamente por dinero. Creo que los más detestables son de manera particular, aquí en Hollywood, los escritores que llegan de Nueva York, que consiguen un contrato de la M.G.M., sin atribuciones especiales, y que dicen: «¿Qué quiere que le escriba?» Hay algunos escritores de teatro que firman contratos de tres meses únicamente para pasar el invierno en California. ¿Por qué le hablo de todo esto? F.T. A propósito de su famosa declaración: «Los actores son como ganado».

A.H. ¡Oh, sí, es verdad! Cuando llegué al estudio el primer día de rodaje de *Mr. y Mrs. Smith*, Carole Lombard había hecho construir una jaula con tres compartimentos, en cuyo interior había tres terneras vivas que llevaban colgado del cuello un gran disco blanco con un nombre: Carole Lombard, Robert Montgomery y Gene Raymond.

Mi observación era una simple generalización, pero Carole Lombard me dio esta respuesta espectacular, una broma para pasar el rato. Creo que estaba bastante de acuerdo conmigo sobre este tema.

F.T. Hemos llegado a *Suspicion* (*Sospecha*). Cuando hablamos de *Rebeca*, se me olvidó preguntarle lo que pensaba usted de Joan Fontaine, pues tengo la impresión de que fue una actriz importante para usted.

A.H. Mientras preparábamos *Rebeca*, Selznick insistió en que hiciésemos pruebas con muchas mujeres, conocidas o desconocidas, con objeto de encontrar la protagonista. Mi opinión es que lo hacía como una forma de renovar la operación publicitaria que presidió la elección de Scarlet O'Hara.

Convenció a todas las grandes estrellas de Hollywood

para que se hicieran pruebas para el papel de *Rebeca*, y a mí me resultaba muy embarazoso someterme a esta prueba de mujeres que yo sabía por adelantado que no podían interpretar el papel. Desde las primeras pruebas con Joan Fontaine, yo sabía que era la que más se acercaba al personaje. Al comienzo de *Rebeca*, percibía que era poco consciente de sí misma como actriz, pero veía en ella posibilidades para una interpretación controlada y la suponía capaz de dar vida al personaje de una manera tranquila y tímida. Los primeros días se hacía demasiado la tímida, pero presentí que llegaríamos donde yo quería, y llegamos.

F.T. Posee cierta fragilidad física que no tenían ni Ingrid Bergman ni Grace Kelly...

A.H. Yo también lo creo. En el caso de *Suspicion*, tenga en cuenta que se trata de mi segundo film inglés rodado en Hollywood: actores ingleses, ambiente inglés, novela inglesa. Trabajé con un antiguo autor teatral, Samson Raphaelson, que había colaborado en casi todos los films sonoros de Lubitsch.

F.T. Y a su lado, el «brain trust» familiar: Alma Reville y Joan Harrison, ¿no es así?

A.H. Sí. La novela se titula «Before the Fact» y su autor, Francis Iles, se llamaba en realidad A.B. Cox. Igualmente escribió bajo el nombre de Anthony Berkeley. He deseado con frecuencia rodar su primer libro «Malice Aforethought»³, del que le citaré una de las primeras frases: «Sólo tres meses después de que hubiera decidido matar a su mujer fue cuando el doctor Bickleigh se decidió, al fin, a pasar a la acción». Pero siempre vacilé porque se trata de un hombre de edad madura y es muy difícil encontrar un actor para hacer estos papeles; tal vez Alec Guinness...

F.T. ¿No sería posible con James Stewart?

A.H. James Stewart no interpretaría jamás a un asesino.

F.T. Algunos críticos que conocen la novela «Before the Fact», le reprochan el haber transformado por completo el tema. La novela es la historia de una mujer que se da cuenta poco a poco de que se ha casado.

con un asesino y que, finalmente, se deja matar por él, por amor. Su película, en cambio, es la historia de una mujer que, al descubrir que su marido es hombre de carácter desenfadado, despilfarrador y mentiroso, llega a tomarle por un asesino y a imaginarse, equivocadamente, que quiere matarla. Cuando hablamos de *The Lodger*, usted hizo una alusión a *Sospecha*; decía usted que la producción se hubiera opuesto a que Cary Grant fuera culpable, pero en cuanto a usted, ¿hubiera preferido que lo fuese?

A.H. No me gusta el final de la película, pues tenía otro, distinto al de la novela; cuando al final del film Cary Grant lleva el vaso de leche envenenado, Joan Fontaine estaría escribiendo una carta a su madre: «Querida mamá, estoy desesperadamente enamorada de él, pero no quiero vivir. Va a asesinarme y prefiero morir. Pero creo que la sociedad debería estar protegida contra él». Entonces, Cary Grant la da el vaso de leche y ella dice: «Querido, ¿quieres enviar esta carta a mamá, si no te molesta?» El dice: «Sí». Ella bebe el vaso de leche y muere. Fundido, encadenado, una escena corta: Cary Grant llega silbando, abre un buzón y echa la carta dentro.

F.T. Era muy astuto. Leí la novela, que es estupenda, pero creo que el guión es también muy bueno. Sería injusto decir que este guión es el resultado de un compromiso, pues en definitiva se trata de *otra* historia. La situación del film es la siguiente: *una mujer cree que su marido es un asesino*, lo que es menos excepcional que la situación del libro: *una mujer descubre que su marido es un asesino*; me parece que el film posee un mayor valor psicológico que la novela, ya que los caracteres en él están más matizados.

En el caso de *Sospecha*, se puede considerar que las distintas censuras y leyes de Hollywood purificaron una intriga policíaca «desdramatizándola», lo que es lo contrario de lo que suele ocurrir normalmente en el dominio de las adaptaciones. Sin pretender de ninguna manera que la película sea más hermosa que la novela, es cier-

to que una novela que adoptara la línea del guión sería una novela más interesante que «Before the Fact».

A.H. No puedo darme cuenta de eso, pues tuve muchos problemas con este film. Cuando estuvo acabado, me fui dos semanas a Nueva York y, al volver, me esperaba una divertida sorpresa: un productor de la R.K.O. había visto una proyección de *Sospecha* y había encontrado que numerosas escenas producían la sensación de que Cary Grant era un asesino, por tanto, había quitado todas estas indicaciones y la película no duraba más de cincuenta y cinco minutos. Afortunadamente, el jefe de la R.K.O. se dio cuenta de que el resultado era ridículo, y me permitieron reconstruir totalmente el film.

F.T. Aparte de todo, ¿se siente contento de *Sospecha*?

A.H. Sólo en cierta medida. Los elementos que constituyen un film de este tipo no me gustan, los salones elegantes, las escaleras suntuosas, los dormitorios de lujo, etc. Era el mismo problema que tuve con *Rebeca*, un paisaje inglés reconstruido en América. Para esta historia, me hubiese gustado disponer de un cuadro auténtico. Otra desventaja es la fotografía demasiado brillante. Pero ¿le gusta la escena del vaso de leche?

F.T. Cuando Gary Grant sube la escalera, está muy bien.

A.H. Hice que pusieran una luz en el vaso de leche.

F.T. ¿Un proyector dirigido hacia la leche?

A.H. No, dentro de la leche, dentro del vaso. Porque era necesario que fuera sumamente luminoso. Cary Grant sube la escalera y era preciso que no se mirara más que a ese vaso.

F.T. Estaba muy bien, realmente...

No confundir *Sabotage* y *Saboteur* (Sabotaje) — Una masa de ideas no basta — *Shadow of a Doubt* (La sombra de una duda) — Gracias a Thornton Wilder — «La viuda alegre» — Un asesino idealista — *Lifeboat* (Náufragos) — Un microcosmos de la guerra — Una jauría de perros — Regreso a Londres — Mi pequeña contribución al esfuerzo de guerra: *Bon voyage* y *Aventure Malgache*

FRANÇOIS TRUFFAUT Llegamos ahora a *Saboteur* (*Sabotaje*), que rodó usted en Hollywood y en Nueva York en 1942 y que no se debe confundir con su film inglés: *Sabotage* (1936).

Un joven empleado de una fábrica de armamentos es acusado erróneamente de un sabotaje. Huye y encuentra a una chica que primero quiere entregarlo a la policía y después decide ayudarlo. Esto se parece al resumen de casi todos sus films de persecución, pero todo el mundo sabe de qué película se trata cuando se hace alusión al final que se desarrolla en la cima de la estatua de la Libertad.

ALFRED HITCHCOCK Con *Saboteur* nos encontramos de nuevo en el terreno de *Treinta y nueve escalones*, de *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*) y también de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*). Nos encontramos de nuevo ante el «Mac Guffin», ante las esposas y ante un guión-itinerario. Una vez más, el riesgo principal de semejante film reside en la dificultad de conseguir un actor importante. Cada vez que he rodado una

película de este tipo y el protagonista no era una vedette, me parece que el resultado se ha resentido, por la sencilla razón de que el público concede menos importancia a los engorros y a los problemas de un personaje interpretado por un actor que no le resulta familiar.

En *Saboteur* el papel del protagonista estaba interpretado por un actor muy competente, Robert Cummings, pero que pertenece a la categoría de los actores ligeros. Su cara tiene un aire divertido y cuando se halla realmente en una mala situación no puede verse en su rostro.

Segundo problema: yo estaba prestado, o más bien alquilado, por Selznick a un productor independiente y la película iba a ser distribuida por la Universal, y el estudio me impuso la principal estrella femenina. No era una mujer para un film de Hitchcock.

F.T. Era Priscilla Lane; a ésta no se le podía reprochar que fuese muy sofisticada. Era muy sencilla e incluso un poco vulgar...

A.H. Sí, ahí fui realmente traicionado. Llegamos al tercer problema: la elección del malo. Estábamos en 1941 y había en América sociedades pro-alemanas que se llamaban «America Firsters», exactamente fascistas americanos, y habíamos pensado en ellos al escribir el guión. Para interpretar el papel del jefe de los malos, había pensado en un actor muy popular, Harry Carey. Habitualmente sólo interpretaba personajes muy simpáticos y cuando me puse en contacto con él su mujer se encolerizó: «Estoy realmente indignada de que se atreva a ofrecer a mi marido un papel como éste. Después de todo, desde que murió Will Rogers toda la juventud americana tiene los ojos puestos en mi marido.» Estaba desilusionado por perder este elemento de contrapunto y al final contratamos a un malo convencional: Otto Kruger.

F.T. El otro malo, Fry, el que cae de la estatua de la Libertad, está muy bien; he vuelto a verlo en *Limelight* (*Candilejas*).

A.H. Sí, es un actor muy bueno, Norman Lloyd.

F.T. Veo que los productores del film eran J. Skirball y F. Lloyd. ¿Era Frank Lloyd, el antiguo director?

A.T. El mismo. Y Dorothy Parker, que es una conoci-

da novelista, trabajó con nosotros. Ideó algunas réplicas muy agudas que el público no debió de comprender muy bien, sobre todo cuando los dos personajes suben al último coche de una caravana automovilística y se refugian junto a los artistas de un circo ambulante; un enano abría la puerta y, al principio la pareja no veía a nadie a la altura de la mirada; aparecía después la mujer barbuda, a la que yo le había puesto «bigudies» en la barba para la noche, luego había una discusión entre el hombre delgado y el enano, que se hacía llamar el Mayor, y al final las hermanas siamesas, una de las cuales padecía insomnio, aunque la otra era la que más se lamentaba.

F.T. Sí, sí, la gente se reía mucho durante toda esta escena.

A.H. Una cosa interesante era que el auténtico saboteador, Fry, cuando se dirige en taxi a la estatua de la Libertad, lanza una mirada por el cristal a su derecha. En este momento paso a los restos del «Normandie», hundido en el puerto de Nueva York. Vuelvo a un primer plano del saboteador, que mira de nuevo frente a él, con una ligerísima sonrisa de satisfacción. La Marina americana protestó a la Universal por estos tres planos, porque este detalle sugería que el «Normandie» había sido saboteado y, naturalmente, esto no hablaba muy en favor de la vigilancia de la Marina americana.

F.T. Había visto el barco pero no sabía que se tratara del «Normandie». Otra cosa interesante es que en la escena de la lucha en la estatua de la Libertad, cuando el malo queda suspendido en el vacío, pone usted ese primerísimo plano de su manga que se descose por el hombro. Se puede decir que su vida pende de un hilo... Se ve en primerísimo plano esta manga que se descose y todo esto pasa en lo alto de la estatua de la Libertad... Es otra ilustración de su paso habitual de lo más pequeño a lo más grande.

A.H. Desde luego, a menudo procedo así, pero hay un grave error en toda la escena: no es el malo el que debía estar suspendido en el vacío, sino el protagonista de la película porque entonces la participación del público se habría decuplicado.

F.T. La escena es tan intensa que de todas maneras el público teme la caída. Y, por otra parte, el protagonista también se arriesga y cuando al final de la escena Priscilla Lane lo iza hasta la barandilla cogiéndolo por el brazo es el esbozo del penúltimo plano de *North by Northwest*. La misma idea de tracción por los brazos reaparece al final de *North by Northwest*, pero enriquecida y completada por el gesto que lleva directamente a los dos protagonistas desde la cumbre de los montes Rushmore a la litera superior del coche-cama.

A.H. Era mejor en *North by Northwest* y el plano que sigue inmediatamente al coche-cama constituye el final más impertinente que jamás he rodado.

F.T. ¿El tren que penetra en el túnel?

A.H. Sí.

F.T. Sobre todo porque *North by Northwest* es una película muy de familias... a la que se lleva a los niños, no como *Psycho*. En cierta manera, *North by Northwest* puede considerarse como una «remake» de *Saboteur*, dieciséis años después...

A.H. Sí, porque en los dos films se trataba de atravesar América de la manera en que había atravesado Inglaterra y Escocia en *Treinta y nueve escalones*. En *North by Northwest* tenía, con Cary Grant, un actor más importante y tenía también los montes Rushmore que deseaba utilizar en una película desde hacía años.

F.T. Se podría decir también que *Treinta y nueve escalones* es un poco el resumen de toda su obra inglesa y *North by Northwest* el resumen de su obra americana.

A.H. Es cierto. Tenía la sensación de haber sobrecargado *Saboteur*, introduciendo demasiadas ideas en él: está el protagonista que, a pesar de las esposas, salta desde lo alto de un puente; la escena en casa del viejo ciego, la ciudad fantasma con las obras desiertas y el teleobjetivo apuntado al dique que debe destruirse... Quizá cubrí demasiado terreno...

F.T. No creo. Supongo que cuando se escribe la historia de una pareja en peligro, la mayor dificultad es la chica: cómo introducirla en las escenas, cómo separarla del protagonista, cómo reunirlos de nuevo, etc.

A.H. Exacto. Es la principal dificultad.

F.T. Por esto al final de *Saboteur* hizo Vd. una especie de montaje paralelo. El chico y la chica están encerrados cada uno por su lado, él en un sótano y ella en lo alto de un rascacielos, y se escapan cada uno a su manera; esta alternancia de escenas del hombre y de la chica perjudica probablemente la curva del film. Por el contrario, las escenas son más tensas cuando están juntos en el peligro, por ejemplo, en el salón del baile.

A.H. Sí, en el salón de baile me preguntaba: ¿Puedo dar la impresión de que este muchacho y esta chica están completamente acosados en un lugar público? Si usted se encuentra en esa situación, se acerca a alguien y le dice: «Estoy prisionero aquí», le responderán: «Está completamente loco.» Se acerca entonces a cualquier puerta o ventana y ahí están los malos que le esperan. Es una situación fantástica, increíble y de la que es muy difícil salir.

F.T. Es una idea que reaparece a menudo en sus películas: el protagonista, más aislado todavía entre la multitud que en un lugar desierto; con frecuencia está acosado en un cine, un «music-hall», una reunión política, una subasta, una sala de baile, una fiesta benéfica, etc. Supongo que se trata de conseguir un contraste en el interior del guión cuando, desde el principio, el personaje se ha encontrado prácticamente solo en lugares aislados. Este tipo de escenas con mucha gente debe de permitirle a usted, probablemente, evitar la objeción: «Es estúpido, sólo tiene que llamar a la policía...» o bien: «No tiene más que hablar con alguien en la calle...»

A.H. Desde luego, y reaparece en *El hombre que sabía demasiado*, cuando James Stewart se dirige a todos los policías que encuentra en los pasillos del Albert Hall para advertirles de que un asesino va a matar al embajador. Ahora bien, si contemplamos *Saboteur* con perspectiva, yo diría que el guión no era riguroso. No tenía el ánimo bastante atento para dominar el guión original. Había allí dentro un montón de ideas, pero no estaban bien ordenadas y no se habían seleccionado con suficiente cuidado; tengo la impresión de que todo esto debería haberse limpiado y redactado sólidamente, antes del rodaje. Esto nos

demuestra que no basta tener un montón de ideas para hacer una buena película si no se presentan con el suficiente cuidado y con una conciencia total de la forma. Se trata de un problema grave en América: ¿Cómo encontrar un guionista, un escritor responsable, capaz de organizar y de preservar la fantasía de una historia?

F.T. Sé que *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*) es de todos sus films el que usted prefiere. Creo, sin embargo, que si por desgracia desaparecieran todas sus restantes películas, *Shadow of a Doubt* daría una idea inexacta del «Hitchcock touch». En cambio, *Notorious* (*Encadenados*) dejaría una imagen más fiel de su estilo.

A.H. No debería decir que *Shadow of a Doubt* es mi película favorita. Si me he manifestado a veces en este sentido es porque me doy cuenta de que esta película es satisfactoria para nuestros amigos los verosímiles, nuestros amigos los lógicos...

F.T. ... y nuestros amigos los psicólogos...

A.H. ... sí, y nuestros amigos los psicólogos. Es, pues, una debilidad por mi parte, porque si por un lado pretendo no preocuparme por la plausibilidad, por otro lado me inquieto por ella. ¡Sólo soy humano a fin de cuentas! Pero, seguramente, la segunda razón es el recuerdo tan agradable que guardo del trabajo con Thornton Wilder. En Inglaterra, siempre había conseguido la colaboración de las mejores estrellas y de los mejores escritores. En América no había sucedido lo mismo y había recibido negativas por parte de algunas estrellas y de algunos escritores que despreciaban el tipo de trabajo que me interesa. Por ello me resultó de repente muy agradable y satisfactorio descubrir que uno de los mejores escritores americanos estaba dispuesto a trabajar conmigo y a tomarse el trabajo en serio.

F.T. ¿Fue usted quién eligió a Thornton Wilder o le sugirieron que le llamara?

A.H. Yo lo elegí. Pero volvamos atrás. Una mujer, Margaret Mac Donell, que era jefe del departamento literario de Selznick, me dijo un día que su marido, un novelista, tenía la idea de una película, pero que no había escrito nada todavía. Les invité a almorzar en el Brown Derby

de Beverly Hills y me contaron la historia, que reconstruimos juntos mientras almorzábamos. Al final les dije: «Bien, vuelvan a su casa y escribanme eso a máquina.» Conseguimos un esqueleto narrativo de nueve páginas, que enviamos a Thornton Wilder y él vino a trabajar aquí, en este estudio en el que estamos. Yo trabajaba con él todas las mañanas y él trabajaba solo por la tarde con un cuaderno escolar. No le gustaba trabajar de una manera consecutiva; saltaba de una escena a otra según su fantasía. He olvidado decirle que había elegido a Wilder porque era el autor de una excelente comedia, muy conocida, que se llama *Our Town*.

F.T. He visto la película de Sam Wood basada en esta comedia...

A.H. Cuando el guión estuvo terminado, Thornton Wilder se fue al Servicio psicológico del Ejército. El guión no estaba totalmente a punto y yo quería que alguien desarrollara breves momentos de comedia como contrapunto al drama. Thornton Wilder había recomendado a un escritor de la «M. G. M.», Robert Audrey, pero me pareció demasiado serio, de modo que lo acabé con Sally Benson¹.

Con Thornton Wilder habíamos trabajado de una manera muy realista, en especial para todo lo que concierne a la ciudad y el decorado. Habíamos elegido una casa y Wilder temía que fuese demasiado grande para un pequeño empleado de banca. Después de una investigación descubrimos que el tipo que habitaba esa casa se encontraba en la misma situación económica que nuestro personaje y entonces Wilder quedó satisfecho. Cuando volvimos a la ciudad, antes del rodaje, el tipo, tan contento de que su casa saliera en la película, la había pintado. Nos vimos obligados a pintarlo todo otra vez «de sucio» y, naturalmente, al acabar la película se lo volvimos a pintar todo de nuevo.

F.T. Es sorprendente leer en el genérico de *Shadow of a Doubt* ese título de agradecimiento a Thornton Wilder por su participación en la película.

A.H. Lo hice porque estaba emocionado por las cualidades de este hombre.

F.T. Pero en tal caso, ¿por qué no trató de contratarlo para otros guiones?

A.H. Se fue a la guerra y no volví a verle durante largos años.

F.T. Me gustaría saber cómo tuvo la idea de ilustrar la melodía de «La viuda alegre» con parejas que bailan... Es una imagen que reaparece varias veces en la película.

A.H. Recuerde que la utilicé como fondo del genérico.

F.T. ¿Es un «stock-shot» de algo?

A.H. No, lo rodé yo mismo. Ya no me acuerdo si es el tío Charlie quien inspira la idea de silbar unos compases de «La viuda alegre» o si es la chica...

F.T. En primer lugar muestra usted las parejas que bailan y se oye «La viuda alegre» orquestada, luego la madre canturrea a su vez las primeras notas, después la chica y todo el mundo trata de recordar el título alrededor de la mesa. Joseph Cotten, molesto dice: «Es el Danubio Azul» y su sobrina dice: «Sí, eso es... ¡Ah, no! Es la viuda...» y Cotten derriba su copa para desviar la atención...

A.H. ... No quiere que digan: Es «La viuda alegre», porque está demasiado cerca de la verdad. ¡He aquí una historia de telepatía entre el tío Charlie y la chica!

F.T. *Shadow of a Doubt* es, con *Psycho*, una de sus raras películas en la que el personaje principal es el malo y el público simpatiza mucho con él, probablemente porque no se le ve nunca asesinando a las viudas...

A.H. Probablemente, y además es un asesino idealista. Forma parte de esos asesinos que sienten en ellos una misión de destrucción. Puede que las viudas merecieran lo que les ocurría, pero no era asunto suyo hacerlo. En la película se plantea un juicio moral, ¿verdad?, ya que Cotten es destruido al final, aunque sea accidentalmente, por su sobrina. Esto equivale a decir que no todos los malos son negros ni todos los héroes son blancos. Hay grises en todas partes. El tío Charlie quería mucho a su sobrina, pero no tanto como le quería ella a él. Sin embargo, ella ha tenido que destruirlo, pues no olvidemos que Oscar Wilde dijo: «Matamos a lo que amamos.»

F.T. A propósito de *Shadow of a Doubt* hay una cues-

tión de detalle que me preocupa; en la primera escena de la estación, cuando llega el tren del que va a descender el tío Charlie, hay una enorme humareda negra que sale de la chimenea de la locomotora y, cuando el tren se acerca, oscurece todo el andén. Tengo la impresión de que era una cosa deliberada porque, al final de la película, en la segunda escena de la estación, cuando el tren se va, sólo hay un poco de humo blanco.

A.H. Efectivamente, para la primera escena había pedido mucho humo negro; es una de estas ideas por las que uno se molesta mucho sin que luego se adviertan, pero aquí tuvimos suerte: la posición del sol produjo una bonita sombra sobre toda la estación.

F.T. ¿Esta humareda negra puede traducirse por «aquí está el diablo que entra en la ciudad»?

A.H. Sí, naturalmente. En el mismo orden de ideas, en *The Birds*, cuando Jessica Tandy se va en su camioneta después de haber descubierto el cadáver del granjero, ha recibido un auténtico choque y, para preservar esta emoción, hice salir humo del tubo de escape del coche y también polvo de la carretera esto contrasta con la apacible escena de su llegada: la carretera ligeramente húmeda y sin humo en el tubo de escape.

F.T. Con excepción del detective, hay un excelente reparto en *La sombra de una duda* y supongo que quedó satisfecho de Joseph Cotten y de Teresa Wright. Hizo con ella uno de los mejores retratos de chica americana del cine; era muy bonita, con una hermosa silueta y andaba con mucha gracia.

A.H. Sí, se la pedimos a Goldwyn, que la tenía bajo contrato. Toda la ironía de la situación residía en su apego amoroso hacia el tío Charlie.

F.T. Precisamente a propósito de este apego amoroso, se ve en la última escena de la película a la chica y su prometido, el policía, que están delante de la puerta de la iglesia. Sobre el fondo sonoro se oye al cura que pronuncia el elogio del tío Charlie en el estilo de «era un ser excepcional...» Durante este tiempo, la chica y el policía hacen proyectos para el futuro y la chica dice algo

bastante ambiguo, más o menos «... nosotros somos los únicos que sabemos la verdad...»

A.H. No me acuerdo de la frase exacta, pero la idea es que la chica seguiría enamorada de su tío Charlie toda su vida.

F.T. Algunas de sus películas constituyen auténticos desafíos. *Lifeboat* (*Náufragos*) es una de ellas. Aquí, la apuesta es rodar toda una película en un bote salvavidas...²

A.H. Efectivamente era una apuesta, pero también la verificación de una teoría que tenía en aquel momento. Me parecía que si se analizaba una película psicológica corriente, se podía advertir que, visualmente, el ochenta por ciento del metraje estaba consagrado a primeros planos o planos medios. Era una cosa que no era deliberada, probablemente instintiva en la mayor parte de los directores, era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación de lo que iba a ser la técnica de la televisión.

F.T. Es muy interesante, pero a menudo le han tentado este tipo de experiencias sobre la unidad de lugar, de tiempo o de acción; por lo demás, *Lifeboat* es lo contrario de un «thriller», es una película de personajes. ¿Fue el éxito de *Shadow of a Doubt* lo que le llevó en tal dirección?

A.H. No, no tiene ninguna relación con *Shadow of a Doubt*; *Lifeboat* estaba influida únicamente por la guerra. Era un microcosmos de la guerra.

F.T. Yo pensé en cierto momento que la moral de *Lifeboat* era que todo el mundo es culpable, que todo el mundo tiene algo que reprocharse y que usted quería concluir con un «no juzguéis». Pero creo que me equivoqué.

A.H. La idea de la película es diferente. Quisimos mostrar que en aquel momento estaban presentes en el mundo dos fuerzas, las democracias y el nazismo. Las democracias estaban en completo desorden, mientras que los alemanes sabían todos adonde querían ir. Se trataba pues de decir a los demócratas que les era absolutamente necesario tomar la decisión de unirse y agruparse, de olvidar sus diferencias y divergencias para concentrarse sobre

un sólo enemigo, particularmente poderoso por su espíritu de unidad y de decisión.

F.T. Era una idea excelente y precisa...

A.H. El ingeniero interpretado por John Hodiak era prácticamente un comunista y al otro extremo había un hombre de negocios que era un fascista. Y en los grandes momentos de indecisión, nadie sabía qué hacer, ni siquiera el comunista. El film fue muy criticado y la famosa Dorothy Thompson, en su columna, dio a la película diez días para abandonar la ciudad.

F.T. La película no es sólo psicológica, a menudo es también moral; por ejemplo, hacia el final, los personajes van a linchar al alemán y usted muestra al grupo desde bastante lejos, de espaldas y es una visión bastante repugnante, supongo que deliberadamente.

A.H. Sí, son como una jauría de perros.

F.T. Es un film que constituye un conflicto psicológico y, al mismo tiempo, una especie de fábula moral. Los dos elementos se mezclan muy bien, sin perjudicarse nunca.

A.H. En principio, había encargado este asunto a John Steinbeck y su trabajo resultó incompleto. Llamé entonces a un escritor muy conocido, Mac Kinley Cantor, que trabajó durante dos semanas... No me gustaba lo que había hecho. Me dijo: «No puedo hacerlo mejor», y yo le dije: «Muchas gracias», y cogí a otro escritor. Jo Swerling, que había trabajado para Frank Capra. Acabado el guión y a punto de empezar la película, me di cuenta de que cada secuencia acababa sin ninguna tensión y entonces me esforcé por dar una forma dramática a cada episodio.

F.T. Por ello dio tanta importancia a los objetos como la máquina de escribir, las joyas, etc.

A.H. Sí. Lo que provocó tanta vehemencia contra esta película en los críticos americanos es que había mostrado a un alemán superior a los otros personajes. Pero, en aquella época de 1940-1941, los franceses estaban derrotados y los aliados estaban en descomposición. Por otra parte el alemán, que al principio se hace pasar por un simple marino, había sido comandante de submarino; había, pues, todas las razones para pensar que estaba más

cualificado que los demás para tomar el mando del bote, aunque aparentemente, los críticos pensarán que un malvado nazi no podía ser un buen marino. No obstante, la película tuvo cierto éxito en Nueva York, pese a que no era muy comercial, aunque no fuese más que por el desafío técnico. Nunca dejé salir la cámara del bote, nunca mostré el bote visto desde el exterior y además no había ni una nota de música, fui muy riguroso. Evidentemente, el conjunto estaba dominado por el personaje de Tallulah Bankhead.

F.T. Sigue un poco la misma trayectoria que la protagonista de *The Birds*: parte de la sofisticación para llegar a la naturalidad atravesando diversas pruebas físicas, y me gustó mucho este itinerario moral puntuado por el abandono de cosas muy materiales, la máquina de escribir que cae al agua, y, al final de la película, el engarce del brazalete de oro que sirve de anzuelo cuando ya no queda nada que comer... A propósito de objetos, no se debe olvidar el viejo periódico tirado por el bote y que utilizó usted para hacer su ritual aparición³.

A.H. Es mi papel favorito y debo confesar que pasé largos y penosos momentos para resolver el problema.

Habitualmente hago de transeúnte, pero ¿cómo inventar transeúntes en el océano? Había pensado en representar a un cadáver flotando a distancia del bote salvavidas, pero tenía demasiado miedo de ahogarme. Y me resultaba imposible interpretar a uno de los nueve supervivientes, porque todos estos papeles tenían que ser representados por actrices y actores competentes. Finalmente di con una excelente idea. En aquel momento seguía un régimen muy severo, avanzando penosamente hacia mi objetivo que era perder cincuenta kilos para descender de ciento cincuenta a cien. Así, decidí immortalizar mi adelgazamiento, y conseguir al propio tiempo mi papelito, posando para los fotógrafos «antes» y «después» de la cura de adelgazamiento. Estas fotos fueron reproducidas como ilustración de un anuncio del periódico sobre una droga imaginaria, «Reduco», y los espectadores podían ver el anuncio y mi propia persona cuando William Bendix abría el viejo pe-

riódico que habíamos dejado en el bote. ¡Este papel fue un gran éxito!

F.T. Espero que no fuera la dureza de las críticas contra *Lifeboat* lo que le empujó a consagrar el año 1944 al rodaje de dos cortometrajes de propaganda para el ministerio de Información británico...

A.H. ¡No! Sentía la necesidad de aportar una pequeña contribución al esfuerzo de guerra, porque yo era demasiado viejo y demasiado gordo para prestar servicio en el ejército. Si no hubiese hecho absolutamente nada, me lo habría reprochado después. Sentía la necesidad de partir, era importante para mí, y quería penetrar también en la atmósfera de la guerra. Entonces nos pusimos de acuerdo con Selznick para rodar nuestro siguiente film basándonos en una novela inglesa titulada *The House of Dr. Edwardes* y partí para Inglaterra. No era tan fácil en aquella época. Viajé en un bombardero, sentado en el suelo; a medio camino, sobre el Atlántico, el avión tuvo que volver atrás y salí de nuevo dos días más tarde. En Londres, encontré a mi amigo Berstein que dirigía la sección de cine del ministerio británico de Información y así fue como rodé dos peliculitas que elogiaban a la gente de la Resistencia francesa.

F.T. Creo haber visto una de estas dos películas como complemento de los programas de *Why We Fight*, en París, a fines de 1944.

A.H. Es muy posible, porque estaban destinados a exhibirse en toda Francia, en cuanto los alemanes perdieran terreno, para que el público francés comprendiera bien los problemas de la Resistencia. El primer film se llamaba *Bon Voyage*. Se trata de un hombre de la R.A.F., al que un oficial polaco hace cruzar Francia a través de varias redes de Resistencia. Cuando llega a Londres, el hombre de la R.A.F., es interrogado por un oficial de las Fuerzas francesas libres que le dice que en realidad su compañero polaco era un tipo de la Gestapo. En este momento, vemos por segunda vez su recorrido por Francia, pero mostrando toda clase de detalles que el hombre de la R.A.F., no podía haber visto, por ejemplo, signos de complicidad del falso resistente con gente de la Gestapo. Al final de

la historia había una escenita para mostrar que el falso oficial polaco sería desenmascarado y el joven de la R.A.F., se enteraba de que una chica francesa, a la que había conocido en la Resistencia, había sido muerta posteriormente por el traidor en cuestión.

F.T. Este es el que vi, en efecto...

A.H. Era una película de cuatro rollos y, naturalmente, tenía como consejeros técnicos a hombres pertenecientes a las Fuerzas francesas libres; por ejemplo, el actor Claude Dauphin, que nos ayudaba en los diálogos. Construíamos los guiones en mi habitación del Claridge Hotel y había allí muchos oficiales franceses, entre ellos cierto comandante o coronel Forestier que nunca estaba de acuerdo con nada. Nos dimos cuenta de que los franceses libres estaban muy divididos entre sí y precisamente este tipo de conflictos fue el tema del segundo film, *Aventure Malgache*. Había un personaje, un francés, actor y abogado al mismo tiempo, que se llamaba Clarousse y vivía en la clandestinidad; tenía unos sesenta años pero era muy riguroso y estaba siempre de pelea con las Fuerzas francesas libres, hasta el punto de que sus camaradas lo habían encerrado en Tananarive. Cuando acabamos esta historia, que era absolutamente verdadera y estaba contada por el propio Clarousse, hubo un desacuerdo a propósito de la película y creo que decidieron no difundirla.

Vuelta a América — *Spellbound* (Recuerda) — Colaboración con Salvador Dalí — *Notorious* (Encadenados) — «La canción de las llamas» — El Mac Guffin — Uranio — El F. B. I. me hizo vigilar — «Quiere casarse conmigo» — Mi proyecto de un film sobre el cine — *The Paradine case* (El proceso Paradine) — Gregory Peck no es un abogado británico — Una toma interesante — ¡Las uñas afiladas como un demonio!

FRANÇOIS TRUFFAUT Estamos en 1944, y ha regresado usted a Hollywood para rodar *Spellbound* (*Recuerda*); entre los guionistas de esta película, veo el nombre de Angus Mac Phail, un inglés que le había ayudado escribiendo el guión de *Bon Voyage*.

ALFRED HITCHCOCK Angus Mac Phail era jefe del servicio de guiones de la Gaumont British y uno de esos jóvenes intelectuales que fueron los primeros en interesarse por el cine. Le conocí en la época de *The Lodger* y trabajó en la Gaumont-British en la misma época que yo. Después de *Sabotage*, no le volví a ver hasta el momento de rodar esos films franceses en Londres y empecé a trabajar en el primer tratamiento de *Spellbound* con él. Pero nuestro trabajo era demasiado desordenado. Cuando regresé a Hollywood, Ben Hecht fue reclutado y fue una elección apropiada porque le interesaba mucho el psicoanálisis.

F.T. En el libro que le consagraron Eric Rohmer y Claude Chabrol dicen que la primera idea que usted tuvo a propósito de *Spellbound* era hacer un film mucho más

delirante; por ejemplo, el director de la clínica debía tener en la planta del pie la cruz de Cristo para pisarla a cada paso que daba, se trataba de un tipo que celebraba misas negras, etc.

A.H. Eso pertenecía a la novela «La casa del Dr. Edwardes», una novela melodramática y completamente loca que contaba la historia de un loco que se apodera de una casa de locos. ¡En la novela, incluso los enfermeros estaban locos y hacían toda clase de cosas! Mi intención era más razonable, y yo quería únicamente rodar el primer film de psicoanálisis. Trabajé con Ben Hecht, que consultaba frecuentemente a psicoanalistas célebres.

Cuando llegamos a las secuencias oníricas, mi intención era romper totalmente con la tradición de los sueños en el cine, que son casi siempre brumosos y confusos, con la pantalla que tiembla, etc. Pedí a Selznick que se asegurara la colaboración de Salvador Dalí. Selznick aceptó, pero estoy seguro de que pensó que yo quería que trabajara Dalí por la publicidad que nos haría. La única razón, sin embargo, era mi voluntad de conseguir sueños muy visuales con rasgos agudos y claros, precisamente en una imagen más clara que la del film. Quería la colaboración de Dalí debido al aspecto agudo de su arquitectura —Chirico es muy parecido—, las largas sombras, el infinito de las distancias, las líneas que convergen en la perspectiva... los rostros sin forma...

Naturalmente, Dalí inventó cosas bastante extrañas que no fue posible realizar: ¡Una estatua se resquebraja y unas hormigas escapan de las grietas y se arrastran por la estatua y, luego, vemos a Ingrid Bergman cubierta de hormigas!

Yo estaba inquieto porque la producción no quería hacer ciertos gastos. Me hubiera gustado rodar los sueños de Dalí en exteriores para que todo estuviera inundado de sol y se hiciera terriblemente agudo, pero me rechazaron esta pretensión y tuve que rodar el sueño en estudio. F.T. En definitiva, no tiene más que un sueño dividido en cuatro fragmentos. He vuelto a ver últimamente *Spellbound* y debo confesarle que no me gustó mucho el guión¹.

A.H. Se trata, una vez más, de una historia de caza del hombre, sólo que aquí envuelta en pseudopsiconálisis.

F.T. Para mí es evidente que muchos de sus films, como *Notorious* o *Vértigo*, parecen auténticamente sueños filmados. Por consiguiente, ante el anuncio de una película de Hitchcock que aborda el psicoanálisis... uno espera encontrarse ante algo completamente loco, delirante, y, finalmente, es uno de sus films más razonables, con muchos diálogos... En suma, lo que yo reprocharía a *Spellbound* es que le falta un poco de fantasía en relación con sus otras obras...

A.H. Probablemente, porque se trataba de psicoanálisis tuviéramos miedo de la irrealidad y tratamos de ser lógicos al narrar la aventura de este hombre.

F.T. Sin duda. Contiene, sin embargo, cosas muy hermosas; por ejemplo, el beso seguido de las siete puertas que se abren y el primer encuentro entre Gregory Peck e Ingrid Bergman; se trata evidentemente de un flechazo, ella se enamora de él desde la primera mirada...

A.H. ... Desgraciadamente, en ese preciso momento, los violines empiezan a sonar, ¡y es espantoso!

F.T. Me gusta igualmente la serie de planos que siguen a la detención de Gregory Peck, las imágenes de rejas y varios primeros planos de Ingrid Bergman antes de que, bruscamente, se eche a llorar. Por el contrario, todo el episodio en que van a buscar refugio a casa del viejo profesor no interesa mucho... ¿Le sorprende que le diga que la película es decepcionante?

A.H. No, no, estoy de acuerdo, creo que todo es demasiado complicado y que las explicaciones del final son excesivamente confusas.

F.T. Hay también otro inconveniente que afecta igualmente a *The Paradine Case* (*El proceso Paradine*), y es Gregory Peck. Ingrid Bergman es una actriz extraordinaria y perfecta para trabajar con usted, pero Gregory Peck no es realmente un actor hitchcockiano, es hueco y, sobre todo, no posee ninguna mirada. Sea como sea, prefiero *El proceso Paradine* a *Spellbound*, ¿y usted?

A.H. No lo sé. En *The Paradine Case* se podrían enumerar una buena cantidad de errores...

F.T. Tenía verdaderas ganas de llegar a *Notorious* (*Encadenados*), que es de todas sus películas la que yo prefiero; en todo caso, de todos sus films en blanco y negro. *Notorious* es la quintaesencia de Hitchcock.

A.H. Cuando empezamos a escribir *Notorious* e inicié mi trabajo con Ben Hecht, buscamos el «Mac Guffin» y, como ocurre a menudo, comenzamos de una manera titubeante y emprendimos caminos demasiado complicados. El principio del film estaba ya establecido: la heroína, Ingrid Bergman, debía dirigirse a América Latina acompañada por el hombre del F.B.I., Cary Grant, y debía penetrar en la casa que utilizaba como cuartel general un grupo de nazis, para descubrir su actividad.

En un principio, en la historia intervenían gentes del gobierno y de la policía, así como grupos de refugiados alemanes en América Latina que se entrenaban y se armaban clandestinamente en campamentos especiales, con el fin de formar un ejército secreto; pero no sabíamos qué se iba a hacer con este ejército cuando se hubiera constituido del todo. Por lo tanto, echamos todo esto al cesto de los papeles y adoptamos un «Mac Guffin» muy simple, pero concreto y visual: una muestra de uranio disimulado en una botella de vino.

De entrada, el productor me dio una historia completamente pasada de moda, una novela corta aparecida en el «Saturday Evening Post» titulada «la canción de las llamas», y que contaba la historia de una muchacha que se enamoraba de un muchacho de la buena sociedad neoyorkina. Esta muchacha tenía un problema de conciencia porque, en su pasado, había hecho alguna cosa y suponía que si el muchacho o su madre se enterasen, su gran amor sucumbiría. ¿Qué es ello? Durante la guerra, el servicio de espionaje del gobierno había ido a ver a un empresario teatral para encontrar una joven actriz que actuara como un agente secreto y que aceptara acostarse con un espía para conseguir ciertas informaciones. El encargo se lo habían ofrecido a ella, que había aceptado y lo había hecho. Llena de aprensión en esos momentos,

vuelve a ver al empresario para confiarle los escrúpulos que siente. Al final de la historia, el empresario va a encontrarse con la madre del muchacho, le cuenta todo y la madre, con un aire muy aristocrático, dice: «Siempre desee que mi hijo se casara con una muchacha que fuera verdaderamente estupenda, pero no esperaba que podría encontrar una muchacha tan estupenda.»

¡He ahí la idea de un film para Ingrid Bergman y Cary Grant, dirigido por Alfred Hitchcock! Por tanto, me senté con Ben Hecht y he aquí lo que decidimos conservar: una muchacha debe acostarse con un espía para conseguir ciertas informaciones. Ben Hecht y yo continuamos hablando, desarrollamos la historia y entonces introduje el «Mac Guffin-uranio», cuatro o cinco muestras, bajo la forma de una especie de arena, en botellas de vino. El productor interviene entonces: «Por el amor del cielo, y ¿qué es eso?» A lo que yo contesté: «El uranio, que debe servir para fabricar una bomba atómica.» El añade: «¿Qué bomba atómica?» Esto ocurría en 1944, un año antes de Hiroshima. De todo ello, yo no tenía más que una leve indicación, una débil pista. Un escritor amigo mío me había contado que en alguna parte del desierto de Nuevo México, algunos sabios trabajaban en un proyecto secreto, tan secreto que, cuando entraban a la fábrica, no volvían ya a salir. Sabía también que los alemanes hacían experiencias con el agua pesada en Noruega y de esta manera es como llegué a idear el «Mac Guffin-uranio». El productor estaba escandalizado. Esta historia de la bomba atómica le parecía demasiado absurda para servir de base a una historia. Le dije: «No es la base de la historia, no es más que el 'Mac Guffin'», y entonces le expliqué lo que era el «Mac Guffin» y la poca importancia que convenía darle. Finalmente, le dije: «Si no le gusta el uranio, partamos de diamantes industriales cuya necesidad se supone es vital para los alemanes; por ejemplo, para tallar sus instrumentos. Si nuestra historia no estuviera relacionada con la guerra, quizás hubiéramos hecho una intriga basada en el robo de diamantes. Todo esto no tiene ninguna importancia.»

El hecho es que no conseguí convencer al productor,

que terminó «revendiéndonos» dos semanas después a la R.K.O.: Ingrid Bergman —Cary Grant, el guión— Ben Hecht y yo, todo ello empaquetado.

Ahora conviene que le cuente el final de la historia del «Mac Guffin-uranio», que sucede cuatro años después de la salida de *Notorious*. Viajo en el «Queen Elizabeth» y me encuentro con un socio del productor Hal Wallis, un tipo que se llama Joseph Hazen. Me dijo: «Siempre he querido preguntarle cómo se le ocurrió la idea de la bomba atómica un año antes de Hiroshima. Cuando nos ofrecieron el guión de *Notorious*, nos negamos a comprarlo pensando que era la cosa más idiota para servir como base a una película.»

Volvamos hacia atrás, de nuevo, pues debo contarle un episodio que sucedió antes del rodaje de *Notorious*. Ben Hecht y yo fuimos a la Escuela Politécnica de Pasadena, para entrevistarnos con el doctor Milliken, que en aquel entonces era el sabio más importante de América. Nos hicieron entrar en su despacho y, en un rincón, había un busto de Einstein, todo ello muy impresionante. La primera pregunta que le hicimos fue la siguiente; «Doctor Milliken, ¿cómo sería de grande una bomba atómica?» Nos miró detenidamente: «¿Quieren ustedes ser detenidos y quieren que me detengan a mí también?» Y, durante una hora, nos explicó hasta qué punto era imposible fabricar una bomba atómica y ésta fue su conclusión: «Sólo con que se pudiera controlar el hidrógeno, sería ya algo.» Cuando nos marchamos, Milliken pensaba habernos convencido, pero supe luego que, después de esta visita, el F.B.I., me estuvo vigilando durante tres meses.

Volvamos ahora a la travesía en el barco, cuando el señor Hazen me dijo: «Pensábamos que el uranio era la cosa más idiota que podía servir de base a una película.» Entonces, yo le contesté: «Esto demuestra hasta qué punto estaban equivocados al creer que el 'Mac Guffin' era importante. La historia de *Notorious* consistía simplemente en un hombre enamorado de una muchacha que, en el curso de una misión oficial, se ha acostado con otro hombre y se ha visto obligada a casarse con él. Esta era

la historia. ¿Se da usted cuenta ahora del error que cometieron y que les ha hecho perder tanto dinero, pues la película, que había costado dos millones de dólares, ha conseguido ocho de beneficios limpios?»

F.T. Fue, por tanto, un gran éxito. ¿Fue *Spellbound* igualmente rentable?

A.H. *Spellbound* costó un poco menos, un millón y medio de dólares, y consiguió siete para el productor.

F.T. *Notorious* se ha exhibido varias veces en todo el mundo, de lo que me alegro, porque, después de veinte años transcurridos desde su realización, continúa siendo un film extraordinariamente moderno. Contiene pocas escenas y es de una pureza magnífica; es un modelo de construcción de guión ¹.

Quiero decir que en esta película consiguió usted el máximo de efectos con el mínimo de elementos. Todas las escenas de suspense están organizadas alrededor de dos objetos, que son siempre los mismos: la llave y la falsa botella de vino. La intriga sentimental es la más sencilla del mundo: dos hombres enamorados de la misma mujer. De todos sus films en mi opinión, éste es aquel en que se siente la comunión más perfecta entre lo que quería conseguir y el resultado en la pantalla. No sé si en esa época ya dibujaba minuciosamente cada plano de la película, pero viéndola se tiene la sensación de algo tan preciso y controlado como un dibujo animado. El gran éxito de *Notorious* se debe probablemente a que alcanza el summum de la estilización y el summum de la sencillez.

A.H. La sencillez... Es interesante... Es bastante curiosa... En efecto, nuestro esfuerzo siguió esta dirección. En general, en un film de espionaje, hay muchos elementos de violencia y en este caso evitamos todo eso. Utilizamos un método de asesinato sumamente sencillo, diría casi normal, como en un suceso real, como en la vida. El personaje de Claude Rains y su madre van a asesinar a Ingrid Bergman envenenándola lentamente con arsénico, de la misma manera que un hombre hace para matar a su esposa, de una manera que me atrevería a calificar de auténtica, como cuando se quiere disponer de la vida

de alguien, sin dejar huellas y sin que nadie se dé cuenta.

En las películas, normalmente, cuando unos espías quieren librarse de alguien, no se preocupan de tomar precauciones, le matan de un tiro de revólver o se lo llevan en automóvil para acabar con él lejos de posibles testigos, en la soledad del campo, o en todo caso dejan su cadáver en un coche que arrojan desde lo alto para simular un accidente. En lugar de todo esto, quise presentar a unos malvados que actúan de manera razonablemente malvada.

F.T. Es cierto, son muy juiciosos, muy humanos, y se tiene la sensación de que son vulnerables; dan miedo y, sin embargo, sentimos que ellos tienen miedo también.

A.H. Este era el principio. Sistemáticamente en toda la película. Recuerde la escena en que Ingrid Bergman se reúne con Cary Grant en la ciudad después de haber realizado la primera parte de su misión: entrar en relación con Claude Rains. Está sentada al lado de Cary Grant y, hablando de Claude Rains, dice: «Quiere casarse conmigo.» En este momento, utilicé un diálogo corriente, dicho con sencillez, pero la manera en que está concebida la escena contradice esa sencillez; en el encuadre hay sólo dos personas: Cary Grant e Ingrid Bergman y toda la escena está basada en él: «Quiere casarse conmigo.» Podría creerse que había que crear ahí una especie de suspense sentimental: ¿irá o no Ingrid a casarse con Claude Rains? Pues bien, ése no es el caso, pues la respuesta a esta pregunta no tiene ninguna importancia, está fuera de la escena, y el público debe pensar, simplemente, que ese matrimonio tendrá lugar. De manera absolutamente voluntaria dejé de lado lo que parecía el factor importante, pues la emoción no se produce con la pregunta: ¿irá o no Ingrid a casarse con Claude Rains?, sino del hecho de que este hombre con quien tenía que acostarse para conseguir ciertos informes, contra lo que se esperaba acaba de pedirle que se case con él.

F.T. Si, comprendo lo que quiere decir, lo importante no es la respuesta que dará Ingrid Bergman a la propuesta de matrimonio, sino el hecho de que esta propuesta inesperada le haya sido hecha.

A.H. Eso es.

F.T. Es una buena idea; esta petición de matrimonio produce el efecto de una bomba, tanto más cuanto que no se suele hablar de matrimonio en una historia de espías.

Observo además un elemento que volveremos a encontrar después en *Under Capricorn* (*Atormentada*): el paso insensible de la embriaguez al envenenamiento o del alcohol al veneno. En la segunda escena de encuentro que tiene lugar en la ciudad, cuando Ingrid Bergman va a reunirse con Cary Grant, ella ya se siente mal debido al arsénico que le hacen tomar, y Cary Grant, creyendo que va a recaer en sus malas costumbres alcohólicas habituales la trata con desprecio; éste es un malentendido de una gran fuerza dramática, y para mí de una gran emoción.

A.H. Precisamente, para mí era muy importante graduar este envenenamiento, hacerlo lo más normal posible, ni loco ni melodramático; se trataba exactamente de una transferencia de emoción.

La historia de *Notorious* es el viejo conflicto entre el amor y el deber. El trabajo de Cary Grant consiste en empujar a Ingrid Bergman al lecho de Claude Rains. Es una situación completamente irónica, y Cary Grant está amargado a todo lo largo de la historia. Claude Rains es simpático porque ha sido víctima de su confianza y también porque está enamorado de Ingrid Bergman de manera más profunda que Cary Grant. He aquí, por consiguiente, una serie de elementos de drama psicológico trasladados a una historia de espionaje.

F.T. Tiene, también, una bellísima fotografía de Ted Tetzlaff.

A.H. Al comienzo del rodaje rodábamos la escena que presenta a Ingrid Bergman y Cary Grant en coche. La mujer conduce a demasiada velocidad y está un poco borracha. Se rodaba en estudio ante una transparencia. Sobre la pantalla de transparencias, se veía a un agente montando en una motocicleta que se acercaba y cuando salía de encuadre por la derecha, cortaba en ángulo cruzado (a noventa grados) y continuaba la escena con el agente motociclista, esta vez en el estudio, que llega a la

altura del coche. Todo estaba ya dispuesto y Ted Tetzlaff dice: «Todo está preparado para rodar.» Entonces le sugiero: «¿No cree que sería una buena idea tener una luz en un lado, que haríamos girar en la nuca de los actores para dar realidad al faro de la motocicleta que está en la pantalla de transparencias?» Nunca había hecho una cosa semejante y como no le agradaba que yo se lo hiciera ver, me contempló unos segundos y me dijo: «¿Qué, papá, nos interesamos por la técnica?» Luego, durante el rodaje de esta película, ocurrió un pequeño incidente bastante triste. Necesitábamos utilizar el exterior de una casa de Beverly Hills que representara el exterior de una casa de Río, la enorme mansión de los espías. Para escoger esta casa, el jefe del departamento envió a un subalterno que me llevó a ver el lugar. Era un hombrecillo muy tranquilo. Delante de la casa me pregunta: «Señor Hitchcock, ¿le parece bien esta casa?» Este hombrecillo era el mismo individuo a quien propuse mis dibujos de títulos en la Famous Players Lasky en mis comienzos en el cine, en 1920.

F.T. ¡Oh, es terrible!

A.H. Le reconocí después de cierto tiempo. Era terrible.

F.T. ¿Le hizo saber que le reconocía?

A.H. No... Es la tragedia de esta industria. Ya, cuando rodaba *Treinta y nueve escalones*, había que hacer una serie de tomas extras y, para no retrasar el rodaje, el productor me propuso que se las confiáramos a alguien. Yo pregunté: «¿Quién lo hará? —Graham Cutts—. No, no quiero, es imposible, fui su ayudante en otro tiempo, escribí para él *Woman to Woman*... no se le puede hacer eso. Quizás, pero si no lo acepta usted, no tendrá otra cosa que hacer y no cobrará su dinero». Entonces, me ví obligado a aceptar... Es una cosa terrible ¿no cree?

F.T. Efectivamente... Nos hemos alejado mucho de *Notorious*. Quisiera decir también que una de las claves del éxito y de la perfección de la película es probablemente la perfección del reparto: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains y la señora Konstantin. Creo que con Robert Walker y Joseph Cotten, Claude Rains ha sido su mejor «malo» y era verdaderamente muy humano; pienso

también que su diferencia de estatura con Ingrid Bergman fue igualmente un factor de emoción: un hombre pequeño enamorado de una mujer alta...

A.H. Era una buena pareja, pero en los planos próximos la diferencia de estatura era tan grande que si queríamos tener a los dos en el encuadre había que montar a Claude Rains sobre unas calzas. En cierto momento, se les veía a los dos llegar desde lejos, y como se acercaban a nosotros recogidos en una panorámica, era imposible que Claude Rains se subiera en unas calzas; fue, por tanto, necesario, construir una especie de falso suelo que se elevaba progresivamente.

F.T. Ese tipo de cosas me resultaba muy divertido, y todavía más cuando se rueda en cinemscope, pues en cada plano hay que descender las arañas, los cuadros, los apliques, y, simultáneamente, hay que elevar las camas, las mesas y las sillas; para un visitante que entrara en el estudio resultaría un espectáculo francamente ridículo y tengo la impresión de que se podría realizar un buen film cómico sobre el rodaje de una película...

A.H. A mí también me gustaría mucho y, sobre esto, tengo una idea. Toda la acción se desarrollaría en un estudio, no en el plató ante la cámara, sino fuera del plató, entre las tomas de vista. Las estrellas del film serían personajes secundarios y los personajes principales serían ciertos figurantes. Se podría crear un contrapunto maravilloso entre la historia trivial del film que se rueda y el drama que se desarrolla junto al trabajo. Igualmente, podríamos imaginar que existe un gran odio entre el operador de la película y uno de los eléctricos; cuando el operador se coloca en la grúa, ésta se eleva hasta las bóvedas y los dos hombres disponen de un instante para insultarse. Y al fondo de todo esto, habría evidentemente elementos satíricos.

F.T. En Francia, se realizó un film de este género, *Les Amants de Vérone* (*Los amantes de Verona*), de Jacques Prévert, dirigido por André Cayatte. Pero creo que los films que tienen como fondo el mundo del espectáculo tienen fama de no ser comerciales.

A.H. No lo creo. Aquí rodaron un film que se titulaba

What Price Hollywood (*Hollywood al desnudo*), que fue un gran éxito, y *A Star is Born* (*Ha nacido una estrella*), que era muy bueno...

F.T. Sí, muy bueno, y también *Singing in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*), en el que hay muchos gags relacionados con los comienzos del cine sonoro.

F.T. El guión de *The Paradine Case* (*El proceso Paradine*) está firmado por el mismo David O'Selznick basado en una adaptación de su esposa (Alma Reville), según una novela de Robert Hichens¹.

A.H. Robert Hichens escribió también «El jardín de Alá», «Bella Donna» y muchas otras novelas. Es un hombre que pertenece a principios de siglo. Cuando se escogió este tema, escribí con mi mujer un tratamiento, para que Selznick pudiera establecer un presupuesto; luego pedí la colaboración de un autor de teatro escocés, James Bridie, que gozaba de gran reputación en Inglaterra. Tenía unos sesenta años y era muy independiente. Selznick le mandó llamar a Nueva York, pero como nadie fue a recibirle al aeropuerto, regresó a Londres en el avión siguiente. Era un individuo muy independiente. Luego, trabajó en el guión en Inglaterra y nos lo envió. No era un buen método de trabajo. Después, Selznick quiso adaptar él mismo el guión. Era su costumbre en aquellos tiempos. Escribía escenas que enviaba al plató cada dos días. Es un método imposible.

Y ahora, pasemos revista a los defectos más evidentes de este film. De entrada, no creo que Gregory Peck pueda encarnar a un abogado británico, pues un abogado británico es un hombre muy educado y que pertenece a las clases superiores.

F.T. Si hubiera podido escoger...

A.H. ... Hubiera cogido a Laurence Olivier. También pensé en Ronald Colman. En cuanto a la mujer, durante algún tiempo esperamos conseguir la participación de Greta Garbo, lo que hubiese significado su vuelta a la pantalla. Pero el peor error del reparto fue la elección de Louis Jourdan para el papel del criado. *El proceso Paradine* es la historia de la degradación de un abogado aristócrata que se enamora de una cliente. Esta cliente no

es sólo una asesina, sino también una ninfómana, y la degradación llega a su punto culminante cuando el abogado debe confrontar delante del tribunal a la heroína con uno de sus amantes que es un criado. Este amante, el criado, debía oler a estiércol, realmente debía oler a estiércol.

Por desgracia, Selznick tenía contratada a Alida Valli, de quien pensaba que podría llegar a ser una segunda Ingrid Bergman, y tenía igualmente bajo contrato a Louis Jourdan, y por tanto era necesario que yo los utilizara. Todo esto ha estropeado de manera considerable la historia. En cuanto al mismo asesinato, que tuvo lugar antes de empezar la acción, no fui nunca preciso a este respecto, pues no lo comprendí bien; los personajes se habrían cruzado al pasar de una habitación a otra en lo alto o en lo bajo de una escalera, en un pasillo... verdaderamente no comprendí la topografía de esta casa ni cómo ocurrió el asesinato. Para mí el interés del film estribaba en presentar a una mujer como la señora Paradine, a quien se echa de pronto en manos de la policía, y todas las formalidades a las que debe someterse para abandonar la casa escoltada por dos inspectores, mientras dice a su criada: «No creo que esté de vuelta para la cena»; luego, pasará la noche siguiente en una celda y ya no volverá a salir jamás. De todo esto hay un eco en *The Wrong Man* (*Falso culpable*).

Siempre he pensado, en efecto, y quizás sea la expresión de mi propio miedo, en las personas normales a las que de pronto se priva de libertad para encarcelarlas con delincuentes profesionales. Es frecuente presentar a criminales a los que se encarcela, pero cuando se trata de una persona de categoría provoca un contraste de colorido que me intriga mucho.

F.T. Este contraste estaba ilustrado por un buen detalle, cuando la señora Paradine llega a la cárcel; una carcelera deshace su peinado y pasa los dedos por el cabello para asegurarse de que no lleva nada oculto... También me parece que Ann Todd, en el papel de la esposa del abogado, no era adecuada.

A.H. Era demasiado fría.

F.T. Finalmente, los mejores personajes de esta película

eran los papeles secundarios, el juez, interpretado por Charles Laughton, y su mujer, Ethel Barrymore. Los dos tienen una escena muy bella, hacia el final, cuando Ethel Barrymore expresa compasión por Alida Valli, que será ahorcada, al tiempo que Laughton se revela verdaderamente implacable...

En otro momento, Charles Laughton se presenta claramente como un hombre concupiscente.

Al salir del comedor, lanza una mirada al hombro desnudo de Ann Todd. Luego, va a sentarse a su lado y, fríamente, sin darle ninguna importancia, coge su mano en la suya delante de todo el mundo.

Es más que insolente, es escandaloso y está rodado con mucha delicadeza, como si no tuviera ninguna importancia.

Toda la segunda hora de la película está consagrada al proceso, y supongo que esta parte del tribunal le interesaba de manera especial.

A.H. Sí, mucho, pues los supuestos del conflicto estaban bien expuestos en la primera parte, lo que permitía que el proceso fuera apasionante desde el comienzo.

Hay una toma interesante en esta sala del tribunal. Cuando a Louis Jourdan le llaman para testificar entra en la sala y debe pasar por detrás de Alida Valli. Ella le da la espalda, pero quería dar la impresión de que le siente, no que adivina su presencia, sino que la huele con su olfato. Fue necesario rodar esto en dos veces. La cámara recoge a Alida Valli y, por encima de sus hombros, vemos, de lejos y a un lado, a Louis Jourdan que entra y que avanza tras ella para ir al lugar de los testigos. Filmé primero la panorámica de doscientos grados, mostrando a Jourdan que camina desde la puerta hasta el lugar que ocupan los testigos ante el tribunal, pero sin Alida Valli; luego, filmé el primer plano de Alida Valli ante la pantalla de transparencia y tuve que instalarla en un taburete giratorio para restablecer el efecto del giro. Hacia el final del movimiento, había que escamotear a Alida Valli, pues la cámara debía volver a recoger a Louis Jourdan que llegaba hasta la silla de los testigos. Era muy complicado de rodar, pero muy interesante.

F.T. Evidentemente, el gran momento del proceso viene luego con la toma muy elevada para presentar a Gregory Peck que abandona el tribunal, cuando ya no puede asegurar la defensa de su cliente. Creo, como usted, que Laurence Olivier hubiera estado mucho mejor en ese papel... ¿Pensó en alguien para que hiciera el papel de Louis Jourdan?

A.H. Robert Newton.

F.T. ¡Oh, sí!... perfecto... con ese aspecto de hombre rudo...

A.H. ... con las uñas afiladas, como un demonio!

Rope: de 19 h 30 a 21 h 15 — Una película que tendría un solo plano — Las nubes de cristal — El color y el relieve — Las paredes se desvanecían — Hay que planificar las películas — Fundamentalmente, no existe el color — Cómo oír «ascender» los ruidos de la calle — *Under capricorn* (Atormentada) — Me porté de manera infantil e idiota — Mis tres errores — «Run for cover» Sentí vergüenza — «¡Ingrid, no es más que un film!» — *Stage fright* (Pánico en la escena) — Un «flash-back mentiroso» — Cuanto más conseguido sea el malo, más conseguida será la película

FRANÇOIS TRUFFAUT Llegamos a 1948. Es una etapa importante en su carrera, porque va a convertirse en su propio productor con *Rope*, que será también su primer film en color, así como un enorme desafío técnico. Le preguntaré, en primer lugar, si la adaptación se aleja mucho de la comedia de Patrick Hamilton ¹.

ALFRED HITCHCOCK No mucho. Trabajé un poco en la adaptación con Hume Cronyn y los diálogos son en parte los de la comedia y en parte de Arthur Laurents.

No sé sinceramente por qué me dejé llevar por el truco de *Rope*, pues no puedo considerarlo de otra manera que como un truco.

La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia que comienza a las 19 h 30 y se termina a las 21 h 15. Entonces se me ocurrió la loca

idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano ².

Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia. Sin embargo, rodé la película teniendo en cuenta un montaje previo; los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir, mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados. Naturalmente, tuve muchas dificultades para hacerlo, y no solamente con la cámara. Por ejemplo, con la luz; había en el film un continuo desbordamiento de luz con cambios de iluminación de las 19 h 30 a las 21 h 15, puesto que la acción comenzaba con la luz del día y la terminábamos de noche. Otra dificultad técnica que debíamos superar era la interrupción obligatoria al final de cada rollo y la resolví haciendo pasar a uno de los personajes delante del objetivo para cerrar en negro en ese momento. Nos encontrábamos, pues, en primerísimo plano sobre la chaqueta de un personaje y al comenzar el rollo siguiente se le volvía a tomar igualmente en primerísimo plano de su chaqueta.

F.T. Además de todo esto, era la primera vez que utilizaba usted el color en el cine y, por tanto, contaba con otra dificultad suplementaria.

A.H. Sí. Porque estaba decidido a reducir al máximo el color. Habíamos construido un decorado de un apartamento que comprendía la entrada, el «living-room» y una parte de la cocina. Tras el ventanal que dejaba ver New York, teníamos un fondo de maqueta construida de forma semicircular debido a los movimientos de cámara; este fondo de maqueta ocupaba una superficie tres veces mayor que la del decorado propiamente dicho, para proporcionar el efecto de perspectiva. Entre los fragmentos de rascacielos y el fondo auténtico, teníamos formaciones de nubes fabricadas con fibra de vidrio. Cada nube

era móvil e independiente. Algunas estaban enganchadas con hilos invisibles, otras colgaban de perchas; todas estaban modeladas de forma semicircular. Teníamos un «plan de trabajo» especial para las nubes y, entre cada rollo, las desplazábamos de izquierda a derecha, cada una a velocidad distinta. Durante el transcurso del rollo, no se movían ante nuestra mirada, pero recuerdo que la cámara no encuadraba siempre al ventanal, y aprovechábamos esos momentos para desplazarlas. Cuando las nubes terminaban su trayectoria de un lado al otro del ventanal, las retirábamos y se colocaban otras nuevas.

F.T. ¿Y los problemas del color?

A.H. Al final del rodaje me di cuenta de que, a partir del cuarto rollo, es decir, en la puesta del sol, teníamos en imagen un dominante naranja realmente excesivo. Y por esta razón tuve que rodar de nuevo los cinco últimos rollos. Permítame que haga un pequeño inciso, a propósito del color...

El operador medio es un técnico excelente. Puede conseguir que una mujer sea bella, puede organizar luces naturales dando impresión de verosimilitud y sin ninguna exageración, pero con las películas en color surge un problema, el del gusto puramente artístico del operador. ¿Tiene el operador sentido del color? ¿Tiene buen gusto en la elección de colores? En el caso del operador de *Rope*, dijo simplemente: «Está bien, es una puesta de sol», pero tal vez no había contemplado una desde hacía mucho tiempo, ¡eso contando con que lo hubiera hecho alguna vez en su vida! Era como una vulgar tarjeta postal, absolutamente inaceptable.

Cuando vi las primeras proyecciones de *Rope* filmadas por Joseph Valentine (con quien había trabajado ya en *Shadow of a Doubt*) la primera observación que hice fue que se ve mucho mejor en colores que en blanco y negro y descubrí que se utilizaba el mismo principio de iluminación en ambos casos. Ahora bien, como ya he tenido ocasión de decirle, el estilo de iluminación por el que sentía admiración en 1920 era el de los americanos, que tendía a sobrepasar la naturaleza bidimensional de la imagen separando al actor del fondo, destacando los

últimos términos gracias a las luces que se colocaban tras él.

Pero esto no es absolutamente necesario en color, salvo en el caso totalmente ocasional de que un actor lleve un traje del mismo color que el decorado que se encuentra tras él. Todo esto es infantil, ¿no? Pero existe una tradición que, por desgracia, es muy difícil de combatir. En las películas en color no deberíamos poder determinar las fuentes de luz del estudio y, sin embargo, si se contemplan muchas películas, se ven personajes en un pasillo que pretende estar oscuro o incluso en los bastidores de un teatro entre el escenario y los camarines de los actores, y se perciben las luces de arco del estudio inundándolas y se ven en las paredes sombras negras como pintadas al carbón, y uno se pregunta: «¿De dónde vienen todas esas luces?»

Creo que no está todavía resuelto el problema de la iluminación del cine en color. Con *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*), intenté cambiar por primera vez el estilo de reparto de la luz en las películas en color con ayuda de Jack Warren, que ya había trabajado conmigo en *Rebeca* y *Spellbound*. Sabemos que no hay fundamentalmente colores, que fundamentalmente no hay rostros hasta que les dé la luz. Después de todo, una de las primeras lecciones que se aprenden en las escuelas de arte es que ni siquiera hay líneas, sólo la luz y la sombra. El dibujo que hice el primer día que fui a la escuela de arte no estaba mal, pero como había trazado líneas era absolutamente incorrecto y en seguida me lo hicieron saber.

Cuando rodaba *Rope*, el operador cayó «enfermo» después de cuatro o cinco días y no lo volvimos a ver. Así me encontré solo con el «Technicolor Consultant», que se las arregló con el jefe de eléctricos.

F.T. ¿Encontró muchos problemas para la movilidad de la cámara?

A.H. Ensayamos previamente en sus mínimos detalles la técnica de la cámara móvil. Trabajábamos con la «Dolly» y había pequeñas señales, cifras muy discretas inscritas en el suelo y todo el trabajo del ayudante del operador en la «Dolly» consistía en llegar a tal número

en tal frase del diálogo, luego a otro número, y así a continuación. Cuando pasábamos de una habitación a otra, la pared del «living-room» o de la entrada se desvanecían sobre raíles silenciosos; también los muebles, montados en ruedecitas, eran maniobrados a voluntad. ¡Asistir al rodaje de ese film era todo un espectáculo!

F.T. Lo que parece increíble es que pueda hacerse todo eso en silencio, registrando el sonido en directo. Para un europeo resulta inimaginable, ya trabaje en Roma o en París...

A.H. Incluso en Hollywood. Pero hicimos fabricar un suelo especial. La primera escena presenta a dos jóvenes que estrangulan a un muchacho y encierran su cadáver en un cofre y, por tanto, había poco diálogo. Arrancamos en el «living-room» y comienza el diálogo, penetramos en la cocina, las paredes se escamotean, las luces se elevan, es la primera toma del primer rollo y tengo tanto miedo que apenas puedo mirar; estamos en el octavo minuto de toma de vistas consecutiva, la cámara hace una panorámica cuando los dos asesinos vuelven hacia el cofre y ahí tienen... ¡a un eléctrico! La primera toma estaba perdida.

F.T. Resultaría curioso saber, a propósito de esta película, el número de tomas interrumpidas y el número de tomas completas.

A.H. Primeramente diez días de ensayo con la cámara, los actores y la iluminación. Luego, dieciocho días de rodaje y, a causa del célebre cielo naranja, nueve días de «retakes».

F.T. Dieciocho días de rodaje; eso significa que, por lo menos, el trabajo de seis días fue completamente inútil y hubo que arrojarlo al cesto. ¿Recuerda si algún día consiguieron rodar dos rollos válidos?

A.H. ¡Oh, no! No creo.

F.T. Pienso que es usted demasiado severo hablando de *Rope*, considerándola una experiencia estúpida. Yo creo que, por el contrario, este film representa algo muy importante en una carrera profesional; es la realización de un sueño que todo director debe acariciar en un momento dado de su vida, un sueño que consiste en querer

trabar las cosas con el fin de obtener un solo movimiento. Sin embargo, también creo, y es algo que se pueda comprobar observando la carrera de todos los grandes directores, que cuanto más se reflexiona sobre el cine, más tendencia se tiene a enlazar con la vieja planificación clásica que no ha dejado de dar pruebas de su vigencia desde Griffith. ¿Piensa usted lo mismo?

A.H. Sí, hay que planificar las películas. *Rope* es una experiencia perdonable. El error imperdonable es el que cometí en *Under capricorn*, donde me obstiné en conservar parcialmente esa misma técnica...

F.T. Antes de terminar con *Rope* me gustaría que habláramos un poco de su búsqueda del realismo, pues la banda sonora es de un realismo alucinante. Por ejemplo, al final de la tarde, cuando James Stewart abre la ventana y dispara un tiro en la noche, se oyen «ascender» todos los ruidos de la calle.

A.H. Ha utilizado la expresión justa: «Se oyen ascender los ruidos de la calle.» Precisamente mandé colocar un micrófono en el exterior del estudio, a unos seis pisos de altura y reuní un grupo de personas abajo con la orden de que mantuvieran una conversación. En cuanto a la sirena de la policía, los responsables del estudio me dijeron: «Tenemos una en nuestra sonoteca.» Yo les pregunté entonces: «¿Cómo conseguiremos dar la sensación de distancia? —Bien, la haremos arrancar suavemente e iremos aumentando poco a poco su volumen. —No me interesa.» Mandé que alquilaran una ambulancia, coloqué el micrófono en la reja del estudio y envié la ambulancia a dos kilómetros, y así es como registramos el sonido.

F.T. ¿*Rope* fue su primera producción? ¿Fue para usted un éxito financiero?

A.H. Sí, funcionó bien y la crítica fue buena. A pesar de que era la primera vez que se hacía este tipo de trabajo, el film costó sólo un millón y medio de dólares, pero en este presupuesto entran los trescientos mil que cobró James Stewart. Recientemente, la «M.G.M.» ha vuelto a comprar el negativo y el film se va a explotar de nuevo.

F.T. Después de *Rope*, rodó usted su segundo film

como productor independiente, *Under Capricorn* (*Atormentada*). A propósito de esta película se ha producido en Francia un malentendido, pues muchos de sus admiradores la consideran como su mejor obra; sin embargo, sé que fue un desastre desde el punto de vista económico y que es quizás el film que usted lamenta más haber rodado. La base del guión es una novela inglesa, ¿se trataba de un libro que le gustaba?

A.H. No, no sentía ninguna admiración especial por ese libro y nunca le hubiera escogido para adaptarlo, si no me hubiera parecido adecuado para Ingrid Bergman. En aquella época, Ingrid era la estrella más importante de América y yo había hecho dos películas con ella: *Spellbound* y *Notorious*. Entre los grandes productores americanos había entonces una gran competencia por contratarla y debo confesar que cometí el error de pensar que lo más importante para mí era tener a Ingrid Bergman. Era una victoria en relación con la industria. Toda mi conducta en este asunto fue culpable y casi infantil. Aunque la presencia de Ingrid en la película debía convertirla en un acontecimiento comercial, resultaba tan costoso que no era aconsejable. Incluso desde un punto de vista comercial, debí considerarlo con más cuidado, y, así no me hubiera gastado más de dos millones y medio de dólares para esta película, pues entonces era mucho dinero.

En 1949 ya estaba catalogado como especialista del suspense y del «thriller»; ahora bien, *Under Capricorn* no era ni lo uno ni lo otro. Por ejemplo, en el «Hollywood Reporter», escribieron: «Tuvimos que esperar ciento cinco minutos para que esta película nos produjera el primer escalofrío»².

Mi primera equivocación fue, pues, la embriaguez de conseguir, con la colaboración de Ingrid Bergman, una pluma para mi sombrero. El film estaba producido por mi compañía y heme aquí, Hitchcock, el ex-director inglés, de vuelta a Londres con la estrella más grande de la época. Cuando bajábamos del avión todas las cámaras nos enfocaban a Ingrid Bergman y a mí. Pensaba que

ese momento era importante y ese, precisamente, fue mi comportamiento infantil y estúpido.

La segunda equivocación consistió en escoger a un amigo, Hume Cronyn, para que escribiera el guión. Lo elegí porque es un hombre que en una conversación sabe expresar bien sus ideas, pero, como guionista, le faltaba verdadera experiencia.

La tercera equivocación fue llamar, para la elaboración del guión, a James Bridie, autor de obras de teatro semi-intelectuales, alguien que no es verdaderamente un experto artesano. Considerando después todo esto, me he dado cuenta de que Bridie consigue unos primeros y segundos actos excelentes, pero no logra nunca acabar sus obras. Recuerdo que una vez discutíamos un momento del guión. El marido y la mujer, después de una terrible disputa, se encontraban distanciados. Entonces, pregunté a Bridie: «¿Qué vamos a hacer para reconciliarlos? Pues muy fácil, que se disculpen y se digan: «¡Me equivoqué y te ruego que me perdones!»»

F.T. Es cierto, incluso un admirador del film tiene que reconocer que el último cuarto de hora es bastante flojo y que la intriga se desarrolla con mucha laboriosidad...

A.H. Sí, es verdad. Lo que trato es de ofrecerle una imagen nítida de la confusión en que me hallaba en aquel momento y hasta qué punto me equivoqué. No lo dude nunca: si, en el curso de su trabajo como creador, siente que se desliza por el terreno de la duda y de lo confuso, refúgiase en lo verdadero y en lo que ya ha sido experimentado, tanto si se trata del escritor con el que colabora, o con el género, o con lo que sea.

F.T. ¿Qué entiende usted por «refugiarse en lo que ya ha sido experimentado»? ¿Quiere decir que cuando uno no sabe bien dónde está, debe recurrir a los elementos que han demostrado ya su eficacia?

A.H. Hacia lo que ya está bien establecido en su mente. Y debe hacer esto cada vez que está perdido momentáneamente, cada vez que se sienta desconcertado... «run for cover». Es un método que conocen muy bien los guías, o los exploradores. Cuando uno se da cuenta de que se ha equivocado de camino o de que se ha extraviado

en la selva, no debe nunca intentar encontrar la pista cortando a través de los bosques o confiando en su instinto. La única solución es rehacer escrupulosamente el camino recorrido a fin de volver a encontrar el punto de partida o el punto a partir del cual se ha equivocado.

F.T. Sin embargo, en *Under Capricorn* destacan algunos elementos, como el ama de llaves abusiva, el envenenamiento progresivo, la influencia del pasado, la culpa confesada, elementos que habían sido ya experimentados en *Rebecca* y en *Notorious*...

A.H. Es cierto, pero estos elementos también seguirían en el film, si hubiera llamado a un buen profesional como Ben Hecht, por ejemplo, para escribir conmigo el guión.

F.T. Tiene razón, el diálogo es demasiado abundante, pero, sin embargo, es muy lírico. A pesar de todo, *Under Capricorn*, si no es buen film, es, en cualquier caso, un hermoso film.

A.H. Me hubiera gustado que tuviese éxito, aun dejando aparte las cuestiones de dinero, pues pusimos demasiado entusiasmo en esta empresa para no sentir vergüenza por el hecho de la inutilidad de todo ello. Me da vergüenza también porque como productor-realizador cobré un buen salario, lo mismo que Ingrid Bergman. Tal vez no debí cobrar ningún salario, pero me parecía injusto que Ingrid Bergman cobrase mucho dinero y que yo hiciese todo aquel trabajo por nada.

F.T. ¿Y el film fue un verdadero fracaso?

A.H. Sí, perdió mucho dinero. Actualmente pertenece a los bancos que lo financiaron, pero ahora va a volverse a exhibir en todo el mundo y en América probablemente la den las cadenas de televisión.

F.T. Es una película muy novelesca y, tal vez por eso, podría considerársela comercial. Por otra parte, es bastante triste, bastante mórbido, todos los personajes tienen algo que reprocharse y el conjunto está bañado por un clima de pesadilla. Pero tiene también un aspecto que es como el perfeccionamiento de elementos anteriores de su obra. Por ejemplo, el personaje del ama de llaves, Milly, es la hija de la señora Danvers de *Rebecca*, pero todavía más terrorífica.

A.H. Estoy de acuerdo con usted, pero los críticos ingleses dijeron, por su parte, que era lamentable escoger una actriz tan bella como Margaret Leighton para hacer un personaje tan antipático. Incluso se atrevieron a más: en el curso de una conferencia de prensa, una periodista de Londres dijo: «No comprendo que haya traído de América a Joseph Cotten, cuando tenemos aquí un actor tan bueno como Kieron Moore.»

F.T. ¡Eso no! Los actores están muy bien en *Under Capricorn*, y bien elegidos.

A.H. No estoy seguro. De nuevo con *Under Capricorn* estamos ante la historia de la dama y el mozo de cuadra. Ingrid se enamoraba del mozo de cuadra, Joseph Cotten, y cuando a éste le enviaban como presidiario a Australia, ella le seguía. Por tanto, el elemento importante era la degradación de Lady Harietta, su degradación por amor. Por eso Joseph Cotten no era el actor adecuado, es un papel que hubiera debido hacer Burt Lancaster.

F.T. Es el problema del contraste, como en *The Paradine Case*. Aunque este film sea un fracaso, no puede colocarse al mismo nivel que *Jamaica Inn*. Cuando se ve el film es evidente que debía creer en él mientras lo rodaba y que la historia debía gustarle, como en el caso de *Vértigo*.

A.H. Es verdad, me gustaba la historia, pero no tanto como la de *Vértigo*. Busqué una historia para Ingrid Bergman y creí encontrarla. Si hubiera reflexionado cuidadosamente, no habría elegido un film de época; observe usted que es una cosa que no he vuelto a hacer desde entonces. Además, en la historia no había suficiente humor. Si actualmente rodase una película cuya acción transcurriese en Australia presentaría a un policía que salta a la bolsa de un canguro y le dice: «Siga a ese coche.»

F.T. Otro aspecto interesante de *Under Capricorn* es la técnica. Con algunas variantes, utilizó la experiencia de *Rope* rodando planos de seis y ocho minutos, con la dificultad suplementaria esta vez de pasar de un piso a otro.

A.H. No se trataba realmente de una dificultad suplementaria, pero quizás la fluidez de la cámara era un error,

porque subrayaba el hecho de que no se trataba de un «thriller». Por esos planos largos, Ingrid Bergman se enfadó conmigo, una tarde, después del rodaje. Como no suelo encolerizarme y me horrorizan las discusiones, abandoné la habitación sin que se diera cuenta y, veinte minutos después, al llegar a mi casa, me telefonearon diciéndome que había continuado expresando sus quejas sin darse cuenta de que yo ya no estaba.

F.T. Recuerdo haber hablado con ella de esta película en París y guardaba un recuerdo de pesadilla de los trozos de decorado que se escamoteaban por el aire, a su paso, durante las grandes escenas...

A.H. No le gustaba esta manera de trabajar y, como detesto las discusiones, le decía: «¡Ingrid, no es más que una película!» Ella no quería rodar más que obras maestras, pero ¿quién puede saber si un film va a ser o no una obra maestra? Cuando estaba contenta de una película que acababa de interpretar, decía: «¿Qué más puedo hacer después de esto?» No podía pensar nunca en algo que tuviera la suficiente grandeza, aparte de *Juana de Arco*, que era precisamente una estupidez. La voluntad de hacer algo grande y, después, si tienes éxito, algo todavía más grande, te hace parecer a un chiquillo que hinche un globo y de pronto le estalla en la cara. Yo no actué nunca así. En un momento de mi vida me dije: «Voy a hacer una película menor y simpática con *Psycho*», nunca me dije: «Voy a rodar una película que va a producirme quince millones de dólares.» De esto no tenía la menor idea. Por tanto, le decía a Ingrid Bergman: «Después de esto, no tiene más que interpretar un papelito de secretaria y tal vez ello dé como resultado un gran film que cuente la historia de una secretaria insignificante.» ¡Pero ella estaba siempre obsesionada con interpretar a Juana de Arco!

Incluso en la actualidad, continúan las discusiones con ella porque, a pesar de su belleza, con el pretexto de que tiene más de cuarenta y cinco años, quiere interpretar papeles de madre; ¿qué espera interpretar cuando tenga ochenta y dos años?

F.T. ¡... Las abuelas!

F.T. Me parece perfectamente lógico que haya rodado *Under Capricorn*. Por el contrario, su film siguiente, *Stage Fright* (*Pánico en la escena*), rodado igualmente en Londres, no me parece que añada nada a su gloria. Realmente es un pequeño film policíaco inglés, en la tradición de Agatha Christie y precisamente uno de esos «whodunits» que usted rechaza...

A.H. Es cierto, pero había un elemento que me interesaba; la idea de rodar una historia sobre el teatro. De manera más concreta, diré que lo que me gustaba era esta idea: una muchacha que quiere ser actriz se ve obligada a disfrazarse y a interpretar en la vida su primer papel, mientras realiza una investigación policíaca. ¿Se pregunta usted por qué elegí esta historia? Hacía poco tiempo que había aparecido el libro y varios críticos literarios habían observado en sus comentarios: «Esta novela serviría como base para un buen film de Hitchcock.» ¡Yo, como un idiota, les tomé la palabra!

Ya sabe que en esta historia hice algo que nunca debí permitirme... un «flash-back» que era mentira.

F.T. Se lo han reprochado mucho, incluso los críticos franceses.

A.H. En el cine aceptamos de buena gana que un hombre haga un relato falso. Además, aceptamos también de buen grado que cuando alguien cuenta una historia que se desarrolla en el pasado, que esté ilustrada por un «flash-back» como si ocurriese en el presente. En ese caso, ¿por qué no podríamos contar una historia falsa en lugar de un «flash-back»?

F.T. Pero en el caso de su película, las cosas resultan más complicadas. Richard Todd, perseguido por la policía, sube al coche de Jane Wyman que se aleja a toda velocidad. Ella dice: «No hay policías a la vista; me gustaría saber lo que ha pasado.» Entonces Richard Todd empieza a contárselo y su relato constituye un «flash-back». Se ve que él se encontraba en su casa cuando Marlene Dietrich llegó, enloquecida, con su vestido blanco manchado de sangre; ella le cuenta lo que acaba de suceder, y aquí tenemos un procedimiento narrativo sumamente indirecto, pues Todd relata a Jane Wyman lo que le ha contado

Marlene Dietrich. (Ella ha matado a su marido y ha venido a pedir a Todd que la ayude a suprimir una prueba; él acepta y, como se le ha visto por los lugares del crimen, teme ser sospechoso.) Más tarde, hacia el final del film, nos enteramos de que Todd ha mentido tanto a Marlene Dietrich como a Jane Wyman, así como a la policía y que él es el asesino; en realidad, puede decirse que ha mentido tres veces, pues el «flash-back» se dividía en tres partes.

A.H. Es cierto, todo eso era muy indirecto...

F.T. Sin embargo, pienso que los tres primeros rollos eran los mejores.

A.H. No lo sé. Por mi parte, lo que más me divirtió rodar fue la fiesta de caridad que tiene lugar en el jardín.

F.T. Es divertida, efectivamente, pero no me gusta nada el personaje interpretado por Alastair Sim, el pintoresco padre de Jane Wyman. No me gusta ni el personaje, ni el actor que lo interpreta.

A.H. Aquí tenemos otra vez la equivocación de rodar en Inglaterra. Con frecuencia te dice: «Es uno de nuestros mejores actores y debe darle un papel en su película.» Se trata también del prejuicio local y nacional, de la mentalidad insular. Además de todo esto, Jane Wyman me creó muchos problemas.

F.T. Pensé que la había elegido para el papel porque se parece a su hija, Patricia Hitchcock. Además, cuando veo esta película tengo la impresión de ver un film paternal, familiar.

A.H. ¡No del todo! Tuve muchas dificultades dirigiendo a Jane. Cuando se disfraza de doncella, hubiera necesitado que apareciera más fea, pues después de todo imitaba a la poco agraciada doncella cuyo puesto suplantaba. Cada vez que iba a ver la proyección se comparaba con Marlene Dietrich y se echaba a llorar. No podía resignarse a hacer un papel de composición, y Marlene estaba realmente guapa. Por tanto, día a día, se arreglaba subrepticamente, mejoraba su apariencia, y por eso no consiguió dar el papel.

F.T. Tratando de examinar el film desde su punto de vista, el otro día llegué a la conclusión de que la historia

no interesa demasiado al espectador, porque ningún personaje se encuentra realmente en peligro.

A.H. Yo me di cuenta de eso antes de terminar la película, pero en un momento en que ya no podía hacer nada para remediarlo. ¿Por qué ningún personaje está realmente en peligro? Porque contamos una historia en la que los malos son los que tienen miedo. Es la gran debilidad del film, que va contra la gran regla: cuanto más logrado sea el retrato del malo, más lograda será la película. He ahí la gran regla fundamental, pero en esa película, el retrato del malo no estaba conseguido.

F.T. Una fórmula excelente: cuanto más logrado sea el retrato del malo, más lograda será la película. Eso es lo que explica la fuerza de *Notorious* y también de *Shadow of a Doubt* y *Strangers on a Train*: Claude Rains, Joseph Cotten, Robert Walker, son sus tres personajes de malvado más conseguidos.

Strangers on a train (Extraños en un tren), o el espectacular restablecimiento — He tenido el monopolio del suspense — El hombrecillo que se arrastra — Una verdadera mujer fatal — *I confess* (Yo confieso) — Insuficiente humor — ¿Soy un sofisticado bárbaro? — El secreto de confesión — La experiencia no basta — Mi miedo a la policía — Una historia de triángulo matrimonial

FRANÇOIS TRUFFAUT Estamos en 1950 y se encuentra usted en una situación poco brillante, como en 1933 después de realizar *Walters from Vienna* y antes del relanzamiento de *El hombre que sabía demasiado*. Con *Atormentada* y *Pánico en la escena* tuvo usted dos fracasos consecutivos y, como siempre, esta vez su restablecimiento profesional será espectacular con *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*).

ALFRED HITCHCOCK Volvemos a la filosofía del «run for cover». *Strangers on a Train* no es un film que me propusieran, sino una novela que yo elegí. Era un buen material para mí.

F.T. Lo he leído, es una buena novela, pero probablemente muy difícil de adaptar¹.

A.H. En efecto, y esto nos lleva a plantear otra cuestión: nunca he trabajado bien cuando he colaborado con un escritor especializado como yo en el misterio, el «thriller» o el suspense.

F.T. En este caso, Raymond Chandler.

A.H. Sí, la cosa no marchó bien entre nosotros.

Estaba sentado a su lado buscando una idea y le decía: «¿Por qué no hacer esto?» Y él me contestaba: «Bueno, si usted encuentra las soluciones, ¿para qué me necesita?» El trabajo que hizo no era bueno y, finalmente, contraté a Czenzi Ormonde, una ayudante de Ben Hecht. Cuando terminé la planificación, el jefe de la Warner buscaba a alguien para escribir los diálogos y casi ningún escritor quería trabajar en el asunto. A nadie le parecía bueno aquel material².

F.T. No me sorprende. Precisamente, a propósito de esta película, me he dicho muchas veces que si hubiera leído el guión, no lo hubiese encontrado bueno. Realmente hay que ver el film. Creo que el mismo guión rodado por otro cualquiera daría como resultado un mal film. Es normal, pues ¿cómo explicar, si no, que todos los tipos que hacen «thrillers» y se creen que hacen Hitchcock fracasan irremediablemente?

A.H. Es verdad, porque mi principal golpe de suerte consiste en haber tenido, por decirlo así, el monopolio de esta forma de expresión. Nadie se interesa en estudiar sus reglas.

F.T. ¿Qué reglas?

A.H. Las reglas del suspense, y esta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío. Selznick ha dicho que yo era el único director en quien él tendría confianza total para hacer un film; sin embargo, cuando trabajaba para él, en cierto momento, se quejó de mi trabajo; dijo que mi manera de dirigir era un jeroglífico, incomprendible como un crucigrama. ¿Y esto por qué? Porque no rodaba más que trocitos de película y nada más. No se podía reunirlos sin mí y no se podía hacer otro montaje que el que tenía en la cabeza mientras rodaba. Selznick procedía de una escuela en la que se acumula el material para jugar con él, interminablemente, en la sala de montaje. Pero trabajando a mi manera, puede estar uno seguro de que el estudio no podrá después estropear nuestro film. De esta manera es como gané el pleito cuando el juicio a propósito de *Suspicion*.

F.T. Eso se adivina perfectamente en todas sus películas, y uno se da cuenta de que cada plano ha sido ro-

dado sólo de una manera, bajo un sólo ángulo, con una duración precisa, exceptuando tal vez las escenas de tribunal o de proceso, en general las escenas con muchos figurantes...

A.H. En ese caso es inevitable, no se puede hacer de otra manera. En *Strangers on a Train*, me ocurrió con el partido de tenis: rodé demasiado material y cuando se tiene demasiado material para una escena, no puedes manejarlo solo, hay que dárselo al montador para que lo divida y después no se sabe lo que él ha hecho con los descartes. Es un riesgo.

F.T. Todo el mundo admira la exposición de *Strangers on a Train*, los «travellings» de unos pies que caminan en un sentido y de los que caminan en el opuesto, y luego los planos sobre los raíles. Los raíles que se unen y se alejan, todo esto tiene un sentido simbólico como las indicaciones de dirección en *I Confess (Yo confieso)*; le gusta empezar sus películas con esta clase de efectos...

A.H. Los indicadores de dirección existen en Québec y señalan las calles de dirección única. En *Strangers on a Train*, las imágenes de los raíles eran la continuación lógica del motivo de los pies; prácticamente no podía hacer otra cosa.

F.T. ¿Sí? ¿Por qué?

A.H. La cámara rozaba los raíles porque no *podía* elevarme, no debía, no quería hasta que los pies de Farley Granger y de Robert Walker se tropezaran en el compartimento.

F.T. ¡Naturalmente, es cierto! Puesto que sus pies que tropiezan por casualidad son los que inician la relación entre los dos hombres. Había que mantener hasta entonces la convención de no mostrar sus rostros. Pero, por otra parte, estos raíles sugieren la idea de caminos que se separan.

A.H. Por supuesto. ¿No es un dibujo fascinante? Se podría contemplar durante mucho tiempo.

F.T. Frecuentemente, en sus películas, un personaje va a alguna parte y una sorpresa le espera. Me parece que en ese caso —y no hablo de *Psycho*—, crea usted en ese momento un pequeño suspense de diversión, por astucia,

para que la sorpresa sea total, inmediatamente después.
A.H. Es posible. ¿Podría citarme un ejemplo?

F.T. En *Extraños en un tren*, Guy (Farley Granger) ha prometido a Bruno (Robert Walker) que va a matar a su padre, pero no piensa hacerlo, quiere, por el contrario, poner en guardia al padre de Bruno. Por tanto, Guy penetra en la casa por la noche, y debe subir al primer piso, a la habitación del padre de Bruno. Si subiera la escalera tranquilamente, el público trataría de anticiparse a la acción y adivinar lo que va a pasar, y de esta manera tal vez adivinara que Guy va a encontrar allí no al padre de Bruno, sino al mismo Bruno. Ahora bien, es imposible adivinar eso, o incluso intentar adivinarlo, pues usted crea un suspense a propósito de un perro enorme que permanece a mitad de la escalera y, durante un momento, la pregunta que se hace el espectador es ésta: ¿Va a dejar ese perro pasar a Guy sin morderle o no? ¿Correcto?

A.H. Correcto. En la escena que cita tenemos, en primer lugar, un efecto de suspense gracias al amenazador perro, luego tenemos un efecto de sorpresa al descubrir en la habitación no al padre de Bruno, sino a Bruno mismo. De pasada, recuerdo que tuvimos problemas con ese perro para que lamiera la mano de Farley Granger.

F.T. Sí, da la impresión de algún truco, imágenes rodadas al «ralentí» o repitiendo fotogramas.

A.H. Es muy posible.

F.T. Un aspecto notable de ese film es la manipulación del tiempo. Pienso en primer lugar en el frenesí del partido de tenis que Farley Granger debe ganar como sea y, en montaje paralelo, el pánico que se apodera de Robert Walker cuando deja por casualidad caer en el sumidero el encendedor con las iniciales de Farley Granger (G. H. de Guy Haines). En esas dos escenas, estruja usted violentamente el tiempo, como se estruja un limón. Después, cuando Bruno (Robert Walker) llega a la isla, afloja el tiempo, lo relaja: Walker no puede depositar el encendedor comprometedor en la hierba mientras sea de día y pregunta a un tipo que trabaja en la feria: «¿A qué hora anochece por aquí?» El tiempo real, el de la vida, vuelve

a cobrar sus derechos, pues Walker se ve obligado a esperar que anochezca. Este juego sobre el tiempo es extraordinario.

Por el contrario, me molesta un poco la secuencia final en el tiovivo desbocado y, al mismo tiempo, comprendo que necesitaba una escena de paroxismo.

A.H. Creo, en efecto, que no hubiera sido bueno, tras haber atravesado tantos trozos coloreados, no tener aquí, como diría un músico, la coda. Pero lo que hice entonces me da sudores todavía hoy. El hombre de la feria, el hombrecillo que se arrastra bajo la plataforma del tiovivo desbocado, ha arriesgado realmente la vida. Si aquel individuo hubiera levantado la cabeza simplemente cinco milímetros, hubiera muerto y no me lo hubiera perdonado nunca. No volveré a hacer jamás una escena de este tipo.

F.T. ¿Cuándo se rompe el tiovivo...?

A.H. Entonces ya era una maqueta. La principal dificultad de esta escena, eran las transparencias, pues había que inclinarlas de manera diferente según cada toma; a cada cambio de ángulo, había que inclinar igualmente el proyector de la transparencia, pues teníamos muchas tomas en contraplano, con la cámara en el suelo y se perdía mucho tiempo alineando los bordes del encuadre, en el visor de la cámara, con los bordes de la transparencia. Cuando el tiovivo se rompía, era una maqueta aumentada de tamaño sobre la transparencia, con una figuración real ante la pantalla.

F.T. La situación de *Extraños en un tren* es muy parecida a la de *A Place in the Sun* (*Un lugar en el Sol*) y quisiera saber si la novela de Patricia Highsmith no ha sufrido influencias de la de Theodore Dreiser, *An American Tragedy*, en la que George Stevens se basó para la película *Un lugar en el Sol*.

A.H. No es imposible, no. Creo que las debilidades de *Strangers on a Train* residen en la carencia de fuerza de los dos actores principales y en la imperfección del guión final. Si el diálogo hubiera sido mejor hubiéramos tenido una caracterización más lograda de los personajes. El gran problema de este tipo de películas es que los personajes

principales tienen tendencia a convertirse en simples figuras.

F.T. ¿... figuras algebraicas? Es el dilema de todos los films y con el que se enfrentan todos los cineastas: una situación fuerte con personajes congelados, o por el contrario, unos personajes sutiles con una situación débil. Creo que usted hace siempre películas de situaciones fuertes y *Strangers on a Train* se asemeja decididamente a un gráfico. A ese nivel, la estilización, resulta embriagadora para el ojo y el espíritu y fascina incluso a la gran masa del público.

A.H. Sí, estoy muy contento de la forma general del film y también de los personajes secundarios. Me gusta mucho la mujer que termina asesinada, una auténtica ramera que trabaja en la casa de discos todo el día, y también me gusta la madre de Bruno, que está por lo menos tan loca como su hijo.

F.T. El único reproche que se puede hacer a *Strangers on a Train* se refiere a la estrella femenina, Ruth Roman.

A.H. Era un estrella femenina de la «Warner Brothers» y no tenía más remedio que tomarla, puesto que no utilizaba otros actores de la productora en el film. Pero, entre nosotros, tampoco estaba contento con Farley Granger; es un buen actor, pero yo quería a William Holden en ese papel, porque es más fuerte. En una historia como ésta, cuanto más fuerte es el hombre, más fuerte es la situación.

F.T. Granger, que estaba muy bien en *Rope*, no es muy simpático en *Strangers on a Train*. Pensaba que era pretendido y que le contemplaba usted con una mirada severa pues interpreta un personaje de «play-boy» advenedizo; frente a él, naturalmente, Robert Walker tiene mucha poesía y se hace francamente más simpático. En este film se nota claramente que usted prefirió al malo.

A.H. Naturalmente, sin ninguna duda.

F.T. En sus películas hay a menudo, y de manera particular en *Extraños en un tren*, no sólo inverosimilitudes, no sólo coincidencias, sino también una gran cantidad de cosas arbitrarias injustificadas que se transforman en la pantalla en otros tantos puntos fuertes gracias únicamente

a su propia autoridad y a una lógica del espectáculo, totalmente personal.

A.H. Esta lógica del espectáculo no es otra que las leyes del suspense. Aquí tiene usted una de esas historias que provocan la vieja queja: «¿Por qué no ha ido a contárselo todo a la policía?» Pero no olviden que se han dado las razones por las cuales no puede ir a la policía.

F.T. Creo que nadie discutirá este punto. Como en *La sombra de una duda*, el film está construido de manera sistemática sobre la cifra «dos» y, también en este caso, los dos personajes podrían perfectamente llevar el mismo nombre, Guy o Bruno, pues evidentemente se trata de un sólo personaje dividido en dos.

A.H. Es Bruno quien mata a la mujer de Guy, pero para éste, es exactamente igual que si la hubiera matado él mismo. En cuanto a Bruno, es claramente un psicópata.

F.T. Creo que no está usted muy contento con *I Confess (Yo confieso)*, cuyo guión es primo hermano de *Extraños en un tren*. Casi todas sus películas cuentan la historia de un intercambio de asesinato. Tenemos generalmente en la pantalla a quien ha cometido el crimen y al que hubiera podido cometerlo. Sé que se extrañó mucho cuando los periodistas franceses se lo hicieron notar en 1955 y creo que su asombro era sincero, pero, no obstante, es indiscutible que casi todos sus films cuentan la misma historia. Es sorprendente que este mismo tema esté ilustrado en *I Confess* a través de la adaptación de una mala obra de teatro francesa de 1902, que incluso uno llega a preguntarse cómo llegó hasta usted: *Nos Deux Consciences*, de Paul Anthelme...³

A.H. Fue Louis Verneuil quien me la vendió.

F.T. Supongo que se la vendería después de habérsela contado.

A.H. Sí.

F.T. Pero si se la contó, es que creía que le interesaría...

A.H. Supongo.

F.T. Louis Vernuil hubiera podido contarle una de sus propias obras, o bien otras, pues debía de conocer cientos de ellas. Lo que me sorprende es que le haya con-

tado precisamente una historia tan vieja y oscura, pero cuyo principio se parece tan íntimamente a sus otros films.

A.H. Me dijo: «Tengo una historia que podría interesarle.» La mayoría del material que me envían generalmente es el resultado de un error de juicio por parte de los empresarios. Me dicen: «Tenemos un tema ideal para usted», y casi siempre es una historia de «gangsters» o de criminales profesionales, o un «whodunit», es decir, el tipo de historias que no me interesan. Bueno, Verneuil llegó con esa obra de teatro y, probablemente, es un gran vendedor, porque terminé comprándola. Ahora bien, no creo que me aporten un tema cuando compro una historia. Me cuentan el asunto y, si me conviene, si la situación se presta a lo que quiero, el tema termina por integrarse después.

F.T. Es curioso y al mismo tiempo lógico. Seguramente tuvo problemas con el guión de *I Confess*, debido a la mezcla de elementos escabrosos y de elementos religiosos⁴.

A.H. Sí, muchos problemas, y me parece que el resultado final es un poco pesado. Al tratamiento del tema le faltaba humor y sutileza. No quiero decir con esto que hubiera sido necesario introducir más humor en la película, pero, personalmente, debiera haber introducido más en mi manera de contarlo, como en *Psicosis*: una historia sería contada con ironía.

F.T. He aquí un matiz muy interesante, que forma parte de los malentendidos con los críticos: comprenden perfectamente la intención cuando el contenido es humorístico, pero no comprenden que, a veces, el contenido es serio y que es la mirada la que es humorística. Es interesante... Eso es lo que pasa exactamente con *The Birds*: la mirada es irónica, y la intriga es seria.

A.H. Además, cuando escribimos un guión, la frase que repetimos más a menudo es: «¿No sería divertido hacer que le asesinaran de esta manera?»

F.T. De esta manera puede rodar cosas graves y fuertes, pero evitando la solemnidad y el mal gusto. Desde luego, el placer que se siente rodando cosas espantosas podría

convertirse en una forma de sadismo intelectual, pero creo que también puede ser algo muy sano⁵.

A.H. Yo también lo creo. Una prueba de amor que la madre da a su bebé es hacerle sentir miedo con gestos y ruidos de la boca: «Boo, Br...» El niño tiene miedo y ríe y aplaude y, cuando aprende a hablar, dice: «Más.» Una periodista inglesa ha escrito que *Psicosis* era el film de un sofisticado bárbaro, y quizás es verdad, ¿no?

F.T. No está mal como definición.

A.H. Si se quisiera hacer un film serio con *Psycho*, se presentaría un caso clínico; no habría por qué introducir en él ni misterio ni suspense. Sería necesario que el material lo constituyera la documentación de una historia y, como ya lo hemos discutido, a fuerza de verosimilitud y de buscar lo plausible, se terminaría por rodar un documental. Por tanto, en los films de misterio y de suspense, no puede uno pasarse sin humor y creo que *I Confess* y *The Wrong Man* adolecen, precisamente, de falta de humor. La pregunta que debo hacerme a menudo es la siguiente: «¿Debo dejarlo de lado o utilizar mi sentido del humor para tratar un tema serio...?» Creo que algunos de mis films ingleses eran demasiado ligeros y algunos de mis films americanos demasiado pesados, pero esta dosificación es lo más difícil de controlar. En general, no nos damos cuenta de ello hasta después. ¿Cree usted que la pesadez de *I Confess* esté relacionada con mi educación en los jesuitas?

F.T. No lo creo. Lo atribuiría más bien al ambiente del Canadá, a lo que se añade el ambiente alemán aportado por la pareja de refugiados, Otto Keller y su mujer...

A.H. En efecto, se produce un malestar de este tipo cada vez que una historia nos lleva a tratar una comunidad mixta: ingleses y americanos o bien americanos y franco-canadienses. Lo mismo ocurre con los films rodados en un país extranjero con personajes que hablan inglés; nunca me he adaptado bien a este tipo de cosas.

Por otra parte, no quería a Anne Baxter para interpretar el papel femenino, quería a Anita Björk que había protagonizado *Señorita Julia*. Llegó a América con su amante y un bebé ilegítimo y los dirigentes de la «War-

ner Brothers» se atemorizaron, sobre todo, porque otra sueca acababa de provocar una tempestad en Washington, era la historia Bergman-Rossellini. Por tanto, la «Warner Bros», envió a Anita Björk a sus fiordos y me enteré por teléfono de que habían escogido a Anne Baxter, a quien saludé por primera vez en el comedor del hotel Château-de-Frontenac de Québec. Y ahora establezca una comparación entre Anita Björk y Anne Baxter, y dígame si no era realmente una sustitución un tanto imprevista.

F.T. Desde luego. Pero, por el contrario, Montgomery Clift hace un trabajo extraordinario. De un extremo al otro de la película, sólo tiene una expresión, e incluso una única mirada: una dignidad total con un leve matiz de asombro.

Una vez más el tema del film es la transferencia de culpabilidad, pero renovado aquí por la religión y por una idea absoluta de la confesión. A partir del instante en que Montgomery Clift recibe en confesión la declaración del crimen cometido por Otto Hasse es el sacerdote quien se convierte realmente en culpable y así es como lo entiende el asesino.

A.H. Creo que esto es un hecho fundamental. Cualquier sacerdote que recibe la confesión de cualquier asesino está relacionado con el crimen después del hecho («after the fact»).

F.T. De acuerdo, pero pienso que el público no lo comprende. Al público le gusta el film, se siente interesado por él, pero espera en todo momento que Clift vaya a hablar, lo que supone un contrasentido. Estoy seguro de que usted no quiso crear esta expectativa...

A.H. Estoy de acuerdo con usted. Y añado que no sólo el público, sino también muchos críticos, estiman que es ridículo que un sacerdote conserve un secreto con riesgo de su propia vida.

F.T. No sé si es este punto preciso lo que les choca, o si se trata más bien de la enorme coincidencia del punto de partida.

A.H. ¿Quiere decir el hecho de que el asesino vaya a cometer su asesinato vestido con las ropas del sacerdote?

F.T. No, eso es el postulado, me refiero a la coinciden-

cia relacionada con el personaje de la víctima, Villette: el asesino que viene a confesar su crimen al sacerdote ha asesinado precisamente, para robarle, al extorsionador que perseguía a ese mismo sacerdote. ¡Qué coincidencia!

A.H. Sí, es verdad.

F.T. Creo que esta coincidencia molesta a nuestros amigos los verosímiles; no se trata de una inverosimilitud, sino de una situación excepcional... El colmo de lo excepcional...

A.H. A este caso se le podría poner la siguiente etiqueta: una situación al viejo estilo, o: una historia pasada de moda. Me gustaría hacerle una pregunta, a propósito de ello: ¿por qué está pasado de moda contar una historia, una intriga? Creo que en los films franceses actuales ya no hay intriga.

F.T. Eso no es totalmente cierto, pero existe una tendencia que puede explicarse por la evolución del público, por la influencia de la televisión, por la importancia cada día creciente del material documental y periodístico en el campo del espectáculo; todo esto hace que las gentes se alejen de la ficción y se muestren desconfiados ante los viejos esquemas.

A.H. Es decir, que los medios de comunicación han progresado de tal manera que tenemos tendencia a alejarnos de la intriga; ¿es eso? Es probable, e incluso yo mismo no soy ajeno a esta tendencia, y en la actualidad me siento más inclinado a construir un film sobre una situación que sobre una historia.

F.T. No quisiera que abandonáramos tan pronto *I Confess*. Hemos observado que el público se impacienta a lo largo de la intriga pensando que Montgomery Clift debería hablar. ¿Cree usted que es un inconveniente del guión?

A.H. Seguramente es un inconveniente puesto que eso es imposible; y todo el film está comprometido ya que la idea básica no la puede aceptar el público. Esto nos lleva a una nueva generalización: no es necesariamente bueno tener en un film, bien un personaje, bien una situación, cuya autenticidad usted puede comprobar, que usted mismo pudo haber conocido, y cuya experiencia puede inclu-

so haber vivido. Los introduce en la película y se siente seguro puesto que puede decirse: «Esto es verdad, yo lo he visto»; en otras palabras, usted puede decir todo lo que quiera, pero el público o los críticos no lo aceptarán forzosamente. Encontramos de nuevo la vieja idea: la verdad sobrepasa a la ficción. Por ejemplo, yo he conocido a un avaro extraordinario, un eremita del estilo de los hermanos Colliers, que se descubrió en la Quinta Avenida y del que ya le hablaré; he conocido un caso de este estilo, pero sería imposible colocarlo en un film porque por mucho que yo diga: «Yo conozco ese personaje», el público contestaría: «No me lo creo.»

F.T. La experiencia de las cosas vistas sólo puede servir para sugerir otras, semejantes, que se piensan más fáciles de rodar...

A.H. Eso es, y en *I Confess*, nosotros, los católicos, sabemos que un sacerdote no puede revelar un secreto de confesión, pero los protestantes, los ateos, los agnósticos piensan: «Es ridículo callarse; ningún hombre sacrificaría su vida por algo semejante.»

F.T. ¿Hay, pues, un error en la concepción del film?

A.H. En efecto, no se debería haber realizado ese film.

A.H. Sin embargo, hay cosas hermosas en *I Confess*. Clift anda a lo largo de toda la película; es un movimiento hacia adelante que recoge como en un abrazo, la forma del film, y es hermoso porque expresa de manera concreta la idea de rectitud. Hay una escena específicamente hitchcockiana, la del desayuno, cuando la mujer de Otto Keller sirve el café a todos los sacerdotes y pasa una y otra vez detrás de Montgomery Clift, cuyas intenciones intenta adivinar. Tras el diálogo anodino de los sacerdotes que hablan de sus cosas, ocurre realmente algo entre Clift y esta mujer, y todo se comprende gracias a la imagen. No conozco a ningún otro director que sepa hacer esto o ni siquiera que intente hacerlo.

A.H. ¿Quiere decir que el diálogo dice una cosa y la imagen otra? Este es un punto fundamental de la puesta en escena. Me parece que las cosas ocurren a menudo así en la vida. Las personas no expresan sus pensamientos más profundos, tratan de leer en la mirada de sus inter-

locutores y, con frecuencia, intercambian palabras triviales mientras intentan adivinar algo profundo y sutil.

F.T. Por eso me da la impresión de que en algunos aspectos es usted un cineasta profundamente realista.

Otra cosa: me parece que el comportamiento de Otto Keller bascula en el momento en que dice a su mujer que no limpie la sotana ensangrentada; en aquel momento, ya ni siquiera tiene la excusa de su fe religiosa, ingenua y profunda, intenta comprometer definitivamente a quien es, a la vez, su bienhechor y su confesor, se convierte en un ser verdaderamente satánico.

A.H. Yo también lo creo. Hasta entonces actuaba perfectamente de buena fe...

F.T. El personaje del procurador interpretado por Brian Aherne es muy interesante. Cuando le vemos por primera vez, está jugando con un tenedor y un cuchillo en un vaso, manteniéndolos en equilibrio. La segunda vez, está tendido en el suelo y mantiene en equilibrio un vaso de agua sobre su frente. Los dos detalles que le cito relacionados con la idea de equilibrio, pensé que los había escogido para demostrar que en este personaje la justicia no es más que un juego de salón, un juego mundano.

A.H. ¡Sí, tiene razón, es verdad! Ya, en *Murder*, durante la interrupción del proceso, había presentado al fiscal y al abogado defensor que almorzaban juntos. En *El proceso Paradine*, tras condenar a Alida Valli a la horca, el juez cena tranquilamente en su casa con su mujer y el espectador tiene ganas de preguntarle: «Dígame, Señoría, ¿qué siente cuando vuelve a su casa por la tarde después de haber condenado a la horca a una mujer?» Y, con su actitud impasible, Charles Laughton parece contestar: «No pienso en absoluto en ello.» Otro ejemplo es el de los dos inspectores de *Blackmail* que, tras encerrar a la prisionera en su celda, van a lavarse las manos al lavabo, igual que dos simples oficinistas.

Lo mismo me pasa a mí si, durante el día, ruedo una escena de terror de *Psycho* o de *The Birds*; no crea que vuelvo a mi casa y tengo pesadillas por la noche. Es una jornada de trabajo, he tratado de hacer mi faena lo mejor posible, y eso es todo. En realidad, me siento más

bien inclinado a reirme de lo que acabo de hacer y, cosa curiosa, soy muy serio durante el tiempo del rodaje. Esto me molesta porque, efectivamente, me sitúo siempre imaginativamente en el lugar de la víctima. Volvemos con esto una vez más al miedo que me produce la policía. Siempre he experimentado, como si fuera la víctima, las emociones de una persona a la que detienen y llevan a la comisaría en un coche celular, y que contempla a través de los barrotes a las gentes que entran en un teatro, que salen de un café, que hacen su vida cotidiana con placer. En ese momento, el chófer y su colega, en la parte anterior del coche, gastan alguna broma y para mí es terrible. F.T. Lo que me sedujo en las dos ideas de equilibrio que he citado antes, es que están realmente relacionadas con la idea de la balanza como el símbolo de la justicia... y como sus películas están tan pensadas...

A.H. ... Elaboradas de una manera muy oblicua, sí...

F.T. ... No puedo creer que esas cosas entren en sus films por casualidad, o es que su instinto es entonces extraordinario. Veamos otro ejemplo: cuando Montgomery Clift abandona la sala del tribunal, a su alrededor reina cierta hostilidad por parte de la muchedumbre, un ambiente de linchamiento; justo detrás de Clift, al lado de la mujer de Otto Keller, dulce, hermosa y conmovida, se ve a una mujer gorda bastante repugnante comiendo una manzana y cuya mirada expresa una curiosidad maligna...

A.H. Sí, a esta mujer yo la he colocado de una manera deliberada, especial, sí. Le di la manzana y le indiqué cómo comerla.

F.T. Bueno, esto es algo que nadie del público nota, porque se mira fundamentalmente a los personajes que ya se conocen. Se trata, por tanto, de una exigencia personal suya, no en relación con el público, sino en relación con usted mismo y con su película.

A.H. Pero, escúcheme, esas cosas hay que hacerlas... Se trata siempre de rellenar la tapicería y, a menudo, la gente dice que necesita ver el film varias veces para observar el conjunto de los detalles. La mayor parte de las cosas que introducimos en una película se pierden real-

mente, pero, sea como sea, trabajan a su favor cuando vuelve a distribuirse varios años después; nos damos cuenta de que sigue siendo sólido y que no ha pasado de moda.

F.T. Continuando con el proceso de *I Confess*, cuando a Montgomery Clift le declara inocente el tribunal, hay un principio de guión que se encuentra en varios de sus films: el personaje se halla súbitamente en regla con la justicia, pero es condenado como hombre, pues alguien del tribunal censura la absolución. Esto mismo se produce en *Vértigo*.

A.H. Ocurre a menudo en los procesos cuando hay insuficiencia de pruebas para condenar al acusado. En las salas de justicia de Escocia, existe un veredicto adicional que se llama «No probado.»

F.T. En Francia se dice: «Absuelto en beneficio de la duda.»

A.H. Hacia 1890 tuvo lugar un proceso célebre sobre el que he pensado varias veces hacer una película. Ahora no podría por culpa de *Jules et Jim*. ¡Porque se trata también de un matrimonio triangular! Es una historia verdadera. El viejo marido y la joven esposa estaban aparentemente muy contentos de permitir al reverendo del pueblo que se instale en su casa con su bata y sus zapatillas. El marido se iba al trabajo y el reverendo se sentaba a leer poesías acariciando la cabeza de la mujer sentada en sus rodillas. Pensaba rodar una escena que mostrara al reverendo y a la mujer haciendo el amor de una manera violenta bajo la mirada del marido sentado en su mecedora, con la pipa en la boca y, como estaría fumando con gran satisfacción, retiraría la pipa de sus labios y la volvería a colocar, haciendo así como ruidos de besos con la boca. Y ahora le cuento la continuación de su historia.

Un día, cuando el reverendo está ausente, el marido dice a su mujer: «Yo también quiero un poco de eso.» Ella contesta: «No hay nada que hacer, me lo has dado (se refiere al reverendo) y ahora ya no puedo volverme atrás.» Poco después de esta escena, el marido, el señor Bartlett, muere envenenado con cloroformo. La señora

Bartlett y el reverendo Dyson son detenidos, acusados de asesinato.

Dyson ha contado cómo la señora Bartlett, que era una mujer muy pequeña, muy guapa y muy joven, le había enviado a comprar dos botellas de cloroformo. Las botellas vacías fueron encontradas. La autopsia reveló que el señor Bartlett murió en posición inclinada y que su estómago ardió mientras se encontraba en esa posición. Esto significa que el señor Bartlett no hubiera podido absorber el cloroformo estando de pie. Eso es todo lo que se pudo demostrar.

Todo el proceso se limitó, pues, a esto, mientras las autoridades médicas se esforzaban por formular diversas hipótesis sobre la manera en que el señor Bartlett pudo morir. Pero nadie pudo sacar ninguna conclusión. Quedó establecido que era imposible que el señor Bartlett hubiera sido previamente adormecido y que se le vertiera el cloroformo por la boca, porque la acción de tragar es voluntaria. Además, si le hubieran echado el cloroformo durante el sueño, hubiera penetrado en los pulmones, lo que no parecía ser el caso. Sin embargo, era evidente que no podía tratarse de un suicidio.

Y he aquí cuál fue el veredicto en el que me inspiré para hacer *I Confess*. El jurado dijo: «Aunque tengamos grandes sospechas con referencia a la señora Bartlett, nadie ha podido demostrar cómo fue administrado el cloroformo: no culpable.»

Debo añadir que debió haber una corriente de simpatía por parte del jurado a favor de la mujer, pues el veredicto provocó grandes ovaciones en la sala, y aquella misma noche, el abogado de la señora Bartlett fue al teatro y cuando entró en la sala en busca de su butaca, el público se puso en pie y le aplaudió.

Este caso tiene un post-scriptum muy interesante. Varias obras le fueron consagradas, y un patólogo británico muy famoso, al hablar del proceso en un artículo, escribió: «Ahora que la señora Bartlett ha recobrado definitivamente la libertad, creemos, que, en interés de la ciencia, debería decirnos como lo hizo...»

F.T. ¿Cómo explica usted la corriente de simpatía de

los jurados y de la opinión pública a favor de la señora Bartlett?

A.H. Parece que no había elegido ella misma a su marido y que incluso su matrimonio fue arreglado. Se cree que la señora Bartlett era hija ilegítima de un hombre de Estado inglés muy importante. Cuando la casaron, no tenía más que quince o dieciséis años e inmediatamente, se la separó de su marido y fue enviada a Bélgica para terminar sus estudios. En cuanto a realizar un film con todo esto, debo confesarle que no me interesaba nada más que por la escena que le he descrito: ¡el marido, contento consigo mismo, fumando su pipa!

Dial M for Murder (Crimen perfecto) — El relieve Polaroid — La concentración teatral — *Rear Window* (La ventana indiscreta) — El experimento Kulechov — Todos somos mirones — La muerte del perrito — Beso sorpresa y beso suspense — «El caso Patrick Mahon» y «El caso Crippen» — *To Catch a Thief* (Atrapa a un ladrón) — El sexo en la pantalla — Las mujeres inglesas — *The trouble with Harry* (¿Quién mató a Harry?) — Lo cómico del «Understatement» — *The man who knew too much* (El hombre que sabía demasiado) — Un puñal en la espalda — El golpe de platillos.

FRANÇOIS TRUFFAUT Estamos en 1953, con *Dial M for Murder* (Crimen perfecto...)

ALFRED HITCHCOCK ...Sobre el cual podemos pasar rápidamente pues no tenemos gran cosa que decir.

F.T. Permítame que no sea de su opinión, aunque se trate de un film circunstancial...

A.H. Una vez más «run for cover». Tenía un contrato con la «Warner Bros» y trabajaba en un guión titulado «Bramble Bush», era la historia de un hombre que había robado el pasaporte de otro sin saber que al verdadero propietario del pasaporte robado le buscaban por asesinato. Trabajé en este proyecto durante algún tiempo, pero el asunto no marchaba en absoluto. Descubrí que la Warner había comprado los derechos de una comedia que tenía mucho éxito en Broadway, *Dial M for Murder*, e inmediatamente les dije: «Me hago cargo de ese barco», pues sabía que con él podía navegar¹.

F.T. ¿Trabajó con mucha rapidez?

A.H. Treinta y seis días.

F.T. Este film presenta el interés de haber sido rodado

para el Relieve Polaroid, sistema binocular. Desgraciadamente, en Francia lo vimos proyectado en sistema normal, pues, por simple pereza, los gerentes de los cines no querían distribuir las gafas a la entrada de las salas.

A.H. Como la impresión de relieve se daba sobre todo en las tomas con ángulo muy bajo, hice preparar un foso para que la cámara estuviera casi siempre al nivel del suelo. Aparte de esto, había pocos efectos fundados directamente en el relieve.

F.T. Un efecto con una araña de cristal, con un jarrón de flores y, sobre todo, con una tijeras.

A.H. Sí, cuando Grace Kelly busca un arma para defenderse, y también un efecto con la llave del pestillo, eso era todo.

F.T. Aparte de eso, ¿era muy fiel a la obra de teatro?

A.H. Sí, pues sostengo una teoría sobre los films basados en obras de teatro, que incluso aplicaba en tiempos del cine mudo. Muchos cineastas toman una obra de teatro y dicen: «Voy a hacer con esto un film» e inmediatamente se dedican a lo que llaman el «desarrollo», que consiste en destruir la unidad de lugar, saliendo del decorado.

F.T. En francés llamamos a eso «airear» la obra.

A.H. He aquí una explicación somera de la operación: en la comedia un personaje llega del exterior y dice que ha venido en taxi; por tanto, en la película, los cineastas de que hablamos muestran la llegada del taxi, los personajes que bajan del taxi, que pagan la carrera, que suben las escaleras, llaman a la puerta, entran en la habitación. En ese momento viene una larga escena que existe en la obra teatral, y si un personaje cuenta un viaje, no pierden la ocasión de mostrarnoslo mediante un «flash-back»; olvidan de esta manera que la cualidad fundamental de la obra reside en su concentración.

F.T. Pero, precisamente, eso es lo difícil de lograr para un autor, la concentración de toda la acción en un sólo lugar. Con demasiada frecuencia, al trasladar las obras teatrales al cine, se las desintegra.

A.H. El error es frecuente. El film que se obtiene de esta manera dura generalmente el tiempo de la comedia.

más el de algunos rollos que no tienen ningún interés y que se han añadido artificialmente. Por lo tanto, cuando rodé *Dial M for Murder*, no salí del decorado nada más que dos o tres veces; por ejemplo, cuando el inspector debía comprobar algo. Incluso pedí un suelo auténtico para que se pudiera oír el ruido de los pasos; es decir, subrayé el aspecto teatral.

F.T. Por eso las bandas cuyo realismo ha cuidado usted más son las de *Juno and the Peacock* y la de *Rope*.

A.H. Sin duda.

F.T. ¿Y quizá por esa razón evoca usted el proceso mediante planos de Grace Kelly rodados sobre un fondo neutro con luces de colores que giran tras ella, en lugar de ofrecernos el decorado de una sala de tribunal?

A.H. Así resultaba más familiar, y además se mantenía la unidad de emoción. Si hubiera hecho construir una sala de tribunal, el público se hubiese puesto a toser y habría pensado: «Ahora empieza otro segundo film.»

En cuanto al color, había una búsqueda interesante relacionada con la manera de vestir de Grace Kelly. La vestía de colores vivos y alegres al comienzo del film y sus vestidos eran cada vez más oscuros a medida que la intriga se hacía más «sombria».

F.T. Antes de abandonar *Dial M for Murder*, del que hemos hablado como de un film menor, quisiera decirle, sin embargo, que es uno de los que vuelvo a ver más a menudo y cada vez con gran placer. Aparentemente es un film de diálogos y, sin embargo, la perfección de la planificación, del ritmo, de la dirección de los cinco actores es tal, que se escucha religiosamente cada frase.

Creo en verdad que es muy difícil hacer escuchar con toda atención un diálogo ininterrumpido. De nuevo ha logrado con ello algo que parece fácil, pero que, en realidad, es muy difícil.

A.H. Hice mi trabajo lo mejor posible. Me serví de medios cinematográficos para contar esta historia adaptada de una obra de teatro. Toda la acción de *Dial M for Murder* se desarrolla en un «Livingrom», pero esto no tiene ninguna importancia. Rodaría también de buena gana todo un film en una cabina telefónica. Imaginemos

a una pareja de enamorados en una cabina. Sus manos se tocan, sus bocas se juntan y, por casualidad, la presión de sus cuerpos hace que el receptor se levante solo y se «descuelga». Ahora, sin que la pareja lo sepa, la telefonista puede oír su conversación íntima. El drama ha avanzado un paso. Para el público que contempla estas imágenes es como si leyera los primeros párrafos de una novela o como si escuchara la exposición de una obra teatral. Por tanto, una escena de cabina telefónica nos deja a nosotros, cineastas, la misma libertad que la página blanca del novelista.

F.T. Las dos películas tuyas que prefiero son *Notorious* (*Encadenados*) y *Rear Window* (*La ventana indiscreta*). No he podido encontrar la novela corta de Cornell Woolrich, que le suministró la intriga de *Rear Window*.

A.H. Se trataba de un inválido que estaba siempre en la misma habitación. Creo recordar que un enfermero se ocupaba de él, pero no siempre. La historia contaba todo lo que él héroe veía desde su ventana, cómo sospechaba la existencia de un asesinato y, hacia el final, la amenaza del asesino que se concretaba. Según mi memoria, la conclusión de esta novela era que el asesino, al sentirse desenmascarado, quería matar al héroe desde el otro lado del patio, con un revólver; el héroe conseguía mantener con el brazo extendido un busto de Beethoven y lo exponía de perfil ante la ventana. Era Beethoven quien recibía, finalmente, el disparo del revólver.

F.T. Supongo que lo que le tentó como punto de partida fue, en primer lugar, el desafío técnico, la dificultad. Un inmenso y único decorado y todo el film visto a través de los ojos del mismo personaje... ²

A.H. Totalmente, pues ahí tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica.

Ya sabe lo que Pudovkin escribió sobre esto; en uno de sus libros sobre el arte del montaje, ha contado la ex-

perencia que había realizado su maestro Liev Kulechov. Consistía en presentar un primerísimo plano de Ivan Mosjukin al que seguía el plano de un niño muerto. Sobre el rostro de Mosjukin se lee la compasión. Se quita el plano del niño muerto y se le reemplaza por un plato de comida, y en el mismo primerísimo plano de Mosjukin se lee entonces el apetito.

De la misma manera tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonrío. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula!

F.T. Porque la actitud de James Stewart constituye la curiosidad pura...

A.H. Digámoslo, era un «voyeur», un mirón... Me acuerdo de una crítica a este respecto. La señorita Lejeune, en el «London Observer», escribió que *Rear Window* era un film «horrible» porque había un tipo que se pasaba la película mirando constantemente por la ventana. Creo que no debió escribir que era horrible. Sí, el hombre era un *voyeur*, pero ¿no somos todos *voyeurs*?

F.T. Somos todos *voyeurs*, aunque no sea más que cuando miramos un film intimista. Además, James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film.

A.H. Le apuesto a que nueve de cada diez personas si contemplan al otro lado del patio a una mujer que se desnuda antes de irse a acostar, o simplemente a un hombre que ordena las cosas en su habitación, no podrán evitar mirarlo. Podrían apartar la mirada diciendo: «No me concierne», podrían echar las cortinas, pues bien, no lo harán, se entretendrán en mirar.

F.T. Al comienzo, su interés era solamente técnico, pero creo que trabajando en el guión convirtió la historia en algo más importante; finalmente, lo que se ve al otro extremo del patio se ha convertido en una imagen del mundo, más o menos conscientemente.

A.H. Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. Era absolutamente necesario hacerlo, si no el film no hubiese tenido interés. Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo.

F.T. Y todas esas historias tienen como punto común el amor. El problema de James Stewart es que no tiene ganas de casarse con Grace Kelly y, en la pared de enfrente, no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio; está la mujer sola, sin marido ni amante; los jóvenes casados que hacen el amor todo el día; el músico soltero que se emborracha; la pequeña bailarina que los hombres desean; la pareja sin niños, que ha puesto todo su afecto en un perrito, y, sobre todo, la pareja casada, cuyas disputas son cada vez más violentas, hasta la misteriosa desaparición de la mujer.

A.H. Sí, y aquí se encuentra la misma simetría que en *La sombra de una duda*. En la pareja Stewart-Kelly, él está impedido por la pierna escayolada y ella está libre y puede moverse de un lado para otro, mientras que al otro lado del patio la mujer enferma está apegada a su lecho y el marido es el que va y viene. Hay algo que no me gusta nada en esta película, y es la música. ¿Conoce usted a Franz Waxman?

F.T. Componía hace años la música de las películas de Humphrey Bogart.

A.H. Hizo también la de *Rebecca*. Al otro lado del patio teníamos al músico que se emborracha; quería que se le oyera componer la canción, desarrollarla y que, a lo largo de todo el film, se escuchara la evolución de esta canción hasta la escena final en que sería interpretada en un disco con toda la orquesta. No pudo ser. Debí elegir un autor de canciones populares. Es una cosa que me decepcionó mucho.

F.T. De todas maneras subsiste en el film una parte importante de la idea inicial; cuando el compositor ha terminado su música, la mujer que vive sola decide al oírla no suicidarse, y creo que en el mismo momento, y gracias a la influencia de la música, James Stewart com-

prende que está enamorado de Grace Kelly. Una escena muy fuerte nos ofrece la reacción de la pareja que no tiene hijos después de la muerte de su perrito; la mujer lanza un grito, todo el mundo sale a las ventanas, la mujer solloza y grita: «Deberíamos amarnos más... entre vecinos», etc. Es una reacción voluntariamente desproporcionada... Supongo que su idea era dar la impresión de que se trataba de la muerte de un niño.

A.H. Naturalmente. Ese perrito era su único hijo. Al final de la escena descubrimos que todos los vecinos se asoman a las ventanas, excepto el presunto asesino, que permanece en la oscuridad fumando.

F.T. Es también el único momento de la película en que la puesta en escena cambia de punto de vista; dejamos el apartamento de Stewart, la cámara se instala en el patio, visto desde varios ángulos, y la escena es puramente objetiva.

A.H. Sólo aquí.

F.T. A propósito de esto, creo que hay una cosa que probablemente constituya una regla en su trabajo y es la siguiente: Usted muestra la totalidad de un decorado sólo en el momento más dramático de una escena. En *El proceso Paradine*, cuando Gregory Peck se va, humillado, se le ve partir desde muy lejos y, por primera vez, aparece una vista general, completa, del tribunal, cuando llevamos allí cincuenta minutos. En *La ventana indiscreta* nos presenta usted el patio entero sólo cuando la mujer grita, después de la muerte de su perro, y todos los vecinos se asoman a las ventanas para ver lo que pasa.

A.H. Es el problema fundamental que consiste en elegir la dimensión de las imágenes en función de los fines dramáticos y de la emoción, y no sólo del deseo de mostrar el decorado.

El otro día rodaba un espectáculo de una hora para la televisión y se veía a un hombre que entraba en una comisaría para entregarse como prisionero. Al principio de la escena, filmé al hombre en un plano muy cercano, entrando, la puerta que se vuelve a cerrar, se dirige hacia un despacho, pero no mostraba todo el decorado. Me preguntaron: «¿No quiere mostrar el conjunto de la co-

misaría para que las gentes sepan que estamos en una comisaría?» Y yo contesté: «¿Por qué? Tenemos al sargento de policía que tiene tres galones en el brazo y que se encuentra en la imagen, lo que basta para dar la idea de que estamos en una comisaría. El plano general podrá ser muy útil en un momento dramático, ¿por qué malgastarlo?»

F.T. Es interesante la noción de despilfarro, de guardar imágenes «en reserva». Otra cosa, al final de *Rear Window*, cuando el asesino entra en la habitación, dice a James Stewart: «¿Qué quiere de mí?» James Stewart no encuentra ninguna respuesta, porque su acción no tiene justificación y ha actuado por pura curiosidad.

A.H. Es cierto, y por esa razón lo que va a sucederle, le estará bien empleado.

F.T. Pero va a defenderse con los «flashes», cegando al asesino mientras le lanza al rostro fogonazos de «flash».

A.H. La utilización de los «flashes» procede del viejo principio de *Secret Agent*: en Suiza tienen los Alpes, los lagos y el chocolate. En este caso teníamos un fotógrafo, que observa el otro lado del patio con sus instrumentos de fotógrafo, y, cuando tiene que defenderse, lo hace con los instrumentos del fotógrafo, los «flashes». Para mí, es absolutamente esencial servirse de elementos relacionados con los personajes o con los lugares de la acción y tengo la sensación de que desaprovecho algo si no me sirvo de esas cosas.

F.T. Desde este punto de vista, la exposición del film es excelente. La cámara se pasea por el patio adormecido y va a recoger el rostro sudoroso de James Stewart, luego recorre su cuerpo hasta la pierna enyesada, sigue hasta una mesa en la que se ve el aparato fotográfico roto y un montón de revistas y, en la pared, se ven unas fotos de coches de carrera en plena acción. En este primero y único movimiento de cámara, sabemos dónde estamos, quién es el personaje, cuál es su oficio y lo que le ha sucedido.

A.H. Es la utilización de los medios que posee el cine para contar una historia. Esto me interesa más que si alguien preguntara a Stewart: «¿Cómo se rompió la pierna?» Stewart contestaría: «Tomaba una foto de una ca-

rrera de automóviles, una rueda se soltó y me ha herido.» ¿No es eso? Sería una manera vulgar de tratar la escena. Para mí, el pecado capital que puede cometer un guionista es que, cuando se discute algún problema, lo escamotee diciendo: «Lo justificaremos con una frase del diálogo.» Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual.

F.T. He observado que a menudo suele escamotear el preludio de las escenas de amor. En el caso de la película que nos ocupa, James Stewart está sólo en su casa y, súbitamente, entra en cuadro el rostro de Grace Kelly y se inicia la serie de besos. ¿Cuál es la razón?

A.H. Es el deseo de llegar cuanto antes al punto importante sin perder el tiempo. En este caso tenemos el beso-sorpresa. En otros casos, tendremos el beso-suspense y será completamente distinto.

F.T. En *Rear Window* y también en *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*) el beso está trucado. No el beso en sí, sino la aproximación de los rostros. Es brusco, entrecortado, como si se hubiera doblado en el laboratorio una imagen de cada dos.

A.H. No se trata verdaderamente de trucajes, sino de pulsaciones que se consiguen al hacer vibrar la Dolly o en algunos casos ambas cosas. Hay un efecto que no he rodado en *The Birds*: en una escena de amor, quería presentar las dos cabezas separadas que van a reunirse. Quería realizar panorámicas ultrarápidas de un rostro al otro haciendo «un barrido con la cámara». ¿Cómo se dice en francés «barrido de la cámara»?

F.T. «Filage.»

A.H. Era un barrido o «filage» de un rostro al otro, pero a medida que los rostros se acercaban, el barrido disminuye hasta no consistir más que en una pequeñísima vibración. Tendré que intentarlo alguna vez.

F.T. *Rear Window* es, quizás con *Notorious* su mejor guión, desde todos los puntos de vista, construcción, unidad de inspiración, riqueza de detalles...

A.H. Creo que en esa época era yo muy entusiasta

porque tenía las baterías bien cargadas. John Michael Hayes era un escritor radiofónico y se ocupaba, sobre todo, de los diálogos. El asesinato resultaba difícil, y tuve que inspirarme en dos sucesos británicos: «el caso Patrick Mahon», y «el caso Crippen». En «el caso Mahon», el hombre mató a una muchacha en un «bungalow», en la costa, al Sur de Inglaterra. Cortó el cuerpo y lo dispersó, trozo a trozo, arrojándolos desde un tren. Pero no sabía qué hacer con la cabeza. De aquí saqué la idea de buscar la cabeza de la víctima en *Rear Window*. Patrick Mahon, por su parte, puso la cabeza en la chimenea y encendió el fuego para quemarla. Entonces ocurrió algo que puede parecer irreal, pero que es absolutamente auténtico: en ese mismo momento estalló una tormenta, como en una obra de teatro. Se suceden los relámpagos y los truenos. En la chimenea, la cabeza se halla rodeada de llamas y, probablemente debido al calor, los ojos se abren y parecen mirar a Patrick Mahon. El individuo huyó a la playa gritando, en medio de la tormenta, y volvió a su casa al cabo de varias horas. En aquel momento, el fuego había dado buena cuenta de la cabeza.

Algunos años más tarde, uno de los cuatro principales inspectores de Scotland Yard vino a verme y me contó lo que sigue. Fue él quien se encargó de la investigación cuando Patrick Mahon fue arrestado y su problema consistía en encontrar la famosa cabeza. Nosotros sabemos que no podía encontrarla. Encontraba pistas, indicios, pero nada de la cabeza. Sabía que había sido quemada, pero quería tener datos relativos a la hora en que tuvo lugar dicha operación y su duración. Entonces, fue a ver al carnicero, compró una cabeza de cordero y la quemó en el mismo lugar. Ya ve que en todos esos casos de mutilaciones el gran problema de la policía es encontrar la cabeza.

Y ahora veamos «el caso Crippen». El doctor Crippen vivía en Londres, asesinó a su mujer y la cortó en trozos pequeños. Más tarde se dieron cuenta de que la mujer había desaparecido y, como es costumbre, el asesino dijo: «Mi mujer se ha ido de viaje.» Pero el doctor Crippen cometió una grave equivocación: su secretaria llevaba

algunas de las alhajas de su mujer, y a consecuencia de esto los vecinos comenzaron a murmurar. Scotland Yard se interesó en el caso y el inspector Dew fue a interrogar al doctor Crippen. Este dio explicaciones totalmente verosímiles y lógicas de la desaparición de su mujer. Se había marchado a vivir a California. El inspector Dew había abandonado casi la investigación, cuando al volver a la casa para establecer una última formalidad, el doctor Crippen se había marchado con su secretaria. Entonces, como es natural, la investigación siguió su curso y se difundió un boletín de noticias con las consiguientes descripciones. Era la época en que se comenzó a utilizar la radio en los barcos.

Ahora nos encontramos en el navío «Montrose», que va desde Anvers a Montreal, y le voy a pedir permiso para cambiar de punto de vista y darle la versión del capitán del barco.

El capitán ha observado entre los viajeros la presencia de un caballero llamado Robinson y de su hijo. Igualmente ha observado que el padre siente un gran afecto por su hijo. Y como era un mirón —¿debería haberle incluido en *Rear Window!*— observó que el sombrero del joven Robinson, que había sido comprado en Anvers, estaba relleno de papeles para apretar convenientemente su cabeza. Vio también que un imperdible estrechaba la cintura de su pantalón. Según la descripción dada por el boletín informativo, el doctor Crippen llevaba una dentadura postiza completa y en su nariz tenía una señal dejada por el uso de unas gafas de montura de oro. El capitán del barco observó este detalle en la nariz del señor Robinson. Por tanto, una noche, invitó al señor Robinson a su mesa y le contó historias divertidas para que se desternillara de risa y enseñara sus dientes, falsos o verdaderos. ¡Eran *realmente* falsos!

Inmediatamente, el capitán envió a tierra un mensaje diciendo que creía que la pareja buscada estaba en su barco; después de enviar el mensaje, el capitán se pasaba por el puente desde donde se oía un ligero runruno en la antena de la radio. Entonces el señor Robinson, alias

doctor Crippen, dijo al capitán: «Esta radio es una invención maravillosa, ¿no es cierto?»

Cuando recibió el mensaje, el inspector Dew tomó un navío sumamente rápido de la línea Canadian Pacific y llegó al río San Lorenzo en un lugar denominado Pointe Father. En el momento oportuno, el inspector Dew subió a bordo del «Montrose» y, cuando se halló en presencia del señor Robinson, le dijo: «Buenos días, doctor Crippen.» Y volvió con ellos a Inglaterra. El fue ahorcado y ella fue absuelta.

F.T. Entonces ¿fue la idea de las alhajas la que le inspiró esa escena de Grace Kelly?

A.H. Sí, la escena de la alianza. Si la mujer se hubiera marchado realmente de viaje, hubiera llevado consigo la alianza...

F.T. Lo que me parece apasionante del film es el enriquecimiento que ha sufrido esta idea. Grace Kelly quiere casarse con James Stewart, mientras que él rehúsa. Ella se introduce en el apartamento del asesino para encontrar una prueba y encuentra la alianza de su mujer. Se coloca la alianza en el dedo y coloca la mano en la espalda para que, desde el otro lado del patio, Stewart contemple el anillo con sus gemelos. Para Grace Kelly es como una doble victoria, ya que tiene éxito en su investigación y conseguirá casarse con él. Tiene ya el «anillo en el dedo».

A.H. Es exactamente eso. Es la ironía de la situación.

F.T. Cuando ví por primera vez *Rear Window* era periodista y escribí que era un film muy amargo, muy pesimista e incluso muy maligno. Ahora ya no me parece nada maligno hasta encuentro en él cierta bondad en la mirada. James Stewart ve desde su ventana no determinados horrores, sino el espectáculo de las debilidades humanas. ¿Está usted de acuerdo?

A.H. Totalmente.

F.T. *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*) le dio la oportunidad de rodar por primera vez todos los exteriores de una película en Francia. ¿Qué piensa del film?

A.H. Era una historia bastante ligera.

F.T. Del género de Arsenio Lupin... John Robie (Cary Grant), alias «el Gato», es un ex ladrón elegante, dedica-

do a robar a la gente rica, que vive retirado en la Costa Azul. Una serie de robos con escala de villas y robos de joyas, que llevan su marca profesional, hacen sospechar de él. Para disculparse y vivir en paz, realiza él mismo la investigación del caso, desenmascara al falso «gato», que era una gata (Brigitte Auber), y encuentra el amor (Grace Kelly) en su camino³.

A.H. No era una historia seria. Lo único interesante que puedo decir es que intenté desembarazarme del technicolor azul en el cielo en las escenas nocturnas. Detesto el cielo «Azul Rey.» Por tanto, utilicé un filtro verde, pero el resultado no era absolutamente correcto porque no se consigue un azul oscuro, azul pizarra, azul-gris, como una noche real.

F.T. Una particularidad de este guión, construido como muchos otros sobre el intercambio de culpabilidad, es que el malo era una mujer.

A.H. Era Brigitte Auber. Me proyectaron un film de Julien Duvivier, *Sous le ciel de Paris*, en el que ella interpretaba el papel de una muchacha provinciana que viene a la ciudad. La escogí porque debía tener un cuerpo bastante robusto y poder escalar los muros de las villas; ignoraba totalmente que Brigitte Auber, entre película y película, practica la acrobacia, lo que fue una feliz coincidencia.

F.T. Fue en *Atrapa a un ladrón* cuando los periodistas se interesaron por su concepción de la heroína cinematográfica. Usted ha declarado en varias ocasiones que Grace Kelly le interesaba porque, en ella, el sexo era «indirecto».

A.H. Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla, no olvido que, también ahí, el suspense lo es todo. Si el sexo es demasiado llamativo y demasiado evidente, no hay suspense. ¿Por qué razón elijo actrices rubias y sofisticadas? Buscamos mujeres de mundo, verdaderas damas que se transformarán en prostitutas en el dormitorio. La pobre Marilyn Monroe tenía el sexo inscrito en todos los rasgos de su persona, como Brigitte Bardot, lo que no resulta muy delicado.

F.T. Es decir, usted desea ante todo conservar una pa-

radoja: ¿mucha reserva aparente y mucho temperamento en la intimidad?

A.H. Sí, y creo que las mujeres más interesantes, sexualmente hablando, son las mujeres británicas. Creo que las mujeres inglesas, las suecas, las alemanas del Norte y las escandinavas son más interesantes que las latinas, las italianas o las francesas. El sexo no debe ostentarse. Una muchacha inglesa, con su aspecto de institutriz, es capaz de montar en un taxi con usted y, ante su sorpresa, desabrocharle la bragueta.

F.T. Comprendo muy bien su punto de vista, pero no estoy seguro de que la mayoría comparta sus gustos. Me parece que al público masculino le gustan las mujeres de aspecto muy carnal y esto queda confirmado por ciertas mujeres que llegaron a ser estrellas, aunque sólo rodaban casi siempre malos films, como Jane Russel, Marilyn Monroe, Sophia Loren, Brigitte Bardot; me parece, por tanto, que la gran masa del público aprecia el sexo evidente o, como usted dice, «inscrito en el rostro».

A.H. Es posible, pero usted mismo dice que no pueden rodar más que películas malas. ¿Por qué? Porque con ellas no puede haber sorpresa, y por tanto, buenas escenas; no se produce con ellas el *descubrimiento* del sexo. Observe el comienzo de *To Catch a Thief*. Fotografié a Grace Kelly imposable, fría, y casi siempre la presento de perfil, con un aire clásico, muy hermosa y muy glacial. Pero cuando circula por los pasillos del hotel y Cary Grant la acompaña hasta la puerta de su habitación, ¿qué hace? Hunde directamente sus labios en los del hombre.

F.T. Es cierto, porque se esperaba todo excepto eso; pero creo, sin embargo, que esa teoría del erotismo helado es algo que usted consigue imponer a pesar de la inclinación natural del público, al que le gusta ver de entrada muchachas fáciles.

A.H. Quizá, pero no olvide que, una vez el film terminado, el público está contento.

F.T. No lo olvido, pero, sin embargo, me arriesgo a exponer una hipótesis: ¿no cree que este aspecto de sus películas satisface tal vez más al público femenino que al público masculino?

A.H. Es posible, pero le contestaré que, en una pareja, es la mujer la que elige el film que van a ver y diré, incluso, que es ella quien decide después si el film era bueno o malo. Las mujeres pueden soportar la vulgaridad en la pantalla a condición que no sea expresada por personas de su propio sexo.

Mi trabajo con Grace Kelly consistió en ofrecerle, de *Dial M for Murder* a *To Catch a Thief*, papeles cada vez más interesantes de film en film. En *To Catch a Thief*, que era una comedia un poco nostálgica, me daba cuenta de que no podía hacer un «happy-end» absoluto; por tanto, rodé esa escena que tiene lugar alrededor del árbol cuando Grace Kelly agarra a Cary Grant por la manga. Cary Grant se deja convencer, se casará con Grace Kelly, pero la suegra irá a vivir con ellos. De esta manera, es casi un final trágico.

F.T. Después rodó usted *The Trouble with Harry* (Pero, ¿quién mató a Harry?), que es un film un tanto sorprendente. En París se estrenó en una salita de los Campos Elíseos, donde debía probar suerte durante una o dos semanas, y la sala se llenó durante más de seis meses. Nunca he sabido con certeza si hacía reír a los parisinos o a los turistas ingleses y americanos de paso en la ciudad, pero, según creo, en el resto del mundo, no tuvo demasiado éxito⁴.

A.H. En efecto. Fue un film que rodé con mucha libertad con un tema que yo mismo elegí y, cuando estuvo terminado, nadie sabía qué hacer con él, cómo explotarlo. Era demasiado especial, pero, para mí, no tenía nada de especial. Es una adaptación muy fiel de una novela inglesa de Jack Trevor Story y, para mi gusto, estaba lleno de un humor muy rico; por ejemplo, cuando el viejo Edmund Gwenn arrastra el cadáver por primera vez, la solterona le encuentra en el bosque y le dice: «¿Tiene usted problemas, capitán?» Es una de las frases más divertidas y, en mi opinión, supone como un resumen del espíritu de toda la historia.

F.T. Me doy cuenta de que siente mucho cariño por este film.

A.H. Respondía a mi deseo de trabajar los contrastes,

de luchar contra la tradición, contra los clisés. En *The Trouble with Harry*, saco el melodrama de la noche oscura para llevarlo a la luz del día. Es como si presentara un asesinato a orillas de un riachuelo cantarín y soltara una gota de sangre en su agua límpida. De estos contrastes surge un contrapunto, y quizá, incluso, una súbita elevación de las cosas corriente de la vida.

F.T. En efecto, cuando filma cosas horribles o terribles, y que podrían transformarse en sórdidas o mórbidas, hace las cosas de tal manera que nunca resulte fea. En general, es hasta muy hermoso.

Al final del film, un millonario da a cada personaje la oportunidad de pedir una cosa, un regalo que se les ofrecerá como un deseo realizado; y no se sabe lo que han pedido Shirley Mac Laine y John Forsythe, pero sabemos que debe ser muy particular y, al final del todo, nos enteramos que se trataba de una «cama para dos». Eso no estaba en el libro, ¿no?

A.H. No, se le ocurrió a John Michael Hayes.

F.T. Eso origina un pequeño suspense interrogativo que da particular interés al último rollo del film, aunque no era, sin embargo, una historia de suspense.

A.H. Es el equivalente del crescendo o de la coda en mis otros films; eso mismo existe también en los finales de *Lifeboat* o *Rope*. *The Trouble with Harry* era el primer film de Shirley Mac Laine; estaba muy bien y creo que no se ha portado mal después. El muchacho, John Forsythe, se ha hecho muy popular en la televisión y es la estrella de uno de mis primeros espectáculos de sesenta minutos.

F.T. Todo el humor del film procede de un único mecanismo, siempre el mismo, una especie de flema exagerada; se habla del cadáver como si se tratara de un paquete de cigarrillos.

A.H. Es el principio, y nada me divierte más que esa comicidad del «understatement».

F.T. Hemos hablado a menudo de *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*) y de las diferencias entre la versión inglesa y el «remake» americano⁵. Evidentemente, la presencia de James Stewart en

la última versión es una de las mayores diferencias; es un gran actor que usted utiliza siempre muy bien; se podría creer que Cary Grant y James Stewart son intercambiables, pero su trabajo es completamente distinto según que utilice uno u otro. Cuando tiene a Cary Grant, hay más humor y cuando utiliza a Stewart, hay más emoción.

A.H. Es totalmente cierto y eso procede, como es natural, de sus diferencias en la vida; incluso cuando tienen un aire parecido, no es del todo parecido. Cary Grant, en lugar de James Stewart, en *El hombre que sabía demasiado*, no hubiese poseído esta sinceridad tranquila que era necesaria, pero si hubiera hecho *El hombre que sabía demasiado* con él, el personaje hubiera sido, naturalmente, distinto.

F.T. Debió de tener problemas en la elaboración del guión para no provocar malentendidos en ningún país y para pasar las diversas censuras nacionales. Por ejemplo, la historia no empieza en Suiza como en la primera versión, sino en Marruecos; en cuanto al embajador que debe ser asesinado por su joven adjunto, no se sabe si representa una democracia popular o no.

A.H. Evidentemente, no me comprometí con ningún país. Se sabe sólo que al asesinar al embajador, los espías esperan colocar en una situación embarazosa al gobierno inglés. En cuanto a mí, lo que produjo la situación embarazosa fue la elección del actor encargado de interpretar el papel del embajador; es difícil confiar en el servicio de reparto. Yo me temo mucho que, cuando usted pide a alguien que interprete un muchacho de ascensor, miran en un gran cuaderno alfabético la letra A, de «Ascensor», para reunir a todos los actores que han hecho el mismo papel.

F.T. Seguramente eso es más o menos lo que pasa...

A.H. Eso es lo que pasa. Cuando estaba en Londres, buscando el actor que iba a hacer de embajador, veía aparecer a muchos hombrecillos de aspecto agradable y con su barbita. Yo les preguntaba: «¿Qué papeles ha interpretado?» Uno me decía: «He hecho de Primer Ministro en tal o cual film»; otro: «He interpretado el

agregado de embajada en tal film», etc. Por último, les dije a mis ayudantes: «Les ruego que no me envíen más embajadores. He aquí lo que van a hacer: enviarán a alguien a consultar los archivos de los periódicos y me traerán una fotografía de cada embajador actualmente destinado en Londres.» Vi las fotos, ¡y ni uno solo usaba perilla!

F.T. El que escogió era perfecto, completamente calvo, con una mirada llena de inocencia, muy dulce, casi infantil.

A.H. Era un actor de teatro muy importante de Copenhague.

F.T. Volvemos al comienzo del film en Marrakech. En la primera versión, Pierre Fresnay era asesinado por una bala de revólver, mientras que aquí Daniel Gélin corre por el zoco con un puñal clavado en la espalda.

A.H. A propósito de ese puñal en la espalda, en la segunda versión de *El hombre que sabía demasiado*, no utilicé más que una parte de una vieja idea que se me ocurrió en otro tiempo.

Se trataba de filmar, en el puerto de Londres, un navío que llega de la India con una tripulación compuesta en sus tres cuartas partes de marinos hindúes. Deseaba presentar a un marino indio perseguido por la policía, que consigue montar en un autobús y que llega al este de Londres, hasta la catedral de San Pablo un domingo por la mañana. Héle aquí, ahora, en la parte alta de la catedral, en un pasillo circular que se conoce con el nombre de la «Galería de los murmullos». El marino hindú corre por un lado, la policía por el otro y, justo en el momento en que los policías están a punto de atraparlo, da un salto en el vacío y cae delante del altar. Toda la Congregación se levanta, el coro deja de cantar, el servicio religioso se interrumpe. Corren hacia el marino que se ha arrojado desde las alturas, dan vuelta a su cuerpo ¡y descubren que hay un cuchillo clavado en su espalda! Luego, alguien toca su rostro y quedan rayas blancas en el rostro: era un indio falso.

F.T. La última idea, la de las huellas blancas en el

rostro, se encuentra en el film, a la muerte de Daniel Gélin...

A.H. Sí, pero ahí sólo utilicé el final de la idea, pues lo interesante es: ¿cómo un hombre acosado por la policía, que ha dado un salto en el vacío para escapar de ella, puede haber sido apuñalado en la espalda después de la caída?

F.T. Sí, es muy excitante; la idea del rostro teñido es también estupenda; sin embargo, recuerdo un detalle extraño, cuando James Stewart pasa la mano por el rostro ennegrecido de Daniel Gélin; en alguna parte de la imagen se ve una mancha azul muy bella, pero inexplicable.

A.H. Esta mancha azul es parte de una idea que fue apuntada, pero que no pude completar. En Marrakech, al comienzo de la persecución de Daniel Gélin, en el transcurso de una escena en el zoco se originaba una colisión entre Daniel Gélin y unos hombres que se dedican a teñir la lana; Daniel Gélin, de pasada, se frotaba con el tinte azul, sus sandalias se empapaban en el azul y, de esta manera, durante el resto de su huida, dejaba rastros de azul a su paso. Era una variante del viejo principio de seguir la pista de la sangre, pero aquí se seguía el azul en lugar de seguir el rojo.

F.T. Es también una variación de Pulgarcito que sembraba de piedrecitas blancas su camino.

Hemos examinado ya algunas diferencias de planificación entre las dos escenas del «Albert Hall», en la versión inglesa de 1934 y en la versión americana de 1956. La segunda está mucho más lograda.

A.H. Sí, creo que hemos hablado de la escena del concierto del «Albert Hall» a propósito de la primera versión, pero quisiera añadir que, para que una escena semejante consiga su máxima fuerza, lo ideal sería que todos los espectadores supieran leer música⁶.

F.T. No veo la razón...

A.H. Tomé tantas precauciones con los platillos que no tenía miedo de que se produjera ninguna confusión por ese lado, pero cuando la cámara se pasea por la partitura del intérprete de platillos, ¿se acuerda?

F.T. ... sí, el «travelling» lateral sobre el pentagrama.

A.H. ...durante ese «travelling» sobre el pentagrama, la cámara recorre todos esos espacios vacíos y se acerca a la única nota que deberá interpretar el hombre de los platillos. El suspense sería más considerable si el público supiera descifrar la partitura.

F.T. Es cierto, sería lo ideal. En la primera versión no mostraba la cabeza del intérprete de platillos y es un error que corrigió en la segunda versión. No sé si esa elección es consciente por su parte, pero escogió a un hombre que se parece a usted un poco.

A.H. No creo haberlo hecho conscientemente.

F.T. Es totalmente impasible.

A.H. Su pasividad es esencial, puesto que no sabe que es el instrumento de la muerte. Sin saberlo, es el verdadero asesino.

The Wrong Man (Falso culpable) — Autenticidad absoluta — Clasifiquemos este film... — *Vértigo* (De entre los muertos) — Es pura necrofilia — Los caprichos de Kim Novak — Proyectos abortados: «El naufragio del Mary Deare» y «La pluma del flamenco» — Una idea de suspense político — *North by Northwest* (Con la muerte en los talones) — Hay que remontarse a Griffith — Importancia de la documentación — Cómo manejar el tiempo y el espacio — Mi afición al absurdo — El cadáver caído... de la nada.

FRANÇOIS TRUFFAUT Después rodó *The Wrong Man* (*Falso culpable*), que es una adaptación fiel de un suceso real...

ALFRED HITCHCOCK El guión estaba basado en una historia que leí en «Life Magazine». Una noche de 1952, cuando un músico del Stork Club de Nueva York volvía a su casa, a las dos de la madrugada, se encuentra con dos hombres que le esperan y le llevan a diversos lugares, le presentan a distintas gentes mientras preguntan: «¿Es este hombre? ¿Es este hombre?» En una palabra, le detienen acusado de varios atracos a mano armada. Era completamente inocente; tuvo que padecer un proceso; finalmente su mujer perdió la cabeza; la encerraron en un sanatorio psiquiátrico donde debe de permanecer todavía. Durante el proceso, había un miembro del jurado que estaba convencido de la culpabilidad del acusado y cuando el abogado defensor interrogaba a uno de los testigos del fiscal, este jurado se levantó y dijo: «Señor juez, ¿es necesario que escuchemos esto?» Leve metedura de pata contra el ritual, pero hubo que

aplazar el proceso, y mientras esperaban el comienzo del nuevo juicio, el verdadero culpable fue detenido. Creía que este material podría producir un film muy interesante, presentando en todo momento los acontecimientos desde el punto de vista de este hombre inocente, y los sufrimientos por los que debió de pasar arriesgando su cabeza por culpa de otro. Sobre todo, teniendo en cuenta que todo el mundo se porta con él de manera amigable y cortés; grita: «Soy inocente», y la gente le contesta: «Naturalmente, naturalmente, seguro que sí.» Algo verdaderamente espantoso.

F.T. Entiendo lo que le sedujo de este tema: una ilustración vivida y concreta de su tema preferido —el hombre acusado de un crimen cometido por otro— con todas las sospechas encaminadas hacia él por el juego de las circunstancias de la vida cotidiana.

Siento curiosidad por saber en qué medida su película es auténtica; es decir, ¿en qué momentos y por qué razones se vio obligado a alejarse de la verdad?

A.H. Pues no me he alejado casi nunca de la verdad y, rodando ese film aprendí muchas cosas. Por ejemplo, con la intención de lograr una autenticidad absoluta, todo fue minuciosamente reconstituido con la colaboración de los héroes del drama, rodando todo lo posible con actores desconocidos y, algunas veces, incluso, para los papeles episódicos, con quienes vivieron el drama. Y todo en los lugares mismos de la acción. En la cárcel, observamos cómo los procesados recogen la ropa de cama, sus prendas de vestir y, luego, elegimos una celda vacía para Henry Fonda y le hicimos repetir lo que los demás prisioneros acababan de hacer ante nosotros. Y lo mismo en las escenas que se desarrollaban en el sanatorio psiquiátrico, donde los doctores interpretaron sus propios papeles.

Pero he aquí un ejemplo de lo que se aprende rodando un film que consiste en reconstituir todas las escenas. Al final, el verdadero culpable es arrestado, gracias al coraje de la dueña de un establecimiento, mientras cometía un nuevo atraco en una tienda de «delikatessen». Yo pensaba hacer esta escena así: el hombre entraba en la tienda, sacaba el revólver y pedía el contenido de la caja;

la tendera conseguía dar la alarma por cualquier medio; había lucha o algo parecido, y el bandido terminaba reducido a la fuerza. Ahora bien, he aquí lo que sucedió realmente y así es como ocurre en la película. El hombre entra en la tienda y pide a la tendera dos salchichas y algunas lonjas de jamón; mientras la mujer va tras el mostrador, la encañona, desde el bolsillo del pantalón, con su revólver. En aquel momento, la mujer sostenía en la mano el gran cuchillo para cortar el jamón, y sin turbarse lo más mínimo, apoya la punta sobre el vientre del hombre, que permanece atolondrado; luego, la mujer golpea dos veces con el pie en el suelo; el hombre se pone nervioso: «Tranquilidad, señora, tranquilidad. No pierda la calma. Tranquilidad.» Pero la mujer sigue asombrosamente tranquila, sin moverse un milímetro, sin pronunciar una sola palabra; el hombre se siente tan confundido por aquella actitud que no piensa ni siquiera en intentar algo. Súbitamente, el tendero surge de la cueva, atraído por las patadas de su mujer; se da cuenta en seguida de la situación y, cogiendo al malhechor por los hombros, le arrincona en una parte del establecimiento, contra los estantes de cajas de conservas, mientras su mujer telefona a la policía. La única reacción que tuvo aquel individuo fue implorar con voz lastimera: «Déjenme marcharme. Mi mujer y mis hijos me esperan.» Esta réplica me entusiasmó; nadie pensaría jamás en escribirla en un guión y, aunque lo pensara, no se atrevería.

F.T. Sí, pero supongo que en otros momentos se vio obligado a dramatizar la historia real, ¿no?

A.H. Naturalmente, ese era el problema. Por ejemplo, me esforcé por dramatizar el descubrimiento del verdadero culpable, porque presentaba a Henry Fonda susurrando unas oraciones ante una imagen santa y, al mismo tiempo, hacía aparecer el rostro del verdadero culpable que se sobrepresionaba al de Fonda.

Al construir el film, quise hacer lo contrario de las películas del género de *Boomerang (El justiciero)* o *Call Nothside 777 (Yo creo en ti)*, en las que se siguen los pasos del investigador que se esfuerza por liberar a un inocente que está en la cárcel.

Mi film, por el contrario, está realizado desde el punto de vista del individuo que está encarcelado. Así, al comienzo, cuando vienen a detener a Henry Fonda, está en el coche entre dos inspectores: primer plano de su rostro, mira hacia la izquierda y se ve, desde su punto de vista, el perfil imponente de su primer guardián; mira hacia la derecha: su segundo guardián enciende un cigarro: mira delante de él y, en el retrovisor, percibe los ojos del chófer que le observa. El coche se pone en marcha y tiene todavía tiempo suficiente para echar una ojeada hacia su casa: en la esquina de la calle se halla el café donde tenía la costumbre de ir y ante el cual están jugando unas chiquillas; en un coche aparcado, una mujer pone en marcha una radio. En el mundo exterior, la vida continúa como si no pasara nada, todo ocurre normalmente, pero él está en el coche, prisionero.

Toda la puesta en escena es subjetiva: le han puesto unas esposas que le mantienen atado al puño de uno de sus acompañantes; en el transcurso del trayecto de la comisaría a la cárcel, cambia con frecuencia de carcelero, pero, como se siente avergonzado, contempla fijamente el extremo de sus zapatos y mantiene todo el tiempo la cabeza baja, y por eso no ve a sus guardianes; de vez en cuando, se abren unas esposas y una nueva muñeca le dirige; del mismo modo, durante este trayecto, no se ven más que los pies de los policías, la parte inferior de las piernas, el suelo, el bajo de las puertas.

F.T. Todo esto me interesó mucho, pero creo que, con el paso del tiempo, usted no se siente totalmente satisfecho del resultado final. ¿Considera *The Wrong Man* un film logrado?

A.H. Bueno, mi voluntad absoluta de seguir fielmente la historia original fue causa de graves debilidades en la construcción. La primera debilidad es que la historia del hombre fue interrumpida durante un buen momento, sustituyéndola por la de la mujer que se encamina hacia la locura, y por ello, el momento en que llegábamos al proceso era antidramático. Además, el proceso se terminaba de manera muy brusca, como ocurrió en la realidad.

Sentí demasiados deseos de permanecer cerca de la ver-

dad y demasiado miedo para permitirme la libertad dramática necesaria.

F.T. Creo, fundamentalmente, que su estilo, que ha conseguido la perfección en el dominio de la ficción, se encuentra obligatoriamente en contradicción con la estética del documental puro. Y esta contradicción es evidente a lo largo de todo el film. Estilizó los rostros, las miradas y los gestos, ahora bien la realidad no está nunca estilizada. Dramatizó los sucesos reales y esto les ha privado de toda realidad. ¿No cree que la contradicción de *Falso culpable* reside en esto precisamente?

A.H. Debe tener en cuenta que *The Wrong Man* ha sido realizado dentro de los cánones de un film comercial.

F.T. Desde luego, pero estoy casi tentado de creer que este film hubiera sido más comercial si hubiese sido realizado por otro cualquiera, por un director sin duda menos dotado y menos preciso y que no conociera ninguna de las leyes relativas a la participación del público. Sería otra película, tratada en un estilo muy neutro, como un documental. ¿Supongo que no le molesto al decirle esto?

A.H. No, no, no estoy en desacuerdo con usted, pero es muy complicado de analizar. Cuando se cuenta una historia cuyo valor humano es tan importante, ¿habría tal vez que hacerla sin actores?

F.T. No es necesario. Henry Fonda estaba perfecto, muy neutro y tan auténtico como cualquiera que hubiera usted encontrado en la calle. Lo que está a debate es la puesta en escena. Usted intenta provocar la identificación del público con Henry Fonda, pero, cuando penetra en su celda, muestra las paredes que giran ante la cámara; es un efecto antirrealista, mientras que si viéramos solamente a Fonda sentarse en un taburete, me da la impresión que creeríamos más en ello.

A.H. Pero ¿no tendría acaso menos interés?

F.T. No lo creo, sinceramente, pues se trata de un suceso real que tiene su propia fuerza. ¿Se podría tal vez rodarlo de una manera más neutra, con la cámara a la altura del hombro, como un documental, como un reportaje de actualidad?

A.H. Pero, dígame, ¿pretende hacerme trabajar para las salas de arte?

F.T. No, desde luego, perdóneme por haber insistido. Usted consiguió integrar en *La ventana indiscreta* algunos detalles inspirados en «el caso Crippen» y en «el caso Patrick Mahon», pero creo sinceramente que un material cien por cien real no es un buen material para usted.

A.H. Sí, estoy de acuerdo, no era un film para mí. La industria atravesaba un período de crisis y, como había trabajado a menudo para la «Warner Bros», rodé esta película para ellos, sin salario. Era propiedad suya.

F.T. Tenga en cuenta que si ataco este film, que me gusta mucho, es porque adopto su punto de vista, porque me ha convencido de que los mejores films de Hitchcock son los que consiguen mayor éxito.

Es normal: su trabajo se realiza de tal manera que las reacciones del público formen parte de sus películas. Me gustan mucho ciertas escenas de *The Wrong Man*, y concretamente, la segunda escena en el despacho del abogado, cuando habla con la pareja. En la primera escena en casa del abogado habíamos visto a Henry Fonda bastante abrumado y a Vera Miles muy animada, casi demasiado charlatana. Se sentía incluso que su celo molestaba al abogado. En la segunda escena, Henry Fonda se defiende con más energía que la primera vez, el mismo abogado es más optimista, pero en esta ocasión Vera Miles está completamente apagada. No escucha lo que se le dice. Henry Fonda no se da cuenta del cambio que en ella se ha operado, pues ve a su mujer todos los días, pero la sorpresa, y luego la inquietud, pueden observarse en el rostro del abogado, sentado tras su mesa. Se levanta, da una vuelta por la estancia, pasa por detrás de Fonda y Vera Miles y se descifra claramente en su rostro toda la trayectoria de su pensamiento: no hay ninguna duda para él de que la mujer de su cliente está volviéndose loca y el espectador piensa: sí, en efecto, el abogado tiene razón, está volviéndose loca. Se comprende todo esto, mientras que el diálogo es anodino. He ahí, pues, una magnífica escena de puro cine, una escena específicamente hitchcockiana, pero entonces nos encontramos

en pleno cine de ficción y en absoluto en el ambiente de un suceso real y fielmente reconstruido.

A.H. Sí, es cierto, clasifiquemos a esta película dentro de los malos Hitchcock.

F.T. No... No lo creo... Me hubiera gustado que la defendiera...

A.H. Imposible, mis sentimientos no son lo bastante intensos para ello. Yo sentía profundamente el comienzo del film debido a mi miedo personal de la policía, y también me gustaba el momento en que el verdadero culpable es descubierto mientras Fonda está rezando, sí, me gustaba esta coincidencia irónica y, finalmente, el momento en que los dos hombres se cruzan al final en el pasillo de la comisaría.

F.T. *Vertigo* (*De entre los muertos*) está basado en una novela de Boileau y Narcejac que se titula «De entre los muertos» y que fue escrita especialmente para usted, para que a partir de ella realizara un film ¹.

A.H. Pero ya era un libro antes de que se compraran los derechos para mí...

F.T. Sí, pero ese libro fue escrito *especialmente* para usted.

A.H. ¿Usted cree? ¿Y si yo no lo hubiese comprado?

F.T. Hubiera sido comprado en Francia debido al éxito de *Las diabólicas*. Boileau y Narcejac han escrito cuatro o cinco novelas basadas en el mismo principio de construcción y, cuando se enteraron de que usted hubiera querido comprar los derechos de *Las diabólicas*, se pusieron al trabajo y escribieron «De entre los muertos», que la Paramount ha comprado en seguida para usted ².

¿Qué era lo que le interesaba más en este asunto?

A.H. Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta.

Como usted sabe, hay dos partes en esta historia. La primera parte llega hasta la muerte de Madeleine, y su caída desde lo alto del campanario, y la segunda comienza cuando el héroe encuentra a la muchacha morena, Judy, que se parece a Madeleine. En el libro, al comienzo de la segunda parte, el héroe encuentra a Judy y la obliga a

parecerse más a Madeleine. Sólo al final el lector descubre, al mismo tiempo que el héroe, que se trataba de una misma mujer. Es una sorpresa final. En el film, yo he procedido de otra manera. Cuando comienza la segunda parte, cuando Stewart ha encontrado a la muchacha de cabello castaño, decidí desvelar en seguida la verdad, pero sólo para el espectador: Judy no es una muchacha que se parezca a Madeleine, es Madeleine *misma*. A mi alrededor, todo el mundo estaba en contra de este cambio, pues pensaban que esta revelación no debía producirse más que al final de la película. Yo me imaginé que era un chiquillo sentado en las rodillas de su madre que le cuenta una historia. Cuando la mamá cesa de contar, el niño pregunta invariablemente: «Mamá, ¿qué sucede después?» Encontré que en la segunda parte de la novela de Boileau y Narcejac, cuando el individuo ha encontrado a la muchacha castaña, ocurre como si no pasara nada después. Con mi solución, el muchachillo sabe que Madeleine y Judy no son más que una misma y única mujer y ahora él pregunta a su madre: «Y, entonces, ¿no lo sabe James Stewart? —No.»

Henos aquí de nuevo ante nuestra alternativa habitual: ¿suspense o sorpresa? Ahora, tenemos la misma acción que en el libro; Stewart, durante cierto tiempo, va a creer que Judy es Madeleine, luego se resignará a la idea contraria a condición de que Judy acepte parecerse, punto por punto, a Madeleine. Pero, por su parte, el público posee la información. Por tanto, hemos creado un suspense fundado en esta interrogación: ¿Cómo reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentido y que es efectivamente Madeleine?

Este es nuestro pensamiento principal. Añado que existe en el film un interés adicional, pues se observa la resistencia de Judy a convertirse de nuevo en Madeleine. En el libro, había una muchacha que no quería dejarse transformar, eso es todo. En la película, hay una mujer que se da cuenta de que este hombre la desenmascara poco a poco. Eso en cuanto a la intriga.

Hay otro aspecto que llamaría «sexopsicológico» y es, aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear

una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia.

F.T. Precisamente las escenas que prefiero son aquellas en las que James Stewart lleva a Judy a la modista para comprarle un traje idéntico al que llevaba Madeleine, el cuidado con que él le elige los zapatos, como un maniático...

A.H. Es la situación fundamental del film. Todos los esfuerzos de James Stewart para recrear la mujer, cinematográficamente son presentados como si intentara desnudarla en lugar de vestirla. Y la escena que más me interesa es cuando la muchacha vuelve después de haberse teñido de rubia. James Stewart no está completamente satisfecho, porque no se ha peinado el cabello formando un moño. ¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que está casi desnuda ante él, pero todavía se niega a quitarse la braguita. Entonces James Stewart se muestra suplicante y ella dice: «Está bien, de acuerdo», y vuelve al cuarto de baño. James Stewart espera. Espera que ella vuelva desnuda esta vez, dispuesta para el amor.

F.T. No había pensado en eso, pero el primer plano de James Stewart esperando que salga del cuarto de baño es maravilloso. Tiene casi lágrimas en los ojos.

A.H. Usted recuerda que, en la primera parte, cuando James Stewart seguía a Madeleine en el cementerio, los planos de ella la hacían bastante misteriosa, pues los rodamos a través de filtros de niebla; conseguimos así un efecto coloreado de verde por encima del brillo del sol. Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadea constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos. Luego se encuadra a Stewart que la contempla y de nuevo a la muchacha, pero esta vez filmada normalmente, pues Stewart ha vuelto a la realidad. Sea como sea, James Stewart ha sentido

durante un momento que Judy era la misma Madeleine y se siente aturdido hasta que descubre el medallón. Entonces comprende que han jugado con él.

F.T. Todo ese aspecto erótico del film es apasionante, Pienso en otra escena hacia el principio, después de que James Stewart repesca a Kim Novak, que se había arrojado al agua. La volvemos a ver en casa de James Stewart, acostada desnuda en la cama. Entonces, ella se despierta y eso nos demuestra que él la ha desnudado, que la ha visto desnuda, y sin que en el diálogo se haga referencia alguna a ello. El resto de la escena es extraordinario, cuando Kim Novak se pasea con la bata de Stewart, cuando se ven sus pies desnudos deslizarse por la alfombra y cuando James Stewart pasa una y otra vez por detrás de ella... Hay en *Vértigo* cierta lentitud, un ritmo contemplativo, que no se encuentra en sus otros films, a menudo contruidos sobre la rapidez, la fulguración.

A.H. Exacto, pero ese ritmo es perfectamente natural, ya que contamos la historia desde el punto de vista de un hombre que es un emotivo.

¿Le gustó el efecto de distorsión cuando Stewart mira en la caja de escalera del campanario? ¿Sabe cómo se hizo?

F.T. Pensé que era un «travelling» hacia atrás combinado con un efecto de «Zoom» hacia adelante, ¿no es eso?

A.H. Eso es. Ya cuando rodé *Rebecca*, en la escena en que Joan Fontaine debe desmayarse, quería mostrar que experimenta una sensación especial, que todo se aleja de ella antes de su caída. Me acordaba de que una tarde, en el baile del Chelsea Art, en el «Albert Hall» de Londres, me había enborrachado de una manera terrible, y había tenido esta sensación: todo se alejaba de mí. Quise conseguir este efecto en *Rebecca*, pero fue en vano, pues he aquí el problema: al permanecer fijo el punto de vista, la perspectiva debe alejarse. Pensé en ello durante quince años. Cuando volví a pedir este efecto en *Vértigo*, solucionamos el problema sirviéndonos de la «Dolly» y del «Zoom» simultáneamente. Pregunté: «¿Cuánto me costará eso? —Cincuenta mil dólares—. ¿Por qué? —Por-

que debemos colocar la cámara en lo alto de la escalera y construir todo un sistema de andamios para elevar la cámara, mantenerla en el vacío, establecer un contrapeso, etcétera». Entonces yo dije: «No hay personaje en esta escena, es un punto de vista. ¿Por qué no construir una caja de escalera en maqueta, ponerla horizontalmente sobre el suelo y hacer nuestra toma de vista: «travelling-Zoom», horizontalmente? Esto no costó más que diecinueve mil dólares.

F.T. ¡Ah, ya, de todas maneras...! Tengo la sensación de que le gusta mucho *Vértigo*.

A.H. Me molesta por el fallo que hay en el relato. El hombre, el marido que ha arrojado el cuerpo de su mujer desde lo alto del campanario, ¿cómo podía saber que James Stewart no iba a subir las escaleras? ¿Porque padecía de vértigo? ¡Pero no había garantías de que fuese a ocurrir así!

F.T. Es cierto, pero yo creía que se ajustaba perfectamente a este postulado... El film, creo, no ha sido ni un éxito ni un fracaso, ¿no?

A.H. Cubrió gastos.

F.T. ¿Para usted es, por tanto, un fracaso?

A.H. Supongo que sí. Usted sabe que una de nuestras debilidades, cuando algunos de nuestros films no marcha bien, es acusar al servicio de ventas. Por lo tanto, para respetar la costumbre, critiquemos al servicio de ventas, diciendo: «¡Han vendido mal el film!»

Ya sabe usted que concebí *Vértigo* para Vera Miles. Hicimos ensayos definitivos y todo el vestuario estaba hecho para ella.

F.T. ¿Fue la «Paramount» quien no la quiso?

A.H. La «Paramount» estaba de acuerdo. Lo que ocurrió fue así de sencillo: quedó embarazada, poco antes de rodar el papel que la iba a convertir en una estrella. Luego, perdí el interés por ella, ya no tenía el mismo ritmo.

F.T. Sé que en muchas entrevistas se ha quejado usted de Kim Novak, pero, sin embargo, la encuentro perfecta en la película. Correspondía muy bien al papel, sobre todo a causa de su lado pasivo y bestial.

A.H. La señorita Novak llegó al estudio con la cabeza llena de ideas que, desgraciadamente, no podía compartir. Nunca me opongo a ningún actor durante el rodaje, para no mezclar en ello a los eléctricos. Fui a ver a la señorita Novak a su camerino y le expliqué qué trajes y qué peinados debía llevar: los que había previsto desde hacía varios meses. Le hice comprender que la historia de nuestra película me interesaba mucho menos que el efecto final, visual, del actor en la pantalla en el film acabado.

F.T. Todos estos problemas previos le hacen ser injusto con el resultado, pues le aseguro que a todo el mundo que admira *Vértigo*, le gusta Kim Novak en el film. No se ve todos los días una actriz americana tan carnal en una pantalla. Cuando la volvemos a encontrar en la calle, en el papel de Judy, con su cabellera rojiza, resulta muy animal debido al maquillaje y quizás también porque bajo su jersey no llevaba sujetador...

A.H. En efecto, no lo lleva, y, además, es una cosa de la que se jacta constantemente.

F.T. Antes de rodar *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*), preparó, y luego abandonó, un proyecto de film sobre el naufragio de un barco.

A.H. Era *The Wreck on the Mary Deare*. Había empezado a trabajar sobre este proyecto con Ernest Lehman y descubrimos que no sería bueno. Este argumento pertenece a un tipo de historia muy difícil de dominar. Existe una famosa leyenda que se titula «el Misterio del Marie-Céleste». ¿La conoce? se supone que la acción ocurrió a mediados del siglo XIX. Se descubrió un navío en plena navegación en el Atlántico. No hay ningún hombre a bordo, ninguna huella... el mar está en calma. Un grupo de personas suben al barco y comprueban que las lanchas de salvamento han desaparecido, que las calderas están todavía calientes, encuentran restos de una comida reciente, pero ningún signo de vida. ¿Por qué es imposible rodar esta historia? Porque tiene un comienzo demasiado fuerte. Hay tal cantidad de misterio desde el principio que cuando hay que explicar, finalmente, ese misterio,

se produce algo muy laborioso y que, en ningún caso, puede estar a la altura del comienzo, no...

F.T. Veo lo que quiere decir...

A.H. ... Bueno, un escritor, Hammond Innes, escribió una novela, «The Wreck of the Mary Deare.» Un carguero que atraviesa el canal de la Mancha con un único hombre a bordo que alimenta las calderas con carbón. Dos marinos consiguen subir a bordo del barco... En una palabra, esto es lo extraordinario: un navío misterioso con un sólo hombre a bordo. Cuando comienzo a explicarlo todo, resulta bastante vulgar, y el público tiene derecho a preguntarse por qué no se le han enseñado los acontecimientos previos al comienzo del film. Abrir una historia sobre este misterio, equivale a dar inmediatamente el calderón. En esta película, estaba contratado por la «Metro» y les dije: «Esta historia no funcionará, hagamos otra cosa.» Entonces nos hemos encaminado, partiendo de cero, hacia *North by Northwest*. Cuando se empieza a trabajar en un proyecto que no funciona, lo más juicioso es abandonarlo, pura y simplemente.

F.T. Creo que esto le ha ocurrido varias veces... Con un film que transcurría en Africa...

A.H. Había comprado una historia, «La pluma del flamenco», escrita por un diplomático de Africa del Sur, un holandés, Laurens Van der Post. Era una historia de acontecimientos misteriosos que tenían lugar en el Africa del Sur contemporánea. Un gran número de personajes estaban envueltos en los sucesos y todo ello iba a desembocar en una concentración de indígenas que efectuaban un aprendizaje secreto bajo la dirección de agentes rusos. Fui a Africa del Sur para estudiar las posibilidades de rodaje y descubrí que no se podían conseguir cincuenta mil indígenas. Pregunté: «¿Cómo rodaron *Las minas del Rey Salomón?*» Me contestaron: «Con sólo unos centenares de indígenas», y, además, me enteré de que tuvieron que hacer venir de Hollywood el vestuario. Entonces yo insistí: «¿Por qué razón no puedo contratar a cincuenta mil indígenas?» Me contestaron: «Los indígenas trabajan en las plantaciones de plátanos y en otras tareas, y es imposible detener su trabajo para que inter-

vengan en una película.» Luego, contemplé el paisaje de Natal, el valle de las Mil Montañas y dije: «Pero si nosotros tenemos lo mismo a cien kilómetros de Los Angeles.» Finalmente, me sentí tan desanimado que abandoné este proyecto.

F.T. Pero, además, ¿no le hubiera molestado el aspecto político del film?

A.H. Sí.

F.T. Porque siempre ha evitado la política en sus films...

A.H. El público no se interesa por la política en el cine. ¿Cómo se explica usted que casi todos los films en los que se trata de política, del telón de acero, han sido fracasos?

F.T. Porque quizás se trataba de films de propaganda, muy ingenuos.

A.H. Sin embargo, ha habido varios films sobre Berlín-Este y Berlín-Oeste. Carol Reed ha realizado *The Man Between* (*Se interpone un hombre*), Elia Kazan, *The Man on the Tight Rope* (*Fugitivos del terror rojo*), la «Fox» ha rodado con Gregory Peck un film sobre el hijo de un hombre de negocios capturado por los alemanes orientales, y también *The Big Lift* (*Sitiados*) con Montgomery Clift. Ninguno de estos films tuvieron éxito.

F.T. Podemos suponer que al público no le gusta la mezcla de realidad y ficción. En este momento, nada vale tanto como un buen film documental...

A.H. Sin embargo, se me ocurrió una idea para realizar un buen suspense político a propósito de la guerra fría. Un americano que conoce el ruso a la perfección es lanzado en paracaídas en la Rusia actual, pero, por casualidad, el hombrecillo que se ocupaba de él en el avión cae al mismo tiempo y los dos hombres descienden en el mismo paracaídas. El primero tiene su documentación perfectamente en regla, habla ruso a la perfección y le pueden tomar perfectamente por un ruso. Pero está acompañado por un americano que no habla una palabra de ruso, que no tiene documentación y, a partir de eso, comienza una historia que a cada segundo es un suspense.

F.T. Supongo que una de las primeras soluciones para

el hombre que está en regla es hacer pasar a su compañero como su hermano menor, mudo de nacimiento.

A.H. Sí, eso puede servir un momento. El gran interés del film es que estará dialogado en ruso y es evidente que el segundo personaje nos será muy útil, pues preguntará constantemente en inglés: «¿Qué han dicho? ¿Qué han hecho?» Este personaje servirá de intermediario de la narración.

F.T. ¡Ah, entiendo! ¡Muy astuto!

A.H. Pero no conseguiremos jamás autorización para rodarlo.

F.T. Varias veces hemos tenido ocasión de mencionar *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*) y ha aceptado usted la idea de que ese film era un poco como el resumen de su obra americana, igual que *Treinta y nueve escalones* era el de su obra inglesa. Sus films de peripecias son difíciles de resumir y en este caso es casi imposible...³

A.H. Es cierto. Voy a contarle una anécdota divertida: en la primera parte le suceden al personaje toda clase de cosas con una velocidad desconcertante, que no comprende en absoluto. Pues bien, un día Cary Grant me vino a ver y me dijo: «Creo que es un guión espantoso, pues hemos rodado el primer tercio del film, ocurren toda clase de cosas, y no comprendo en absoluto de qué se trata.»

F.T. ¿No comprendía el guión?

A.H. Sí, pero sin darse cuenta ¡lo decía utilizando una frase del diálogo!

F.T. A propósito, precisamente pensaba preguntarle si en alguna ocasión se le ocurrió situar una escena de diálogo absolutamente inútil con la idea de que la gente no la escucharía.

A.H. ¿Y por qué iba a hacer eso?

F.T. Bien fuera para permitir que el público descanse entre dos momentos de fuerte tensión, o quizás para hacer un breve resumen de la situación a los espectadores que no hayan podido ver el arranque del film.

A.H. Es cierto por la última razón y se remonta a la época de Griffith. Colocaba un título narrativo bastante

largo, probablemente después de transcurrido un tercio del film. a fin de resumir todo lo sucedido desde el comienzo para los espectadores que hubieran llegado tarde. F.T. ¿En *North by Northwest*, el equivalente de este resumen narrativo está situado al final del segundo tercio, y es la escena dialogada en el campo de aviación en la que Cary Grant cuenta a Leo G. Carroll, el jefe del contraespionaje, todo lo que le ha sucedido desde el comienzo del film?

A.H. Exactamente, y esta escena tiene dos funciones: en primer lugar, clarifica y resume la acción para el público, y después, cuando Cary Grant termina su relato, el jefe del servicio de contraespionaje le desvela el otro aspecto del misterio y le revela la razón por la cual la policía no puede hacer nada por ayudarle.

F.T. Pero esto no lo oímos, pues está cubierto por el ruido que hacen los motores de aviones.

A.H. No era necesario que lo oyéramos pues ya sabíamos de qué se trataba. Acuérdesse de la gran escena de explicación entre los agentes del servicio de contraespionaje cuando deciden que no debían ayudar a Cary Grant si no deseaban despertar la desconfianza de los espías.

F.T. Lo recuerdo. Pero el recurso de utilizar los zumbidos de los aviones debe tener otra ventaja, la de hacernos perder la noción de la duración del tiempo; el jefe del servicio de contraespionaje cuenta a Cary Grant en treinta segundos una cosa cuyo relato duraría en la realidad, por lo menos, tres minutos.

A.H. Sí, totalmente. Eso forma parte del juego con el tiempo. Nada es casual en esa película y, por esa razón, en cierto momento, tuve que elevar la voz. Nunca había trabajado anteriormente para la «M.G.M.», y cuando el montaje estuvo terminado me presionaron mucho para cortar un episodio de la parte final, pero me negué.

F.T. ¿Qué episodio?

A.H. Inmediatamente después de la escena de la cafetería, desde donde se podía contemplar el monte Rushmore por medio de vistas generales. Recuerde que Eva Marie-Saint dispara contra Cary Grant. En realidad, lo que hace la mujer es simular que le mata para salvarle

la vida. A la escena siguiente, se vuelven a encontrar en el bosque, y es esa escena...

F.T. ¿Cuando los dos coches se reúnen? Es una escena indispensable...

A.H. Indispensable porque es la primera vez que se reúnen, él y ella, desde que Cary Grant ha sabido que Eva Marie-Saint era la amante de James Mason, y en esta escena es cuando nos enteramos de que, en realidad, trabaja para el gobierno. Mi contrato había sido redactado por mis agentes de la «M.C.A.» y, releyéndolo, me di cuenta de que, sin que se lo pidiera, mi agente tuvo la precaución de introducir una cláusula según la cual yo poseía el control artístico total del film, fuera cual fuera el coste, la duración o lo que sucediera. Eso me permitió decir con toda cortesía a la gente de la «M.G.M.»: «Lo siento mucho, pero este episodio quedará en la película.»

F.T. Me parece que hay muchos trucajes en *North by Northwest*, muchos trucajes invisibles, maquetas, falsos decorados...

A.H. Todo lo que pasa en los locales de las Naciones Unidas fue reconstruido en estudio con toda fidelidad, son copias exactas. Dag Hammarskjöld prohibió que se rodaran películas de ficción utilizando el edificio de las Naciones Unidas, después de un film que se titulaba *The Glass Wall*. No obstante, fuimos delante del edificio de las Naciones Unidas y, mientras los guardianes vigilaban nuestro material, rodamos un plano con una cámara oculta; la entrada de Cary Grant en el edificio. Nos habían negado la autorización de tomar fotografías o planos sin actores, que nos hubieran permitido hacer transparencias. Por lo tanto, ocultamos una cámara en la parte trasera de un camión, y de esta manera pudimos rodar bastante material para los fondos. Luego, me llevé conmigo a un fotógrafo y me paseé con él, como un visitante, por el interior del edificio, diciéndole: «Tome una foto de esto, y ahora una foto del balcón, etc.». Estas fotos en color nos permitieron reconstruir los decorados en estudio. El lugar en que el hombre de las Naciones Unidas es apuñalado en las narices de Cary Grant es la sala de espera de los delegados, pero para preservar el prestigio de las Na-

ciones Unidas, se dice en el diálogo de la película que es el vestíbulo del público; esto justifica que haya podido penetrar allí un hombre con un cuchillo, pero el local es, sin embargo, real. La cuestión de la autenticidad de los decorados y de los muebles me preocupa mucho, y cuando no se puede rodar en el lugar real, ordeno que se establezca una documentación fotográfica muy completa.

Cuando preparábamos *Vértigo*, en el que James Stewart interpreta un detective retirado que ha realizado profundos estudios, envié un fotógrafo a San Francisco, diciéndole: «Irás a ver a los detectives retirados, principalmente a los que han frecuentado la universidad y tomará fotos de sus apartamentos.»

Para *The Birds*, por ejemplo, todos los habitantes de Bodega Bay, hombre, mujer, anciano, niño, fueron fotografiados para que sirvieran el departamento de vestuario. El restaurante es una copia exacta del que existe allí. La casa de la institutriz es una combinación del apartamento de una institutriz auténtica de San Francisco y de la casa de la maestra titular de Bodega Bay, pues le recuerdo que en el guión se trata de una maestra de San Francisco que va a trabajar en Bodega Bay. La casa del granjero cuyos ojos han sido heridos por los pájaros es una copia fiel de una casa existente, la misma entrada, el mismo pasillo, la misma habitación, la misma cocina y, tras la pequeña ventana del pasillo, el punto de vista sobre la montaña es exactamente el mismo.

Al final, de *North by Northwest*, presentamos la guarida de James Mason, que es una casa de Frank Lloyd Wright reproducida en maqueta cuando se la ve desde lejos y parcialmente construida cuando Cary Grant se acerca y merodea a su alrededor.

F.T. Me gustaría que habláramos un poco de la gran escena en la que Cary Grant se encuentra solo en el desierto, que comienza bastante tiempo antes de la llegada del avión. Esta escena muda dura siete minutos, lo que es toda una prueba de destreza. La del concierto en el «Albert Hall», en *El hombre que sabía demasiado*, dura diez minutos pero está sostenida por la cantata y por la espera de un acontecimiento que conocemos por antici-

pado. Creo que la vieja tradición en este tipo de guión hubiera consistido en recurrir al montaje acelerado, presentar una sucesión de planos cada vez más cortos, mientras que en este caso su duración no varía.

A.H. Sí, pues en este caso no se trata de manipular el tiempo, sino el espacio. La duración de los planos está destinada a señalar las distancias que debe recorrer Cary Grant para cubrirse y, sobre todo, para demostrar que no puede hacerlo. Una escena de este género no puede ser totalmente subjetiva, pues todo transcurriría demasiado de prisa. Es necesario presentar la llegada del avión—incluso antes de que Cary Grant lo vea— porque si el plano es demasiado rápido, el avión no permanece el tiempo suficiente en el cuadro y el espectador no es consciente de lo que ocurre.

Lo mismo ocurre en *The Birds* cuando Tippi Hedren va a ser atacada y picada en la frente por una gaviota en la canoa; el trayecto de la gaviota en el cuadro sería tan rápido que se podría pensar que se trata sólo de un trozo de papel que ha ido a chocar contra su rostro. Si la escena es subjetiva, mostramos a la chica en la barca, luego enseñamos lo que mira, por ejemplo, el embarcadero, y súbitamente, algo la golpea en la cabeza: es demasiado rápido. Por tanto, el único medio es romper la regla del punto de vista; hay que abandonar el punto de vista subjetivo para adoptar el punto de vista objetivo; es decir, presentar a la gaviota antes de que ataque a la muchacha, para que el público sea consciente de lo que pasa.

En cuanto al avión de *North by Northwest* está basado en el mismo principio, había que preparar al público sobre la amenaza antes de cada picado del avión.

F.T. Creo que la utilización del montaje acelerado para crear el ritmo de las escenas de acciones rápidas, en muchos films, constituye una huida ante la dificultad, o incluso una forma de salir de apuros en la sala de montaje. Frecuentemente, el director no ha rodado bastante material, y por eso, el montador se las arregla utilizando las tomas «dobles» de cada plano y montándolos cada vez más «corto», pero no es satisfactorio aunque se produce

a menudo; por ejemplo, cuando se quiere mostrar a alguien que termina aplastado por un coche...

A.H. ¿Quiere decir con ello que todo va demasiado deprisa y que no da tiempo a comprenderlo?

F.T. Sí, en general, en la mayoría de las películas.

A.H. Pues bien, precisamente en mi nuevo espectáculo de una hora para la televisión, tengo un accidente automovilístico que es la base de todo el proceso. He colocado cinco planos de gente que contempla el accidente antes de mostrar el accidente mismo, y luego se oye el ruido del accidente cinco veces repetidas. Después, rodé el final del accidente, el momento preciso en que el hombre que estaba en la motocicleta cae al suelo, la motocicleta se levanta y el coche se da a la fuga. Son los momentos en los que debe detenerse el tiempo, dilatar la duración.

F.T. Eso es. Vuelvo a la escena del avión en el desierto. El aspecto seductor de esta escena reside en su misma gratitud. Es una escena vacía de toda verosimilitud y de toda significación; el cine, practicado de esta manera, se convierte realmente en un arte abstracto, como la música. Y esta gratitud, que a menudo se le reprocha, constituye precisamente el interés y la fuerza de la escena. Esto queda perfectamente indicado por el diálogo cuando el campesino, antes de subir al autocar, dice a Cary Grant, refiriéndose al avión que comienza a evolucionar a lo lejos: «¡Mire! Un avión que fumiga y, sin embargo, no hay nada que fumigar...» El avión no fumiga nada y no habría que reprocharle nunca la gratuidad en sus films, pues practica la religión de la gratuidad, el gusto por la fantasía fundada en el absurdo.

A.H. El hecho es que este gusto por el absurdo lo practico de manera totalmente religiosa.

F.T. Una idea como la del avión en el desierto no puede germinar en la cabeza de un guionista, pues no sirve para adelantar la acción, para hacerla avanzar; es una idea de director.

A.H. Ya verá como se me ocurrió la idea. Quise reaccionar contra un viejo clisé: el hombre que se ha presentado en un lugar en que probablemente va a ser asesinado.

Ahora bien, ¿qué es lo que se hace habitualmente? Una noche «oscura» en una pequeña plazuela de la ciudad. La víctima espera, de pie en el círculo luminoso de un farol. El pavimento está mojado por una lluvia reciente. Un primer plano de un gato negro que corre de manera furtiva a lo largo de una pared. Un plano de una ventana el rostro de alguien que, a hurtadillas, aparta los visillos para mirar afuera. La lenta aproximación de un coche negro, etc.... Yo me hice la siguiente pregunta: ¿qué sería lo contrario de esta escena? ¡Una llanura desierta, en pleno sol, ni música, ni gato negro, ni rostro misterioso tras las ventanas!

Continuando con *North by Northwest* y con mi religión de la gratuidad, quisiera contarle una escena que no conseguí insertar, pero en la que trabajé. Manteniendo el espíritu del chocolate en Suiza y los molinos en Holanda, recordé que nos encontrábamos al noroeste de New York y que una de las etapas del trayecto sería Detroit donde se encuentran las grandes fábricas de automóviles Ford. ¿Ha visto alguna vez una cadena de montaje?

F.T. No. Nunca.

A.H. ¡Es fantástico! Quería rodar una larga escena dialogada entre Cary Grant y un contramaestre de la fábrica ante una cadena de montaje. Andan hablando de un tercer hombre que tiene quizás alguna relación con la fábrica. Tras ellos, el automóvil empieza a ajustarse pieza a pieza e incluso lo llenan de aceite y de gasolina; al final de su diálogo, contemplan el coche completamente montado a partir de nada, de un simple tornillo, y comentan: «¡Es realmente formidable, eh!» Y entonces, abren la portezuela del coche y cae un cadáver.

F.T. ¡Es una idea formidable!

A.H. ¿De dónde procede el cadáver? No del coche: ¡En un principio no era más que un simple tornillo! El cadáver ha caído de la nada, ¿comprende? Y tal vez el cadáver pertenece al individuo del que hablaban en el diálogo.

F.T. ¡He ahí lo gratuito absoluto! Debe ser difícil re-

nunciar a una idea como esa. ¿La abandonó debido a la duración de la escena?

A.H. La duración podía arreglarse, pero lo que pasó realmente es que no conseguimos integrar esta idea en la historia y por muy gratuita que sea una escena no puede introducirse de una manera totalmente gratuita.

Mis sueños son muy razonables — Las ideas de la noche — Un ejemplo de exhibicionismo puro — No desaprovechar el espacio nunca — Hacer caminar el primer plano — *Psycho* (Psicosis) — El sostén de Janet Leigh — Un «arenque rojo» — El asesinato de Arbogast — El traslado de la madre — El apuñalamiento de Janet Leigh — Los pájaros disecados — He creado una emoción de masas — *Psycho* nos pertenece a los cineastas — Trece millones de dólares de Beneficio — En Tailandia, un hombre de pie...

FRANÇOIS TRUFFAUT Señor Hitchcock, esta mañana me decía que le turbaba un poco haber removido tantos recuerdos estos últimos días y que había tenido sueños agitados. Por otra parte, hemos comprobado que algunos films como *Notorious*, *Vértigo*, *Psycho*, parecen sueños. Quisiera saber si sueña usted mucho.

ALFRED HITCHCOCK No mucho... algunas veces... y mis sueños son muy razonables. En uno de ellos, me encontraba en Sunset Boulevard, a la sombra de unos árboles, esperaba un taxi amarillo (Yellow Cab) para ir a almorzar. No había trazas del taxi amarillo, pues todos los coches que pasaban por allí eran de 1916. Y me dije entonces: «Es inútil que esté aquí de plantón esperando un taxi amarillo, puesto que estoy teniendo un sueño de 1916.» Después de esta reflexión, me fui andando hasta el restaurante.

F.T. ¿Es realmente un sueño o un «gag»?

A.H. No, nada de «gag», un sueño.

F.T. ¡Entonces es casi un sueño de época! ¿Admite que existe todo un aspecto onírico en sus películas?

A.H. Son sueños diurnos.

F.T. Tal vez sea inconsciente en usted y ello nos lleva otra vez a los cuentos de hadas. Al filmar al hombre solitario, rodeado de cosas hostiles, incluso sin quererlo, desemboca usted automáticamente en el dominio de los sueños, que es también el de la soledad y el de los peligros.

A.H. Probablemente soy yo, en mi intimidad.

F.T. Seguramente, porque la lógica de sus películas —que ya hemos visto que no satisface siempre a los críticos— es un poco la lógica de los sueños. Films como *Strangers on a Train* o *North by Northwest* son sucesiones de formas extrañas, como en una pesadilla.

A.H. Esto procede de que no trabajo nunca con lo mediano, no me siento jamás a gusto dentro de lo corriente, de lo cotidiano.

F.T. Totalmente de acuerdo. No se imagina uno un film de Hitchcock en el que la muerte no tuviera nada que hacer. Y estoy convencido de que siente profundamente lo que rueda, el miedo por ejemplo...

A.H. ¡Ah, sí! Soy alguien muy miedoso. Hago todo lo posible por evitar las dificultades y las complicaciones. Me gusta que mi alrededor sea límpido, sin nubes, perfectamente tranquilo. Una mesa de trabajo bien arreglada me produce una paz interior. Cuando tomo un baño en un cuarto de baño, vuelvo a colocar, después de usarlos, todos los objetos en su lugar. No dejo ninguna huella de mi paso. Este sentido del orden va parejo en mí con una clara repugnancia hacia toda complicación.

F.T. Por esta razón se protege usted mucho. Sus posibles dificultades de puesta en escena están resueltas antes del rodaje gracias a los dibujos, evita los problemas y las decepciones. Jacques Becker decía de usted: «Alfred Hitchcock es en el mundo el director de cine que menos sorpresas debe tener en las proyecciones.»

A.H. Es exacto y, además, ¡siempre he soñado con no ir a ver las proyecciones! Pero ahora, a propósito de los sueños, conviene que le cuente una anécdota. Había una vez un guionista a quien se le ocurrían siempre las mejores ideas en plena noche y, cuando se despertaba por la ma-

ñana, no conseguía recordarlas; finalmente, se dijo: «Voy a colocar una hoja de papel y un lápiz al lado de la cama, y cuando se me ocurra una idea, la podré escribir.» El individuo se acuesta y, naturalmente, a mitad de la noche, se despierta con una idea formidable; la escribe rápidamente y se vuelve a dormir tan contento. A la mañana siguiente se despierta, y al principio se olvida que ha copiado la idea. Está afeitándose y se dice: «Ah, bueno! Se me ha ocurrido una idea formidable esta noche, pero ahora se me ha olvidado. ¡Ah, es terrible...! Pero si no recuerdo mal, la he escrito en un papel.» Se dirige rápidamente a su dormitorio, coge el papel y lee: «Un chico se enamora de una chica.»

T.F. Es divertido... muy bien...

A.H. Hay aquí una gran verdad, porque las ideas que se le ocurren a uno en plena noche, y que cree que son formidables, resultan ser a menudo lamentables a la mañana siguiente.

F.T. No da gran resultado una discusión sobre los sueños a propósito de sus films, creo que es un ángulo que no le interesa nada, por tanto...

A.H. ¡En todo caso, lo que le aseguro es que nunca tengo sueños eróticos!

F.T. Sin embargo, el amor y el erotismo ocupan un gran lugar en su trabajo. No hemos hablado bastante del amor en sus películas. Creo que a partir de *Notorious*, se le ha considerado no sólo como un especialista del suspense, sino también como un especialista del amor físico en el cine.

A.H. Sí, había un aspecto físico en las escenas de amor de *Notorious*, y usted piensa probablemente en la larga escena del beso entre Ingrid Bergman y Cary Grant...

F.T. Sí, y creo recordar que la publicidad decía a propósito de esta escena: «El beso más largo de la historia del cine...»

A.H. ...Naturalmente, los actores detestaban hacerlo. Se sentían terriblemente a disgusto y se quejaban de la manera como tenían que agarrarse uno a otro. Entonces les dije: «Que estén incómodos o no me importa poco;

lo que me interesa es el efecto que vamos a producir en la pantalla.»

F.T. Supongo que los actores se preguntarán porqué los dos actores se sentían incómodos rodando esta escena. Por tanto, vamos a explicar que usted rodaba en primer plano sus dos rostros reunidos y que tenían que atravesar todo el decorado. La dificultad para los actores consistía en andar pegados uno al otro, pero esto no le concernía, pues en la pantalla no se debía ver más que los dos rostros. ¿Es eso?

A.H. Exactamente. Esta escena fue concebida para mostrar el deseo que sienten el uno por el otro y había que evitar, por encima de todo, que se rompiera el tono, la atmósfera dramática. Si yo les hubiera separado uno del otro, se hubiese perdido la emoción. Ahora bien, había algunas acciones que debían realizar, debían ir hacia el teléfono que sonaba, continuar besándose durante toda la duración de la comunicación, luego, un segundo desplazamiento les conducía hasta la puerta. Me daba cuenta de que era esencial que no se separaran y que no se rompiera el abrazo; me daba cuenta que la cámara, que representaba al público, debía admitirse como una tercera persona unida a este largo abrazo. Daba al público el gran privilegio de besar a la vez a Cary Grant y a Ingrid Bergman. Era una especie de matrimonio triangular temporal.

Ahora bien, la voluntad absoluta de no romper esta emoción amorosa me lo inspiró un recuerdo muy instructivo y que nos lleva a retroceder varios años, en Francia.

Viajaba en un tren que iba de Boulogne a París y atravesábamos Etaples con bastante lentitud. Era domingo por la tarde; veía por el cristal una gran fábrica con un edificio de ladrillos rojos y, pegada a la pared, había una pareja de jóvenes; el chico y la chica estaban completamente abrazados y el muchacho orinaba contra la pared; la chica no dejó nunca de abrazarle; miraba lo que él hacía, contemplaba el tren pasar, luego miraba de nuevo al muchacho... Pensé que ahí tenía, de verdad, el verdadero amor «en faena», el verdadero amor que «funciona».

F.T. Cuando dos personas se aman, no se separan.

A.H. Perfectamente. Siempre me he acordado de ello y

por eso sabía con exactitud lo que quería conseguir en la escena de los besos de *Notorious*.

F.T. Es muy interesante, pero creo que deberíamos hablar de los problemas que plantean los actores cuando tienen que rodar algo incómodo. Tengo la impresión de que muchos cineastas dirigen las escenas en función de la verosimilitud de lo que se ve en el decorado como totalidad y no en función de la porción de espacio que se verá en el encuadre y, por tanto, en la pantalla. Yo pienso en esto cuando trabajo y, sobre todo, cuando veo sus películas, y me digo que quizás el gran cine, el cine puro, comienza cuando la puesta en situación del piano que se va a rodar parece absurda a todo el equipo.

A.H. Estoy absolutamente de acuerdo, mire...

F.T. Tomemos otro ejemplo, aparte del largo beso de *Notorious*: el abrazo entre Cary Grant y Eva Marie-Saint en el compartimento del tren en *North by Northwest*. Están contra la pared, se abrazan y se besan y sus cuerpos giran sobre sí mismos mientras se deslizan por el tabique. En la pantalla es perfecto, pero en el rodaje debería parecer muy irreal.

A.H. Sí, giran ante la pared; se trata siempre del mismo principio: no separar a la pareja. Creo que hay mucho que hacer con las escenas de amor. Generalmente, se trata de pegar al hombre y a la mujer uno contra otro, pero sería interesante intentar lo contrario y colocarles a cada uno en un extremo de la habitación. Es imposible hacerlo, pues, para que se tratara de una escena de amor, deberían exponerse el uno al otro y lo que tendríamos entonces sería una escena de puro exhibicionismo. Normalmente, el hombre debería abrirse la bragueta mientras que, frente a él, la mujer se quitaría la falda y, forzosamente, el diálogo debería ser un contrapunto de la imagen; hablarían de la lluvia y del buen tiempo o bien dirían: «¿Qué vamos a comer esta noche?», y esto nos devuelve otra vez a *Notorious* donde, mientras se abrazan y se besan, hablan de comerse un pollo y de quién lavará los platos, etc.

F.T. Vuelvo un poco atrás en la discusión, ya que esta-

ba a punto de decir algo sobre el realismo del encuadre y de la impresión en el decorado... Le interrumpí...

A.H. Pues bien, estoy de acuerdo con usted. Muchos cineastas son conscientes del decorado en su totalidad y de la atmósfera del rodaje, cuando no deberían tener en la cabeza más que una sola idea: lo que aparecerá en la pantalla. Como ya sabe usted, nunca miro a través del visor, pero el segundo operador sabe perfectamente que no quiero ni aire ni espacio alrededor de los personajes y que es necesario reproducir fielmente los dibujos establecidos de antemano sobre el encuadre y la acción. No conviene jamás dejarse impresionar por el espacio que se encuentra ante la cámara, pues hay que considerar que para conseguir la imagen final, podemos coger unas tijeras y cortar la desechable, el espacio inútil.

Otro aspecto de esta cuestión es que no debemos malgastar este espacio, ya que en todo momento podemos servirnos de él de una manera dramática. Por ejemplo, en *The Birds*, cuando los pájaros atacan la casa atrincherada, en el momento en que Melanie retrocede en el sofá, coloqué la cámara a bastante distancia de ella y utilicé en ese caso el espacio para indicar el vacío, la nada ante la que ella retrocede. Luego, hice una variante cuando vuelvo a ella, colocando la cámara bastante alta para dar la impresión de que la angustia que siente va en aumento. Y, finalmente, hay un tercer movimiento, que es éste: desde arriba y alrededor. Pero lo importante era el gran espacio del comienzo. Si hubiera empezado desde el principio muy cerca de la muchacha, hubiéramos tenido la sensación de que retrocedía ante un peligro que ella veía, pero que el público no veía. Por el contrario, yo quería demostrar que retrocedía ante un peligro que no existía, y por esa razón utilizaba todo el espacio ante ella.

Ahora bien, los directores cuyo trabajo consiste en situar simplemente a los actores en los decorados y que colocan la cámara a mayor o menor distancia según que los personajes estén sentados, de pie o tumbados, no hacen sino confundir el pensamiento de los espectadores y su trabajo no es jamás claro, no expresa nada.

F.T. Hay, pues, una cosa que todo cineasta debería ad-

mitir, y es que, para conseguir el realismo en el interior del encuadre previsto, tendrá que aceptar una gran irrealidad del espacio circundante. Por ejemplo, un primer plano de un beso entre dos personajes que se suponen están de pie, se conseguirá tal vez colocando de rodillas a los dos personajes encima de una mesa de cocina.

A.H. Quizás. Y habrá tal vez que hacer lo mismo con la mesa que vamos a elevar dieciocho centímetros para conseguir que entre en el encuadre. ¿Quiere usted presentar a un hombre que está de pie tras una mesa? Pues bien, cuanto más se acerca uno a este hombre, más necesario será elevar la mesa, si se desea conservarla en la imagen. Pero naturalmente hay directores que no tienen en cuenta eso y que dejan la cámara demasiado lejos para conservar la mesa en la imagen; piensan que sobre la pantalla todo debe ser exactamente como en el decorado.

Plantea usted un problema muy importante con todo esto, un problema casi fundamental. La clasificación de las imágenes en la pantalla con objeto de expresar algo no debe jamás verse entorpecida por algo factual. En ningún momento. La técnica cinematográfica permite conseguir todo lo que se desea, realizar todas las imágenes que se han previsto, y por tanto, no hay razón ninguna para renunciar o para llegar a un compromiso entre la imagen prevista y la imagen conseguida. Si todos los films no son rigurosos, se debe a que en nuestra industria hay demasiada gente que no comprende nada del arte de la imagen.

F.T. Los términos «arte de la imagen» se adaptan muy bien a esta discusión. Digamos que el trabajo de un director que quiere producir una sensación de violencia no consiste en filmar la violencia, sino en filmar cualquier cosa con tal de que esto produzca impresión de violencia. Como ejemplo, pienso en una de las primeras escenas de *North by Northwest*, cuando los malos empiezan a maltratar en un salón a Cary Grant. Si se contempla la escena al ralenti en la moviola, se ve perfectamente que los malos no hacen absolutamente nada a Cary Grant. Y, sin embargo, en la pantalla de la sala del cine, la sucesión de los pequeños encuadres apretados y de los ligeros movi-

mientos de la cámara producen una impresión de brutalidad y de violencia.

A.H. Un ejemplo todavía más evidente que ése se encuentra en *Rear Window*, cuando el asesino entra en la habitación e intenta arrojar a James Stewart por la ventana. Primero, rodé la escena completa, de manera realista; el resultado era un tanto débil y no producía ninguna impresión; entonces rodé el primer plano de una mano que se agita, primer plano de la cara de Stewart, primer plano de sus piernas, primer plano del asesino y luego di ritmo a todo esto; la impresión final era correcta.

Y ahora busquemos una analogía en la vida. Si se encuentra muy cerca de un tren que avanza hacia usted, se siente conmocionado, la emoción está a punto de hacerle caer al suelo. Pero si contempla al mismo tren a un kilómetro de distancia, no siente nada. Por tanto, si quiere mostrar a dos hombres que luchan, no conseguirá nada bueno fotografiando simplemente esta lucha. La realidad fotografiada se vuelve, la mayor parte de las veces, irreal. La única solución es entrar en la pelea para hacérsela sentir al público y en aquel momento es cuando se obtiene la verdadera realidad.

F.T. Me parece que, en general, en el tipo de escena en que se pretende conseguir la realidad final mediante la irrealidad de rodaje, hay un principio que consiste en mover el decorado tras los actores.

A.H. Es posible, pero no es una regla; diría que depende del género de movimiento que da a los actores. Por mi parte, a mi me gusta mucho dejar que los planos fijos creen el movimiento. En *Sabotaje*, por ejemplo, cuando el muchacho está en el autobús, y ha dejado la bomba a su lado, cada plano en que se mostraba a la bomba estaba filmado desde un ángulo distinto, para dar vitalidad a esta bomba, para animarla. Si yo hubiese mostrado la bomba constantemente desde el mismo ángulo, el público se habría habituado a aquel paquete. «Bueno, después de todo no es más que un paquete», pero yo quería decirle: «¡No, no, mire ahí! ¡Preste atención, tenga cuidado!»

F.T. Igualmente, para volver al ejemplo del tren, cuando lo muestra usted desde fuera, la cámara estará unida al

tren, dependerá de él y no estará plantada en el exterior, en el campo. Naturalmente estoy pensando en *North by Northwest*.

A.H. La cámara colocada en el campo, filmando el tren que pasa, nos daría sólo el famoso punto de vista de una vaca mirando pasar el tren. En efecto, me esforcé por conservar al público en el tren y con el tren y todos los planos generales fueron rodados como desde una ventana, cada vez que la vía tenía una curva. Habíamos colocado tres cámaras sobre una plataforma que iba unida al tren, el «Twenty Century Ltd.», y recorrimos exactamente el trayecto del film, a las mismas horas en que transcurre la acción. Una de las cámaras estaba dedicada a recoger los planos generales del tren en las curvas y las otras dos el material de los fondos.

F.T. Su técnica está totalmente sometida a la eficacia dramática, es en cierta manera una técnica de acompañamiento de los personajes.

A.H. Exactamente, y ya que hablamos de los movimientos de cámara y de la planificación en general, hay un principio que me parece esencial; cuando un personaje, que estaba sentado, se levanta para andar por una habitación, procuro siempre evitar el cambio de ángulo o hacer retroceder la cámara. Comienzo siempre el movimiento en el primer plano, el mismo primer plano de que me servía cuando estaba sentado.

En la mayoría de las películas, si se presenta a dos personajes discutiendo, tiene usted un primer plano de uno, primer plano del otro, primer plano de uno, primer plano del otro, y, de pronto, un plano general para permitir a uno de los personajes que se levante y se marche. Pienso que es una equivocación hacer eso.

F.T. Yo también lo creo porque en ese caso la técnica precede a la acción en lugar de acompañarla y el público puede adivinar que uno de los personajes va a levantarse... Dicho de otra manera, no hay que cambiar nunca el emplazamiento de la cámara con el deseo de favorecer la colocación futura de lo que va a seguir...

A.H. Exactamente, porque de esa manera se interrumpe la emoción, y estoy convencido de que eso es malo. Si

un personaje se mueve y se quiere conservar la emoción sobre su cara, hay que hacer que el primer plano viaje.

F.T. Antes de abordar *Psycho* (*Psicosis*), quisiera preguntarle si tiene usted alguna teoría particular a propósito de la primera escena de sus películas. Algunas veces, comienza usted con una acción violenta, otras con una simple indicación del lugar en que nos encontramos...

A.H. Eso depende del objetivo que se quiera alcanzar. El arranque de *The Birds* es una descripción de la vida normal, corriente, satisfecha de San Francisco. A veces indico mediante un título que nos encontramos en Phoenix o en San Francisco, pero esto me molesta un poco porque es demasiado fácil. A menudo siento deseos de presentar un lugar, incluso familiar, con más delicadeza. Después de todo, no hay ningún problema en «vender» París con la torre Eiffel en el fondo de la imagen, o Londres con el Big Ben en segundo término.

F.T. Cuando no se trata de una acción violenta, usted utiliza casi siempre el mismo principio de exposición, de lo más alejado a lo más cercano: la ciudad, un edificio en esta ciudad, una habitación en este edificio... es el comienzo de *Psycho*¹.

A.H. En el arranque de *Psycho*, sentí la necesidad de inscribir en la pantalla el nombre de la ciudad, Phoenix, luego el día y la hora en que comenzaba la acción y todo ello para señalar este hecho importante: eran las tres menos diecisiete minutos de la tarde, y es el único momento durante el cual esta pobre muchacha, Marion, puede acostarse con Sam, su amante. La indicación de la hora sugiere que se priva de almorzar para hacer el amor.

F.T. Y esto da inmediatamente un aspecto clandestino a sus relaciones.

A.H. Y, además, es como autorizar al público a que se convierta en «voyeur».

F.T. Un crítico de cine, Jean Douchet, dice una cosa divertida: «En la primera escena de *Psycho*, John Gavin tiene el torso desnudo, Janet Leigh lleva un sujetador y, por ello, la escena no satisface más que a la mitad del público.»

A.H. Es verdad que Janet Leigh no debería haber lle-

vado sujetador. Esta escena no me parece especialmente inmoral; no me produce ninguna sensación particular, pues ya sabe usted que yo soy como un soltero, es decir, un abstencionista, pero no hay duda de que esta escena sería más interesante si el pecho de la muchacha se frotara contra el pecho del hombre.

F.T. Sé que en *Psycho* trató de lanzar al público por pistas falsas, y, por tanto, supongo que otra de las ventajas de este arranque erótico consistía en mantener la atención de los espectadores en el aspecto sexual; más tarde, en el motel, debido a esta primera escena que nos presentaba a Janet Leigh en sujetador, pensaremos que Anthony va a actuar como un «voyeur». Además, salvo que esté equivocado, es la única escena con una actriz en sujetador a través de sus cincuenta películas.

A.H. Sentía la necesidad de rodar la primera escena de esta manera, con Janet Leigh en sujetador, porque el público cambia, evoluciona. La escena clásica del beso sano atraería hoy el desprecio de los jóvenes espectadores y probablemente dirían: «¡Qué tontería!» Sé que ellos mismos se comportan como John Gavin y Janet Leigh, y hay que mostrarles la forma en que ellos se conducen la mayor parte de las veces. Por otro lado, quise dar visualmente una impresión de desesperación y de soledad en esta escena.

F.T. Sí, me parecía precisamente que en *Psycho* tenía usted en cuenta la renovación del público ocurrida en estos diez últimos años y el film estaba lleno de cosas que no hubiera hecho antes, en sus otras películas.

A.H. Estoy de acuerdo, y también hay muchos ejemplos de este tipo en *The Birds*, desde el punto de vista técnico.

F.T. Leí la novela «*Psycho*»² y la encontré vergonzosamente trucada. En el libro se leen cosas como ésta: «Norman fue a sentarse al lado de su anciana madre y sostuvieron una conversación.» Este convencionalismo de la narración me molesta mucho. El film está contado con mayor lealtad y se da uno cuenta de ello cuando le vuelve a ver. ¿Qué le gustó en el libro?

F.T. Creo que lo único que me gustó y me decidió a hacer la película era la instantaneidad del asesinato en la

ducha; es algo completamente inesperado y, por ello, me sentí interesado.

F.T. Es un asesinato que es como una violación... Creo que la novela estaba inspirada en un suceso real.

A.H. Por la historia de un tipo que había guardado el cadáver de su madre en su casa, en alguna parte de Wisconsin.

F.T. Hay en *Psycho* todo un aparato de terror que, normalmente, usted procura no utilizar, un aspecto fantasmagórico, un ambiente misterioso, la vieja casa...

A.H. Creo que el ambiente misterioso es, en cierta medida, accidental; por ejemplo, en California del Norte, pueden encontrarse muchas casas aisladas que se parecen a la de *Psycho*; es lo que se llama el «gótico californiano» y cuando resulta francamente feo se dice incluso «pan de centeno californiano». No empecé mi trabajo con la intención de conseguir la atmósfera de un viejo film de horror de la «Universal», lo único que pretendía era ser auténtico. Ahora bien, no cabe ninguna duda de que la casa es una reproducción auténtica de una casa real, y el motel es igualmente una copia exacta. Elegí esta casa y este motel porque me dí cuenta de que la historia no provocaría el mismo efecto con un «bungalow» corriente; este estilo de arquitectura iba muy bien con la atmósfera que debía tener.

F.T. Y, además, esta arquitectura es agradable a la vista, la casa es vertical mientras que el motel es completamente horizontal.

A.H. Exactamente, esa era nuestra composición... Sí, un bloque vertical y un bloque horizontal.

F.T. Por otra parte, no hay en *Psycho* ningún personaje simpático con el que el público pueda identificarse.

A.H. Porque no era necesario. Creo, sin embargo, que el público se compadece de Janet Leigh en el momento de su muerte. En realidad, la primera parte de la historia es exactamente lo que se llama en Hollywood un «arenque rojo», es decir, un truco destinado a apartar su atención, con objeto de dar mayor intensidad al asesinato, para que resulte una sorpresa total. Para ello era necesario que todo el arranque fuera voluntariamente un poco

largo, todo lo que se refiere al robo del dinero y a la huida de Janet Leigh, para conducir al público a que se haga esta pregunta: ¿Será detenida o no la muchacha? Recuerde mi insistencia sobre los cuarenta mil dólares; me esforcé todo lo que pude antes del film, durante el film y hasta el final del rodaje en aumentar la importancia de este dinero.

Usted sabe que el público intenta siempre anticiparse a la acción, adivinar lo que va a pasar, y le gusta decirse: «¡Ah!, ya sé lo que va a pasar ahora.» Por tanto, no sólo hay que tener esto en cuenta, sino dirigir completamente los pensamientos del espectador. Cuantos más detalles damos del viaje en automóvil de la muchacha, más absorbido se siente el espectador en su fuga, y por esta razón damos tanta importancia al motorista de la policía de gafas negras y al cambio de automóvil. Luego, Anthony Perkins describe a Janet Leigh la vida que lleva en el motel, cambian impresiones y, también ahí, el diálogo se relaciona con el problema de la muchacha. Se supone que ha tomado la decisión de regresar a Phoenix y devolver el dinero. Es probable que la parte del público que trata de adivinar, piense: «¡Ah, ya! Este muchacho intenta hacerle cambiar de opinión.» Se da vueltas y vueltas al público, se le mantiene lo más lejos posible de lo que realmente va a suceder.

Le apuesto lo que quiera a que en una producción corriente, hubieran dado a Janet Leigh el otro papel, el de la hermana que investiga, pues no hay costumbre de matar a la estrella en el primer tercio del film. Por mi parte, el asesinato de la estrella era voluntario, pues de esta manera resultaba todavía más inesperado. Esta es la razón, por otra parte, de que insistiera posteriormente en que no se dejara entrar al público después de comenzado el film, ¡pues los retrasados hubieran esperado ver a Janet Leigh, después de que ella abandona la pantalla con los pies por delante!

La construcción de esta película es muy interesante y es mi experiencia más apasionante como juego con el público. Con *Psycho*, dirigía a los espectadores, exactamente igual que si tocara el órgano.

F.T. Siento una gran admiración por el film, pero hay un momento un poco flojo, en mi opinión, que corresponde, después del segundo asesinato, con las dos escenas en casa del «sherif».

A.H. La intervención del «sherif» procede de algo de lo que hemos hablado a menudo, la cuestión fatídica: «¿Por qué no acuden a la policía?» En general, yo contesto: «No acuden a la policía porque es una lata.» Ve, he aquí un ejemplo de lo que sucede cuando los personajes van a la policía.

F.T. Pero el interés vuelve a surgir enseguida, tras esta escena. Me parece que el público cambia a menudo de sentimientos a lo largo de la proyección. Al arranque, se espera que Janet Leigh no sea detenida. Nos sorprende totalmente su asesinato, pero desde el momento en que Anthony Perkins borra las huellas, el público se pone a su favor, esperando que no le descubran. Luego, cuando sabemos por el «sherif» que la madre de Perkins hace ocho años que está muerta, entonces de manera brusca se cambia de campo y se pone uno contra Anthony Perkins, pero por pura curiosidad.

A.H. Todo esto nos plantea la idea del público «voyeur». Teníamos un poco también estas mismas sensaciones en *Dial M for Murder*.

F.T. En efecto. Cuando Ray Milland tardaba en llamar a su mujer por teléfono y parecía que el asesino quería abandonar el apartamento sin haber matado a Grace Kelly, el espectador pensaba: «Con tal de que tenga un poco más de paciencia.»

A.H. Es una regla general. Hemos hablado de esto a propósito del ladrón que se encuentra en una habitación buscando en los cajones y por el cual el público siente simpatía... Igualmente, cuando Perkins contempla el coche que se hunde en el lago, aunque haya dentro un cadáver, cuando el automóvil deja por un momento de hundirse, el público se dice «Ojalá el coche se hunda del todo.» Es un instinto natural.

F.T. Pero normalmente en sus películas el espectador es más inocente porque tiembla por un hombre del que se sospecha injustamente. En *Psycho*, se empieza a temblar

por una ladrona, después se tiembla por un asesino y, finalmente, cuando nos enteramos de que este asesino tiene un secreto, ¿deseamos que le detengan para enterarnos del desenlace de la intriga!

A.H. ¿Es que el espectador se identifica hasta ese punto?

F.T. No se trata quizás de identificación, pero el cuidado con el que Perkins ha borrado todas las huellas del crimen nos lo hace atrayente. Equivale a admitir a alguien que ha hecho bien su trabajo. Creo que, aparte de los títulos de crédito, Saul Bass hizo dibujos para el film, ¿no es cierto?

A.H. Sólo para una escena y no puede utilizarlos. Saul Bass debía hacer los títulos de crédito y, como el film le interesaba, le dejé dibujar una escena, la del detective Arbogast subiendo la escalera antes de ser apuñalado. Durante el rodaje del film, estuve acostado dos días con fiebre, y como no podía ir al estudio, dije al operador y a mi ayudante que rodaran la subida de la escalera utilizando los dibujos de Saul Bass. No se trataba del asesinato, sino únicamente de lo que le precede, la subida de la escalera. Había un plano de la mano del detective deslizándose por la barandilla y un *travelling* a través de los barrotes de la escalera mostrando de lado los pies de Arbogast. Cuando vi la proyección de la escena, me dí cuenta de que aquello no servía y fue una revelación interesante para mí. La subida de la escalera, planificada de esta manera, no producía un sentimiento de inocencia, sino de culpabilidad. Estos planos hubieran servido si se hubiera tratado de un asesino que subía una escalera, pero el espíritu de la escena se situaba en sentido opuesto.

Recuerde los esfuerzos que hicimos para preparar al público para esta escena; dejamos establecido que había una mujer misteriosa en la casa, dejamos establecido que esta mujer misteriosa había salido de la casa y había apuñalado a una muchacha mientras tomaba una ducha. Todo lo que podía provocar el suspense en la subida de la escalera del detective estaba implícito en estos elementos. Por consiguiente, debíamos recurrir en este caso a la máxima sencillez nos bastaba con presentar una escalera y

un hombre que sube esta escalera de la manera más simple posible.

F.T. Estoy convencido de que el hecho de haber visto antes la escena mal rodada le ayudó para indicar al detective Arbogast la expresión adecuada. En francés, diríamos: «Il arrive comme une fleur» («Llega como una flor»), y, por tanto, dispuesto a «se faire cueillir» («a dejarse coger»).

A.H. No se trata exactamente de impasibilidad, sino casi de benevolencia. Por tanto, me serví de una sola toma de Arbogast que sube la escalera y, cuando se acerca al último peldaño, coloqué la cámara deliberadamente en lo alto por dos razones: la primera para poder filmar a la madre verticalmente, pues, si la mostraba de espaldas, hubiera dado la impresión de que ocultaba deliberadamente su rostro, y el público desconfiaría. Desde el ángulo en que me situaba no parecía querer evitar que se viera a la madre.

La segunda y principal razón para colocar la cámara tan alto era conseguir un fuerte contraste entre el plano general de la escalera y el primer plano de su cara cuando el cuchillo caía sobre él. Era exactamente como música, fíjese, la cámara en lo alto, con los violines, y de pronto, la gran cabeza, con los instrumentos de metal. En el plano encuadrado desde lo alto, tenía a la madre que llegaba de improviso y el cuchillo que atacaba. Cortaba en el movimiento del cuchillo que cae y pasaba al primer plano de Arbogast. Le habíamos pegado en la cabeza un tubito de plástico lleno de hemoglobina. En el momento en que el cuchillo se aproximaba a su rostro yo tiraba bruscamente de un hilo que liberaba la hemoglobina y de esta manera su rostro se inundaba de sangre, pero siguiendo un trazado ya previsto. Finalmente, caía hacia atrás en la escalera.

F.T. Esta caída de espaldas por la escalera me ha intrigado mucho. En realidad, no cae verdaderamente. No se ven sus pies, pero la impresión que se tiene es que desciende la escalera a reculones, rozando levemente cada escalón con el extremo de los pies, un poco como lo haría un bailarín...

A.H. Es una impresión perfecta, pero ¿adivina cómo lo conseguimos?

F.T. En absoluto. Comprendo que se trataba de dilatar la acción pero no sé cómo lo hizo.

A.H. Trucándolo. En primer lugar, rodé con la Dolly el descenso de la escalera sin el personaje. Luego, coloqué a Arbogast en una silla especial y estaba, por tanto, sentado ante la pantalla de transparencia en la cual se proyectaba el descenso de la escalera. Entonces se movía la silla y Arbogast no tenía más que hacer unos gestos batiendo el aire con los brazos.

F.T. Está completamente conseguido. Más avanzada la acción del film, vuelve usted a utilizar la posición más alta para recoger a Perkins llevando a su madre a la cueva.

A.H. Sí, y elevé la cámara cuando Perkins sube la escalera. Entra en la habitación y no se le ve, pero se le oye: «Mamá, es necesario que te baje a la cueva porque van a venir a vigilarnos.» Luego, vemos a Perkins que baja a su madre a la cueva. No podía cortar el plano porque el público tendría sospechas: ¿por qué se retira la cámara de pronto? En ese momento, mantengo la cámara suspendida que sigue a Perkins cuando sube la escalera, entra en la habitación y sale de cuadro, pero la cámara continúa subiendo sin corte, y cuando estamos encima de la puerta la cámara gira, mira de nuevo hacia la escalera y, para que el público no se interrogue sobre este movimiento, le distraemos haciéndole oír una discusión entre la madre y el hijo. El público presta tal atención al diálogo que ya no piensa en lo que hace la cámara, gracias a lo cual ahora estamos en la vertical y el público no se extraña de ver a Perkins transportando a su madre, vista en vertical por encima de sus cabezas. Para mí era apasionante utilizar la cámara para engañar al público, desviando su atención.

F.T. El asesinato de Janet Leigh a puñaladas está también muy logrado.

A.H. El rodaje duró siete días y tuvimos que realizar setenta posiciones de cámara para obtener cuarenta y cinco segundos de película. Para esta escena me habían fabrica-

do un maravilloso torso artificial con sangre que debía brotar bajo la presión del cuchillo, pero no me serví de él. Prefería utilizar a una muchacha, una modelo desnuda, que servía de doble a Janet Leigh. De ésta, no se ven más que las manos, los hombros y la cabeza. Todo el resto está hecho con la modelo. Naturalmente, el cuchillo no toca jamás el cuerpo, todo está hecho en el montaje. No se ve jamás ninguna parte tabú del cuerpo de la mujer, pues filmamos al ralentí ciertos planos para evitar recoger en la imagen los senos. Los planos rodados al ralentí no fueron acelerados después, pues su inserción en el montaje da la impresión de velocidad normal.

F.T. Es una escena de una violencia increíble.

A.H. Es la escena más violenta del film y después, a medida que la película avanza, hay cada vez menos violencia, pues el recuerdo de este primer asesinato basta para hacer angustiosos los momentos de suspense que vendrán después.

F.T. Es una idea ingeniosa y muy nueva. Al mismo asesinato, yo prefiero, por su musicalidad, la escena de la limpieza cuando Perkins maneja la escoba y la arpillera para borrar todas las huellas. La construcción total del film me hace pensar en una especie de escalera de lo anormal; en él arranque, una escena de adulterio, luego un robo, después un crimen, dos crímenes, y finalmente la psicopatía; cada etapa nos hace subir un escalón. ¿Es esto?

A.H. Sí, pero para mí Janet Leigh interpreta el papel de una burguesa corriente.

F.T. Pero nos transporta hacia lo anormal, hacia Perkins y sus pájaros disecados.

A.H. Los pájaros disecados me interesaron mucho como una especie de símbolo. Naturalmente, Perkins se interesa por los pájaros disecados porque él mismo ha disecado a su madre. Pero hay una segunda significación, por ejemplo, con el buho; estos pájaros pertenecen al dominio de la noche, son acechadores y esto halaga el masoquismo de Perkins. Conoce bien a los pájaros y se sabe observado por ellos. Su propia culpabilidad se refleja en la mirada de esos pájaros que le vigilan y el motivo de que le guste

la taxidermia es que su propia madre está llena de paja. F.T. De hecho, ¿podría considerarse a *Psycho* como un film experimental?

A.H. Tal vez. Mi principal satisfacción es que la película ha actuado sobre el público, y es lo que más me interesaba. En *Psycho*, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público. Creo que es para nosotros una gran satisfacción utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masas. Y, con *Psycho*, lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No es una gran interpretación lo que ha conmovido al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro.

F.T. Es verdad...

A.H. Y esta es la razón por la cual mi orgullo relacionado con *Psicosis* es que este film nos pertenece a nosotros, cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he rodado. No conseguiré tener con nadie una verdadera discusión sobre este film en los términos que empleamos en este momento. La gente diría: «Es algo que no hay que hacer, el argumento era horrible, los protagonistas eran pequeños, no había personajes...» Esto es cierto, pero la manera de construir esta historia y de contarla ha llevado al público a reaccionar de una manera emocional.

F.T. Emocional, sí... física.

A.H. Emocional. Me es igual que se piense que se trata de un pequeño o de un gran film. No lo emprendí con la idea de hacer una película importante. Pensé que podía divertirme realizando una experiencia. El film no ha costado más que ochocientos mil dólares y he ahí en lo que consistía la experiencia: «¿Puedo hacer un largometraje en las mismas condiciones que un film de televisión?» Utilicé un equipo de televisión para rodar con mayor rapidez. Sólo hice más lento el ritmo de rodaje cuando rodé la escena del asesinato bajo la ducha, la escena de la limpieza y una o dos más que señalaban el transcurso del

tiempo. Todo lo demás fue rodado como la televisión. F.T. Sé que usted mismo produjo *Psycho*. ¿Ha tenido la película mucho éxito?

A.H. *Psycho* no ha costado más que ochocientos mil dólares y ha recaudado hasta ahora unos trece millones de dólares.

F.T. ¡Es formidable! ¿Es su mayor éxito hasta el momento?

A.H. Sí, y me gustaría que usted hiciese un film que le produjera tanto a través del mundo. Es un dominio en el que hay que estar contento de su trabajo desde el punto de vista técnico, no necesariamente desde el punto de vista del guión. En un film de este género, es la cámara la que hace todo el trabajo. Pero naturalmente, no se consiguen necesariamente las mejores críticas, pues los críticos no se interesan más que por el guión. Hay que dibujar la película como Shakespeare construía sus obras, para el público.

F.T. *Psycho* es tanto más universal cuanto que es un film mudo en su cincuenta por ciento. Contiene dos o tres rollos sin ningún diálogo. Ha debido de ser bastante fácil de doblar y de subtítular...

A.H. Sí. Sí. En Tailandia, no sé si usted está al corriente, no utilizan ni subtítulos ni doblaje, suprimen simplemente el sonido, y un hombre, que está de pie al lado de la pantalla, dice todos los papeles de la película con una voz distinta.

The Birds (Los pájaros) — La anciana ornitóloga — los ojos arrancados — Las personas que tratan de adivinar — La jaula dorada de Melanie Daniel — Me entregué a improvisaciones — La salida de la escuela — Los sonidos electrónicos — Una camioneta en busca de emociones — Se me adjudicaban muchas bromas — El gag de la anciana señora — Siempre he tenido miedo de que me pegaran.

FRANÇOIS TRUFFAUT ¿Cómo conoció la novela corta de Daphne du Maurier «Los pájaros»? ¿Antes de que fuera editada o después?

ALFRED HITCHCOCK ¡La leí en una de esas antologías que se titulan «Alfred Hitchcock presenta»! Luego, me enteré de que habían intentado adaptar *The Birds* para la radio y la televisión sin conseguirlo.

F.T. Antes de decidirse a adaptarla a la pantalla, ¿intentó usted asegurarse de que los problemas técnicos con los pájaros podrían solucionarse?

A.H. En absoluto. Ni siquiera me lo planteé. Leí la novela y me dije: «He aquí algo que podemos hacer, pues hagámoslo.» No hubiera rodado la película si se hubiera tratado de buitres o de pájaros de presa; lo que me agradó es que se trataban de pájaros corrientes, pájaros de todos los días. ¿Comprende este estado de ánimo?

F.T. Tanto más cuanto que está basado, de nuevo, en su principio de partir de lo más pequeño para ir a lo más grande, tanto desde un punto de vista plástico como intelectual. Después de haber presentado a simpáticos y

dóciles pájaros que arrancan los ojos de los hombres, ¡debe hacer usted una historia de flores cuyo perfume envenena a la gente...!

A.H. ¡No, no! Hay que presentar flores que se comen a los hombres.

F.T. Desde 1945, cuando se habla del fin del mundo, se piensa enseguida en la bomba atómica. Era inesperado reemplazar la bomba por millares de pájaros...

A.H. Esta es la razón por la cual el escepticismo con relación a la posible catástrofe está expresado por la anciana ornitóloga; es una reaccionaria, una conservadora, y no puede creer que podría ocurrir algo grave con los pájaros.

F.T. Hizo usted bien en no dar las causas y motivos de la acción agresiva de los pájaros. El film es claramente una especulación, una fantasía.

A.H. Así es precisamente como lo veía yo.

F.T. Supongo que la idea de los pájaros que agreden a la gente en el campo le fue inspirado a Daphne du Maurier por hechos reales, ¿no es cierto?

A.H. Sí, eso ocurre de vez en cuando y está originado por una enfermedad de los pájaros, concretamente por la rabia, pero era demasiado horrible para ponerlo en la película, ¿no cree?

F.T. Demasiado horrible, sin duda, y seguramente menos bonito ¹.

A.H. Mientras rodaba en Bodega Bay, leí una pequeña noticia en un periódico de San Francisco que hablaba de unos cuervos que habían atacado a unos corderos y aquello ocurría muy cerca del lugar en que rodábamos. Me entrevisté con un campesino que me explicó cómo los cuervos habían descendido para matar a sus corderos, atacándoles a los ojos, y esto me inspiró la muerte del granjero, con los ojos arrancados.

El film comienza en San Francisco, con nuestros dos personajes principales, y les hago ir después a Bodega Bay. La casa y la granja las construimos, reconstituyendo fielmente las habitaciones existentes; era una vieja granja rusa, edificada en 1849, pues en aquella época algunos rusos vivían en esta parte de la costa y, a ocho millas de

Bodega, se encuentra una ciudad que se llama precisamente Sebastopol, al norte de la bahía. Cuando los rusos ocupaban Alaska, bajaban hasta allí para pescar focas.

F.T. En el género de películas que usted suele hacer hay algo particularmente ingrato, porque el público acostumbra sentir placer viéndolas, pero tiene tendencia a demostrar que no es ingenuo y esto le obliga, a veces, a hacer ascos a su placer.

A.H. Sí, en efecto. Van al cine, se sientan y dicen: «Muéstreme.» Luego, sienten deseo de anticipar: «Adivino lo que va a suceder.» Y yo me veo obligado a recoger su desafío: «¡Ah, sí! ¿Con qué eso cree? Bueno, vamos a ver.» En *The Birds* (*Los pájaros*) he procedido siempre de tal manera que el público no pueda adivinar cuál será la escena siguiente.

F.T. Yo no creo que se intente anticipar tanto en *The Birds*. Lo único que se adivina es que los ataques de los pájaros van a hacerse cada vez más graves. En la primera parte se contempla un film normal, psicológico, y sólo el último plano de cada escena evoca la amenaza de los pájaros.

A.H. Debía hacerlo de esta manera porque el público se siente influido por la publicidad, los artículos, las críticas... El público oye hablar de la película por los rumores que se pasan unos a otros. No quiero que se impacienten esperando los pájaros, pues entonces no prestaría bastante atención a la historia de los personajes. Esas alusiones al final de cada escena, es como si dijera al público: «Tenga paciencia, tenga paciencia. Ya vienen.» Ahora bien, seguramente hay matices que permanecerán desapercibidos, pero son totalmente necesarios pues enriquecen el conjunto y le dan más fuerza. Al comienzo del film, tenemos a Rod Taylor en la tienda en que se venden los pájaros. Atrapa el canario que se había escapado, lo devuelve a su jaula y, sonriente, dice a Tippi: «Te devuelvo a tu jaula dorada, Melanie Daniel.» Añadí esta frase durante el rodaje, porque pensé que servía para definir al personaje de la muchacha rica y mimada. De esta manera, luego, durante el ataque de las gaviotas al pueblo, cuando Melanie Daniel se refugia en la cabina telefónica,

mi intención es mostrar que es como un pájaro en una jaula. No se trata de una jaula dorada, sino de una jaula de desdicha, y esto señala también el comienzo de su prueba de fuego. Asistimos a la inversión del viejo conflicto entre los hombres y los pájaros y esta vez los pájaros están fuera y el ser humano está en la jaula. Ahora bien, cuando ruedo cosas como ésta, no espero que el público lo comprenda del todo.

F.T. Aunque la metáfora no se haga consciente, la escena está ahí, con toda su potencia. En el mismo orden de ideas, me parece perfecto haber rodado el diálogo de la escena de la pajarería en torno a la búsqueda de los pájaros de amor «love birds», porque después el film pondrá en escena pájaros de odio. A lo largo del film estas referencias a los «love birds» tienen un carácter muy irónico².

A.H. Irónico y necesario, porque el amor sobrevive a todas estas pruebas, ¿no? Al final, antes de subir al automóvil, la niña pregunta: «¿Puedo llevarme los pájaros de amor»? Y con ello queda demostrado que algo bueno sobrevive a través de esa pareja de «love birds».

F.T. Cada vez que el diálogo alude a los pájaros de amor, esto se produce precisamente en el interior de una escena en que acaba de hablarse de las relaciones amorosas, no sólo con la madre, sino también con la maestra; se utiliza constantemente en un doble sentido.

A.H. ¡Y ello demuestra claramente que la palabra amor es una palabra eminentemente sospechosa!

F.T. La construcción de la historia es perfecta porque respeta las tres unidades de la tragedia clásica: unidad de lugar, de tiempo y de acción. Toda la acción transcurre en Bodega Bay en dos días, los pájaros son cada vez más numerosos y cada vez más violentos. El principio del relato era excelente desde el mismo punto de partida, aunque supongo que debió de resultar muy difícil escribir el guión.

A.H. Me gustaría exponerle las emociones que sentí... Siempre me he vanagloriado de no leer nunca el guión mientras ruedo una película. Me sé completamente de memoria el film. Siempre he tenido miedo de improvisar

en el plató, porque en ese momento, aunque hay tiempo para tener nuevas ideas, no lo hay para examinar la calidad de estas ideas. Hay demasiados obreros, electricistas y tramoyistas, y soy muy escrupuloso en lo que se refiere a los gastos inútiles. Realmente, me siento incapaz de hacer como esos directores que hacen esperar a todo un equipo mientras ellos permanecen sentados pensando, no podría jamás hacer una cosa parecida.

Pero durante el rodaje de *The Birds* me sentí muy agitado, lo que resulta raro, pues normalmente bromeo mucho durante el rodaje y suelo tener un humor excelente. Por la noche, cuando volvía a casa y me reunía con mi mujer, continuaba estando emocionado, nervioso. Sucedió algo que era totalmente nuevo para mí: me puse a estudiar el guión durante el rodaje, y lo encontré lleno de imperfecciones. La crisis por la que pasé despertó en mí algo nuevo desde el punto de vista creador.

Llevé a cabo algunas improvisaciones. Por ejemplo, toda la escena del ataque exterior a la casa, del cerco de la casa por los pájaros que no se ven, fue improvisada en el estudio. Nunca me había ocurrido esto, pero no tardé en decidirme y dibujé rápidamente los distintos movimientos de los personajes en la habitación. Decidí hacer que la madre y la niña se movieran en busca de un refugio. Ahora bien, no había refugio ninguno para ellas. Pero les ordené que hicieran varios movimientos contradictorios para que se movieran como animales, como ratas que huyen en todas direcciones.

En cuanto a Melanie Daniel, la filmé deliberadamente a distancia, pues quise demostrar que se apartaba... de nada. ¿De qué iba a apartarse? Está cada vez más acorralada contra la pared. Retrocede, se aleja, pero ni siquiera sabe de qué se aleja.

Todo esto se me ocurrió enseguida, de una manera fácil, llevado por el estado emocional en que me encontraba. Empecé entonces a reconsiderar otros momentos de la película. Después del primer ataque en la habitación, cuando los gorriones caen por la chimenea, el «sheriff» llega a la casa y discute con Mitch; el «sheriff» es un hombre escéptico que no cree más que en lo que ven sus

ojos: «Ah, sí. ¿Estos gorriones han penetrado por la chimenea? ¿Dicen que les atacaron? ¿Ustedes creen?» Estudié la escena y me dije: «Es estúpida, es una escena pasada de moda, y no conviene que la hagamos así», y la transformé. Tomé la decisión de presentar a la madre a través de los ojos de Melanie. La escena arranca con todo el grupo de personajes, el «sheriff», Mitch, la madre y Melanie al fondo. Toda la escena consistirá, por tanto, en el paso del punto de vista objetivo al punto de vista subjetivo. El «sheriff» dice, poco más o menos: «Sí, sí, es un gorrion.» Y de un grupo de rostros estáticos, aislamos el de la madre, que se destaca y que se convierte en una forma móvil; se pone de rodillas para limpiar el suelo y este movimiento hacia abajo hace que todo el interés se centre en el personaje de la madre. Y ahora es cuando volvemos a Melanie y la puesta en escena va a adoptar el punto de vista de Melanie. Melanie contempla a la madre. La cámara muestra ahora a la madre que circula por la habitación en distintas posiciones para recoger los objetos rotos y las tazas de té; se pone en pie para nivelar el cuadro, y un pájaro muerto cae de detrás del cuadro. Los planos de reacción de Melanie, que observa cada gesto de la madre, la recogen evolucionando de manera sutil, comenzando aquí, yendo un poco más allá y subiendo hasta allá. Los movimientos de Melanie, y su expresión, indican la creciente inquietud que siente por la madre, por la conducta extraña de la madre. Toda esta visión de la realidad es algo que sólo pertenece a Melanie y por eso se reúne con Mitch y le dice: «Creo que voy a quedarme aquí esta noche.» Para reunirse con Mitch debe atravesar la estancia; pero la recojo siempre en primer plano durante este trayecto, pues la inquietud y el interés que siente en esos momentos exigen que conservemos la misma dimensión de la imagen en la pantalla. Si cortara situándome más lejos de ella, en una forma menos concreta, cuanto más me alejara de ella más disminuiría la preocupación de Melanie.

Emocionalmente, la dimensión de la imagen es muy importante, sobre todo cuando uno utiliza esta imagen para crear una identificación con el público. Y Melanie

representa al público en la escena, cuyo significado es el siguiente: «Mira, la madre de Mitch se está trastornando un poco.»

Otro momento de improvisación es cuando la madre llega a la granja, entra en la casa y llama al granjero antes de ver la habitación asolada y el cadáver del granjero. Cuando lo rodaba, me dije: «Todo esto es ilógico; llama al granjero, que no contesta, y una mujer en esta situación no insistiría más y saldría de la casa.» Ahora bien, yo necesitaba que permaneciera dentro de la casa. Por eso, imaginé que la mujer viese en la pared cinco tazas de té rotas, que cuelgan de unos garfios sostenidas únicamente por sus asas.

F.T. El espectador comprende la significación de las tazas rotas al mismo tiempo que ella, pues en la escena precedente hemos visto a la madre de Mitch recogiendo otras tazas rotas después del primer ataque. Es una idea extraordinaria desde un punto de vista visual.

Me ha explicado las partes improvisadas en *Los pájaros*, pero quisiera preguntarle ahora si ha rodado escenas que estaban en el guión y que, luego, haya suprimido en el montaje.

A.H. Sólo una cosa o dos después del descubrimiento por la madre del cadáver del granjero. En primer lugar, había una escena de amor entre la muchacha y el muchacho. Sucedió al mismo tiempo que la madre iba a llevar a la niña a la escuela. Melanie se pone el abrigo de pieles sobre los hombros y, a lo lejos, ve a Mitch que está quemando los cadáveres de los pájaros. Se acerca a él y gira a su alrededor. Cuando él ha terminado de quemar los pájaros, se acerca y en su rostro puede verse que desea estar junto a ella. De pronto, da media vuelta y entra en la casa. ¿Qué es lo que no marcha? Melanie se siente decepcionada y yo filmo esta decepción para mostrar que Melanie se interesa de verdad por Mitch y para subrayar la importancia de que él no ha completado su trayecto hacia ella. Pero el muchacho vuelve a salir de la casa y dice: «Me he puesto una camisa limpia, porque la que llevaba olía a pájaros viejos...»

Después, la escena continuaba dentro de un estilo de

comedia sobre el tema: ¿por qué hacen los pájaros esto? Mientras bromeaban, daban toda clase de hipótesis y sugerían que los pájaros tenían un jefe que era un gorrión que, desde una plataforma, se dirigía a todos los pájaros, diciéndoles: «¡Pájaros del mundo entero, uníos! Nada tenéis que perder sino vuestras plumas.»

F.T. Era una buena idea...

A.H. Y la escena proseguía, evolucionaba, cobraba un tono grave y se terminaba con un beso. Luego, volvíamos a la madre que llegaba de la granja, trastornada. Yo quería presentar a la pareja volviéndose a besar y, en ese momento, en el rostro de la madre un leve gesto de contrariedad. No se sabe si realmente ha visto el beso o no, pero su comportamiento posterior da la impresión de que sí.

Por tanto, en el estado anterior del film, el diálogo de la escena siguiente en la habitación entre la madre y Melanie era ligeramente distinto de lo que es ahora, ya que suprimí esta escena de amor.

La idea que inspiró esta escena era que esta mujer, Jessica Tandy, incluso cuando más profunda era su emoción, tras haber visto al granjero muerto con los ojos arrancados, era, antes que nada, una madre posesiva y el amor hacia su hijo dominaba en ella a todo lo demás.

F.T. Pero, entonces, ¿qué razón tiene haber cortado todo ese pasaje?

A.H. Porque me di cuenta de que esta escena de amor daba un ritmo lento a la historia. Temía que los comentarios del público sobre el film, le hicieran sentirse impaciente y que se dijera: «Sí, está bien, que vengan los pájaros, ¿dónde están los pájaros?»

Por esta razón, después que la gaviota hiere por primera vez a Melanie en la frente, tuve el cuidado de colocar una gaviota muerta que va a estrellarse contra la puerta de la maestra por la noche, luego algunas gaviotas que se colocan en los hilos telegráficos cuando la muchacha se marcha por la tarde a la casa, y todo esto era como si susurrara al público: «Los pájaros llegarán, van a llegar, no se preocupen.» Pensé que si hubiera dejado esta larga

escena de amor entre la chica y el chico, el público se hubiera impacientado e irritado.

F.T. En este sentido, hay una escena que, la primera vez que vi la película, me pareció un poco larga, y cuya importancia no comprendía del todo; es la escena del café del pueblo después de los primeros ataques...

A.H. En efecto, no es muy necesaria, pero pensé que después del ataque de las gaviotas contra los niños en la fiesta de cumpleaños, la caída de los gorrones por la chimenea, los ojos arrancados al granjero y el ataque de los cuervos a la salida de la escuela, el público debería descansar un momento antes de volver a marchar hacia el horror. En esta escena del café, hay tranquilidad, risas, el borracho que se inspira en los personajes de Sean O'Casey, y, sobre todo, la anciana ornitóloga; soy de su opinión de que la escena resulta un poco larga, pero, después de todo, siempre he pensado que no tiene importancia que una escena sea larga con tal de que despierte el interés del público. Si el público está interesado, la escena será siempre muy corta, pero si se aburre, siempre será demasiado larga.

F.T. Cuando cuenta con una escena de suspense, de espera muda, usted se instala en ella de manera majestuosa, con gran autoridad, gracias a un estilo de planificación que le es absolutamente personal, pocas veces previsible y siempre eficaz, y yo lo considero un poco como su secreto profesional... Pienso, por ejemplo, en la escena que precede a la salida de la escuela...

A.H. Examinemos esta escena que tiene lugar en el exterior de la escuela, cuando Melanie Daniel está sentada y, tras ella, los cuervos van reuniéndose. Melanie, preocupada, entra en la escuela para avisar a la maestra. La cámara entra con ella y, un poco después, la maestra dice a los niños: «Ahora vais a salir y cuando os pida que echéis a correr, correréis.» Llevo la escena hasta la puerta, luego corto para recoger a los cuervos solos, todos reunidos, y me quedo con ellos, sin cortar y sin que nada suceda, durante treinta segundos. Entonces, el público se pregunta: «¿Qué pasa con los niños? ¿Dónde están?» Y en cuanto se empieza a oír el ruido de los

pasos de los niños echando a correr, todos los pájaros se levantan y se les ve pasar por encima del tejado de la escuela antes de lanzarse contra los niños.

La vieja técnica para conseguir el suspense en esta escena hubiera consistido en dividirla más; primero se hubiera mostrado a los niños saliendo de la clase, luego pasaríamos a los cuervos que esperan, después a los niños que bajan la escalera, más tarde a los cuervos que se preparan luego a los niños que salen de la escuela, después a los pájaros que echan a volar, luego a los niños que corren, y, finalmente, a los niños atacados, pero en la actualidad esta manera de contar me parece pasada de moda.

Por la misma razón, cuando la muchacha espera en el exterior de la escuela mientras fuma un cigarrillo, la cámara permanece con ella durante cuarenta segundos; mira a su alrededor y ve un cuervo, continúa fumando y, cuando mira de nuevo, ve a *todos* los pájaros reunidos. A.H. Coloqué la cámara a esa altura por tres razones. La primera, que es la principal, para presentar el comienzo de la caída de las gaviotas sobre el pueblo. La segunda, consiste en que quería presentar en la misma imagen la exacta topografía de la bahía de Bodega, con la ciudad al fondo, el mar, la costa y la gasolinera en llamas. La tercera, para escamotear las fastidiosas operaciones de extinción del fuego.

Por otra parte, este es un principio que es válido siempre que hay que rodar una acción confusa y molesta, o simplemente cuando se quiere evitar el entrar en detalles. Por ejemplo, cuando el empleado de la gasolinera es herido por la gaviota, todo el mundo se precipita en su auxilio y contemplamos la escena desde lejos, desde el interior del café y desde el punto de vista de Melanie Daniel. En realidad, la gente que ayuda al hombre de la gasolinera deberían haber levantado al hombre mucho más rápidamente, pero yo necesitaba un tiempo más prolongado para que surgiera el suspense en relación con el reguero de gasolina que empieza a extenderse por la calzada. En otros casos, tal vez ocurra lo contrario y

nos mantendremos alejados de una acción lenta para que dure menos tiempo.

F.T. Lo que equivale a resolver problemas de tiempo jugando con el espacio, ¿no es así?

A.H. Sí, ya hemos hablado de eso: si la puesta en escena existe en el cine es, o bien para contraer el tiempo, o bien para dilatarlo, según nuestras necesidades, a voluntad.

F.T. A propósito de la gaviota que atraviesa la pantalla y va a golpear contra la cabeza del hombre de la gasolinera, ¿cómo era posible que se la pudiera dirigir de manera tan precisa?

A.H. Era una gaviota viva que arrojábamos desde una plataforma muy alta, fuera de cuadro, y adiestrada para ir de un lugar a otro pasando justo por encima de la cabeza del hombre. En cuanto al hombre, era un especialista en movimientos, un doble, y exageró su reacción para hacernos creer que la gaviota le hería.

F.T. ¿Es el principio de los felices puñetazos en las escenas de peleas?

A.H. Sí. ¿Cree que hice bien al decidir que la maestra fuera muerta por los pájaros?

F.T. No asistimos a su muerte, lo vemos después. Para ser franco, es una cuestión que no me planteé. ¿Cuál era su idea?

A.H. Teniendo en cuenta lo que los pájaros hacían a la población, comprendí que era una persona condenada; por otra parte, se sacrifica para proteger a la hermana del hombre que ama. Ese es su gesto final.

En una primera versión del guión, permanecía en la casa hasta el final de la película; era ella la que subía al granero, quien sufría el último ataque y era ella quien resultaba herida y a la que se llevaban en coche.

No podía permitírmelo, pues había un personaje principal, Tippi Hedren, y era la que debía pasar por las últimas pruebas, ya que la película contaba precisamente su experiencia.

F.T. Una discusión sobre *Los pájaros* sería incompleta si no se hablara de la banda sonora. No hay música de fondo, pero los sonidos de los pájaros fueron trabajados

como una verdadera partitura. Por ejemplo, pienso en una escena puramente sonora, como el ataque de la casa por las gaviotas.

A.H. Cuando rodé la escena del ataque desde el exterior, con los personajes aterrorizados dentro de la casa, la dificultad principal con la que me enfrentaba era conseguir unas reacciones de los actores a partir de nada, pues no teníamos todavía los ruidos de alas y los gritos de las gaviotas. Por eso pedí que me trajeran un pequeño tambor al estudio, un micrófono y un altavoz, y cada vez que los actores interpretaban su escena de angustia, los golpes del tambor les ayudaban a reaccionar.

Luego, pedí a Bernard Herrmann³ que supervisara el sonido de todo el film. Cuando se oye a unos músicos, mientras componen o hacen unos arreglos, o también cuando la orquesta se prepara para tocar, suelen hacer sonidos en lugar de música. Y esto fue lo que utilizamos para toda la película. No había música.

F.T. Cuando la madre encuentra el cadáver del granjero, abre la boca, pero no se la oye gritar... ¿Lo hizo para valorizar los ruidos?

A.H. La banda sonora es capital en ese momento, precisamente. Se oye el ruido de los pasos de la madre corriendo por el pasillo y, sobre este sonido, se produce un eco ligero. El interés sonoro estriba en la diferencia del ruido de los pasos en el interior de la casa y fuera. Por eso, precisamente, encuadré a la mujer corriendo en plano general y la recojo en primer plano sólo cuando queda inmobilizada, paralizada por el pánico. Silencio. Luego, cuando vuelve a ponerse en marcha, el ruido de los pasos es proporcional a la dimensión de la imagen, aumenta hasta que entra en la camioneta y, en ese momento, se oye un sonido de agonía, el del ruido del motor de la camioneta, deformado. Realmente creo que hacíamos algo experimental con todos esos sonidos auténticos, que estilizábamos luego con el fin de extraer de ellos un mayor dramatismo.

Por ejemplo, ¿recuerda usted que cuando llega la camioneta mojamos la carretera para evitar el polvo, pues quería que la camioneta sólo levantara polvo a la vuelta?

F.T. Lo recuerdo perfectamente y, además del polvo, del tubo de escape salía mucho humo.

A.H. Lo hice porque se ve desde bastante lejos a la camioneta, rodando a gran velocidad, y esta imagen expresa para mí el frenesí de la madre. En la escena anterior presentábamos a una mujer arrebatada por una violenta emoción. Esta mujer monta en una camioneta, y, por lo tanto, debo presentar en ese momento una camioneta arrebatada de emoción. No sólo la imagen, sino también el sonido, deben contener esta emoción, y por eso lo que se oye no es un simple ruido de motor, sino un sonido que es como un grito, como si la camioneta lanzara un grito.

F.T. De todas las maneras, usted siempre ha trabajado mucho la banda sonora de sus películas y precisamente de una forma dramática; se oyen a menudo ruidos que no se corresponden con la imagen que se ve, sino que evocan voluntariamente una escena anterior, etc. Habría mil ejemplos que podrían citarse...

A.H. Cuando termino el montaje de un film, dicto a una secretaria un verdadero guión de efectos sonoros. Contemplamos el film rollo a rollo y voy dictando al paso todo lo que deseo oír. Hasta este film, siempre se trataban de sonidos naturales, pero ahora, gracias al sonido electrónico, no debo sólo indicar los sonidos que hay que conseguir, sino describir minuciosamente su estilo y su naturaleza. Por ejemplo, cuando Melanie, encerrada en la buhardilla, es atacada por los pájaros, teníamos muchos sonidos naturales, movimientos de alas, pero los estilizamos para conseguir una mayor intensidad. Era necesario lograr una ola amenazadora de vibraciones en lugar de un sonido que tuviera un único nivel, para crear una variación en el interior del ruido, una asimilación del sonido desigual de las alas. Naturalmente, me tomé la licencia dramática de no hacer gritar en absoluto a los pájaros.

Para describir adecuadamente un ruido, hay que imaginar lo que sería su equivalente transpuesto en diálogo. Lo que yo quería conseguir en la buhardilla era un sonido que significara lo mismo que si los pájaros dijeran: «Aho-

ra, estáis en nuestras manos. Y caeremos sobre vosotros. No tenemos necesidad de lanzar gritos de triunfo, no necesitamos encolerizarnos, vamos a cometer un asesinato silencioso.» Esto es lo que los pájaros están diciendo a Melanie y es lo que conseguí de los técnicos de sonido electrónico. En cuanto a la escena final, cuando Rod Taylor abre la puerta de la casa y por primera vez ve los pájaros que se pierden hasta el infinito, pedí un silencio, ahora bien, no cualquier silencio: un silencio electrónico de una monotonía capaz de evocar el ruido del mar cuando se oye desde muy lejos. Transpuesto en diálogo de pájaros, el sonido de este silencio artificial quiere decir lo siguiente: «No estamos todavía listos para atacaros, pero nos preparamos. Somos como un motor que ronronea. Pronto arrancaremos.» Esto es lo que debe comprenderse con sonidos tan suaves, pero el murmullo es tan frágil que no está uno seguro de oírlo o de imaginarlo.

F.T. Hace tiempo, en un periódico, leí que, para gastarle una broma, Peter Lorre le había regalado cincuenta canarios, cuando se embarcaba usted para un crucero, y que se vengó de él enviándole telegramas nocturnos con noticias de los canarios, uno a uno. Recuerdo esta anécdota a propósito de *Los pájaros*. ¿Esta broma es auténtica o fue inventada por un periodista?

A.H. No es una historia auténtica. Se me adjudican muchas bromas que no he hecho y, sin embargo, hace tiempo era muy aficionado a ellas. Por ejemplo, una vez que celebrábamos un cumpleaños de mi mujer, dimos una cena a una docena de personas en el jardín de un restaurante. Para esta ocasión, había reclutado a una dama aristocrática, ya de cierta edad, con una elegancia refinada y de aspecto muy orgulloso, colocándola en el lugar de honor. La dama era cómplice en el asunto. Después, no la hice ningún caso. Los invitados llegaron unos tras otros, miraban la mesa en la que sólo estaba sentada la anciana y todo el mundo me preguntaba: «Pero ¿quién es esa anciana?» Y yo contestaba: «No lo sé.» Sólo los camareros estaban al tanto de lo que sucedía, y mi mujer les preguntaba: «Pero ¿qué ha dicho, nadie le ha habla-

do?» Y ellos contestaban: «Esa señora nos ha dicho que ha sido invitada por Mr. Hitchcock.» Cuando me preguntaban, yo me obstinaba en la misma contestación: «Yo no sé quién es.» Todos la observaban, todos se preguntaban: «Pero quién es... bueno, debemos saber...» Estábamos en pleno banquete cuando un escritor dio un puñetazo en la mesa y dijo: «Es un 'gag'.» Entonces, todas las miradas se dirigieron hacia la anciana señora y el escritor miró entonces a otro convidado, un joven que alguien había llevado consigo, y le dijo: «¡Y usted también es un 'gag'!»

Me gustaría volver a repetir esta broma y llevarla todavía más lejos. Comprometería a una mujer de este tipo en un banquete y la presentaría a mis invitados como mi tía. Y la falsa tía me diría: «¿Podría tomar una copa?» A lo que yo contestaría, delante de todo el mundo: «No, no, ya sabes lo mal que te sienta el alcohol y no debes beber.» Entonces la tía se alejaría de mí con expresión muy triste y se iría a sentar a su rincón. Todos los invitados se sentirían entonces a disgusto, molestos por esta historia. Un poco después, la tía se levantaría y se acercaría a mí con mirada suplicante y yo le contestaría en alta voz: «No, no, no merece la pena que me mires así... Y, además, con tu actitud molestas a todo el mundo.» Y la pobre anciana exclamaría: «¡Ah, ah!» Todos los presentes se sentirían realmente de más, no sabrían dónde mirar y mi falsa tía se pondría a llorar suavemente. Finalmente, yo le diría: «Escucha, nos estás estropeando la velada, vamos, haz el favor de volver a tu habitación.» No hice jamás esta broma, pues tengo demasiado miedo de que alguien me pegue.

Marnie (Marnie, la ladrona) — Un amor fetichista — Tres guiones abandonados: «Los tres rehenes», «Marie-Rose» y «R.R.R.R.» — *Torn Curtain* (Cortina rasgada) El autocar malvado — La secuencia de la fábrica — Jamás me he copiado a mí mismo — La curva ascendente Films de situaciones y film de personajes — Lo único que leo es el «Times» de Londres — Mi mente es estrictamente visual — ¿Es usted un cineasta católico? Mi amor por el cine — 24 horas de la vida en una ciudad

FRANÇOIS TRUFFAUT Ahora abordamos *Marnie* (*Marnie, la ladrona*). Se habló mucho de este film, durante bastante tiempo antes de su realización, pues en cierto momento se dijo que supondría el regreso a la pantalla de Grace Kelly. ¿Qué fue lo que le interesó de la novela de Winston Graham?

ALFRED HITCHCOCK Me gustaba, sobre todo la idea de presentar un amor fetichista. Un hombre quiere acostarse con una ladrona porque es una ladrona precisamente, como hay otros hombres que desean acostarse con una china o con una mujer negra. Desgraciadamente, este amor fetichista no estaba tan conseguido en la pantalla como el de James Stewart por Kim Novak en *Vertigo*. Hablando crudamente, hubiera sido necesario presentar a Sean Connery sorprendiendo a la ladrona ante la caja fuerte y sintiendo deseos de arrojarse sobre ella y violarla allí mismo.

F.T. ¿Qué es lo que apasiona tanto al protagonista de *Marnie*? ¿Que esta ladrona depende de él porque conoce su secreto y sólo de él depende que la entregue a la po-

licia o, sencillamente, que le parece excitante acostarse con una ladrona?

A.H. Las dos cosas a la vez, absolutamente.

F.T. Yo observo una contradicción en el film. Sean Connery está muy bien, tiene un aspecto más bien bestial que va muy bien con el aspecto sexual de la historia, pero el guión y el diálogo no tratan realmente este aspecto. Mark Rutland se presenta ante los espectadores como un personaje simplemente protector. Sólo observando atentamente su rostro se adivina el deseo del director de llevar el guión en una dirección más original¹.

A.H. Es cierto, pero recuerde que, desde el principio, nuestro que Mark había observado la existencia de Marnie. Cuando se entera de que se ha marchado con la caja, habla de ella en estos términos: «¡Ah, sí! ¿La muchacha de las piernas bonitas...?» Si, como en mi vieja película inglesa *Murder*, hubiera utilizado el procedimiento del monólogo interior, habríamos oído a Sean Connery decirse a sí mismo: «Deseo que pronto cometa otro robo, para que caiga en mis manos y pueda, al fin, poseerla.» De esta manera, hubiera logrado un doble suspense. Hubiéramos rodado siempre a Marnie desde el punto de vista de Mark y hubiéramos mostrado su satisfacción cuando ve a la muchacha cometer su robo.

Pensé, naturalmente, en construir la historia de esa otra manera; hubiera presentado a este hombre mirando e incluso *contemplando* secretamente un verdadero robo. Luego, hubiera seguido a Marnie la ladrona, la hubiera atrapado simulando que había encontrado su pista y se habría adueñado de ella haciéndose el hombre ultrajado. Pero realmente es imposible representar este tipo de cosas en la pantalla, porque el público las rechazaría, diciendo: «¡Ah, no! ¡Eso no...!»

F.T. Es una pena, porque esta construcción era apasionante. Me gusta mucho *Marnie* tal como es, pero me doy cuenta de que era un film difícil para el público, debido a su atmósfera bastante triste, más bien atosigante, un poco como una pesadilla.

A.H. En los Estados Unidos ha vuelto a exhibirse en

programa doble con *The Birds* y están haciendo buenas recaudaciones.

F.T. Creo que la película tendría un mayor equilibrio si durara tres horas. Nada sobra en esta historia; al contrario, sobre muchos puntos se quisiera saber más.

A.H. Es verdad. Me vi obligado a simplificar todo lo relacionado con el psicoanálisis. Ya sabe usted que, en la novela, como concesión a su marido, Marnie acepta ir semanalmente al psicoanalista. Y los esfuerzos que hacía para disimular su vida real y su pasado originaban en el libro algunas escenas muy buenas que eran a la vez divertidas y trágicas. Nos vimos en la necesidad de reducir todo eso a una sola escena en el curso de la cual es el propio marido quien dirige la escena del análisis.

F.T. Sí, durante la noche, después de una de sus pesadillas. Es una de las mejores escenas del film.

A.H. Lo que de verdad detesto en *Marnie* son los personajes secundarios; por ejemplo, el padre de Mark. Tenía la impresión de que no conocía a esa gente, a esos personajes. Sean Connery no era un caballero de Philadelphia convincente. En el fondo, si quisiéramos llevar la historia de *Marnie* a su fuente más vulgar, el resultado es algo como «El Príncipe y la Mendiga». En una historia de este estilo es necesario tener a un hombre muy elegante.

F.T. ¿Alguien como el Laurence Olivier de *Rebecca*?

A.H. Exactamente. Y de esta manera la idea de un amor fetichista resulta más evidente. Es el mismo problema que tuve con *Paradine Case*.

F.T. Siente usted una gran predilección por ese motivo dramático que Claude Chabrol ha llamado la «tentación de la decadencia» y que usted llama la «degradación por amor». Espero que consiga realizarlo como usted lo desea, un día...

A.H. No, no lo creo, pues este tipo de historias están relacionadas con la conciencia de clase que existía hace treinta años. Hoy en día, una princesa puede casarse con un fotógrafo, y nadie se asombra.

F.T. En su primer proyecto de adaptación, había una idea que me parecía apasionante y que usted desechó.

Deseaba rodar una escena de amor en el transcurso de la cual Marnie se vería liberada de su frigidez y usted quería que se desarrollara en público...

A.H. Sí, en efecto, lo recuerdo. En aquel tratamiento ella iba a ver a su madre y se encontraba con la casa llena de vecinos: su madre acababa de morir. Luego, venía la gran escena de amor interrumpida por la llegada de los policías que detenían a Marnie. Abandoné esta idea debido al inevitable clisé al que hubiera sido necesario recurrir, con el hombre diciendo a la mujer que ama y a la que se lleva la policía: «Ve, que yo te esperaré...»

F.T. Prefirió suprimir a la policía y sugerir que, al haber indemnizado Mark a las distintas víctimas de sus robos, Marnie no tendría problemas de ese tipo. Por otra parte, tengo la impresión de que la amenaza de detención que pesa sobre Marnie no la siente el público: no se tiene nunca la impresión de que se la busca o está en peligro. Este mismo fenómeno lo observo también en *Spellbound*. Usted mezcla dos misterios de esencia distinta: a) un problema moral y psicoanalítico: ¿qué es lo que esta persona (Gregory Peck o Tippi Hedren) pudo hacer en su infancia...? b) un problema material: ¿va a agarrarle la policía, si o no?

A.H. Perdóneme, pero la amenaza de la cárcel me parece igualmente un motivo moral.

F.T. Sin duda, pero de todas las maneras creo que una investigación policíaca y una investigación psicoanalítica difícilmente pueden sumarse. Como espectador, no se sabe bien lo que se debe desear que le ocurra al personaje, sin encontrar el secreto de su neurosis o escapar a la policía. Y luego, además, debe de ser muy difícil controlar estas dos acciones al mismo tiempo, porque la caza policíaca requiere un «tempo» muy rápido, mientras que la búsqueda psicoanalítica se desarrolla con mayor lentitud.

A.H. Es cierto y en *Marnie* encontré grandes dificultades de construcción por el período de tiempo excesivamente largo que transcurre entre el momento en que conseguía el trabajo con Rutland y aquel en que cometía el

robo. Entre ambos momentos, Mark la cortejaba, eso era todo y resultaba insuficiente. A menudo se nos presenta este problema, nos damos cuenta de que una cosa exige determinada preparación, pero que esta preparación puede resultar fastidiosa, puesto que evitamos, para no alargarla más, alimentarla con detalles divertidos que la harían más interesante. Esta sensación la tuve en *Rear Window*, donde transcurría mucho tiempo antes de que James Stewart empiece a lanzar miradas de sospecha al hombre que vive al otro lado del patio.

F.T. Sí, había una primera jornada que constituía una mera exposición, pero la encontré muy interesante.

A.H. Porque Grace Kelly estaba muy guapa y resultaba agradable contemplarla, y también porque el diálogo era bueno.

F.T. Después de *Marnie*, hemos leído en la prensa el anuncio de tres proyectos sucesivos de films que parece que se han aplazado o han sido abandonados: *Los tres rehenes*, basado en la novela de John Buchan; *Marie-Rose*, basado en la comedia de Sir James Barrie, y un guión original titulado *R.R.R.R.*

A.H. En efecto, he trabajado en estos tres proyectos. Empezamos por *Los tres rehenes*; es una novela llena de situaciones muy típicas dentro del estilo de Buchan, y muy parecidas a las que contiene su libro *Treinta y nueve escalones* y la película que realicé con él; el personaje central es el mismo, Richard Hannay. El principio de «Tres rehenes», escrito en 1922, es el siguiente: el gobierno está a punto de echar mano a una banda de enemigos secretos del Imperio Británico (naturalmente, se sobreentiende que se trata de «bolcheviques»). Los espías, sabiendo que van a ser detenidos en una fecha precisa, raptan a tres niños cuyos padres cuentan entre las personalidades más importantes del país. La misión de Richard Hannay consiste en descubrir los distintos lugares en que están prisioneros los tres rehenes y devolverles después a sus familias respectivas.

Antes de abandonar Londres, Richard Hannay conoce, como primer indicio, a Medina, un caballero ligeramente oriental, pero de una gran elegancia, gran conocedor de

vinos, confidente de los primeros ministros, y este hombre le invita a su casa, proponiéndose ayudarle. De manera gradual, Richard Hannay comprende que Medina, tras la ola de palabras con que le embriaga, está hipnotizándole lentamente y simula que, en efecto, está hipnotizado. Algunos días después, vuelve a casa de Medina y éste, para demostrar a uno de sus cómplices, que se encuentra allí, que Hannay está en su poder, le ordena: «Hannay, anda a cuatro patas, como un perro... Ahora, ve hasta esa mesa y tráeme ese cenicero con los dientes, etc...» El resultado debía ser una escena llena de suspense y al mismo tiempo muy divertida, puesto que Hannay se mantenía completamente lúcido.

A través de todo esto, Hannay consigue unas pistas que le permiten encontrar al primer rehén, un muchacho de dieciocho años secuestrado en una isla noruega, luego al segundo, una muchacha en una taberna sospechosa de Londres, y el tercero no sé dónde. Cada uno de estos jóvenes rehenes había sido realmente hipnotizado.

Abandoné este proyecto, porque me doy cuenta de que no se puede mostrar con bastante eficacia la hipnosis en la pantalla. Es un estado demasiado alejado de las experiencias vividas por el público y de esta manera volvemos a la misma imposibilidad que nos impide filmar a «ilusionistas y magos». El público ha visto tal cantidad de trucos en el cine que adivina instintivamente el procedimiento de los cineastas; se dice: «¡Han detenido el film en el rollo, han hecho salir a la mujer de la caja y la han desatado!» Esto mismo ocurre con la hipnosis y visualmente no habría diferencia alguna entre un personaje realmente hipnotizado y otro que simulara estarlo.

F.T. Por otra parte, en la primera versión de *El hombre que sabía demasiado* ya eliminó usted la idea de un rapto por hipnotismo.

A.H. En efecto, y hay que tener en cuenta, además, que el primer guión de *El hombre que sabía demasiado*, aunque era adaptación de una historia de Bulldog Drummond, estaba muy influido por mis lecturas de Buchan.

El segundo proyecto, no lo he abandonado del todo.

Es *Marie-Rose*, que parece un poco una historia de ciencia-ficción.

Hace algunos años, habríamos pensado que esta historia era demasiado irracional para el público, pero luego, algunas emisiones de televisión, le han familiarizado con este género de relatos.

La comedia empieza con la llegada de un soldado joven a una casa vacía; allí encuentra a un ama de llaves, los dos hablan del pasado y el soldado le dice que es un miembro de la familia que vivía allí. En ese momento, comienza un «flash-back» que nos lleva treinta años atrás. Vemos una familia en su vida cotidiana y un joven teniente de marina que ha venido a pedir a los padres la mano de su hija Marie-Rose.

En cierto momento, el padre y la madre se dirigen miradas extrañas y cuando Marie-Rose se ausenta de la estancia, cuentan al muchacho: «Cuando Marie-Rose tenía diez años, fuimos a pasar las vacaciones en una isla de Escocia donde desapareció durante cuatro días. Cuando volvió, no tenía ninguna conciencia de haber desaparecido, y no había sentido ningún paso del tiempo.» Los padres añaden: «Nunca le hablamos de lo ocurrido y puede casarse con ella, pero no aluda a este asunto.»

Ahora han transcurrido cuatro años y Marie-Rose, que tiene un niño de dos años y medio, dice a su marido: «Quisiera que, por fin, nos fuéramos de luna de miel, me gustaría volver a la isla a que fui cuando era una niña.» El marido experimenta gran inquietud, pero acepta.

El segundo acto se desarrolla en la isla; un joven barquero, que estudia en la Universidad de Aberdeen preparándose para el sacerdocio, sirve de guía a la pareja y les habla del folklora local; menciona que hace tiempo desapareció un niño y otra vez una niña durante cuatro días.

En el curso de una partida de pesca, mientras que el barquero enseña al marido cómo se asan las truchas en las rocas, Marie-Rose oye bruscamente unas voces celestes que se elevan como en *Las sirenas* de Debussy; se mueve por las rocas, el viento se levanta y pronto ha

desaparecido. Se hace el silencio, el viento se detiene, el marido comienza a buscar a Marie-Rose por todas partes, tiene miedo, la llama, ella ha desaparecido y es el final del segundo acto.

El último acto nos muestra de nuevo la familia, veinticinco años después. Marie-Rose está olvidada, los padres son muy viejos y el mismo marido ha echado barriga. Suena el teléfono. Es el antiguo barquero convertido en sacerdote, que acaba de descubrir a Marie-Rose, tal como hace veinticinco años, en la isla. Vuelve a su familia, cruelmente desconcertada al encontrarles tan viejos y cuando pide ver a su hijo, le contestan: «Huyó para convertirse en marinero cuando tenía dieciséis años.» El choque que le produce esta noticia, provoca en ella un ataque cardíaco y muere.

Luego, volvemos al presente con el soldado en la casa vacía. Marie-Rose aparece a través de la puerta como un fantasma. Los dos sostienen una conversación, absolutamente natural, y la escena resulta bastante patética. Ella dice que espera desde hace mucho tiempo; él le pregunta: «¿Qué espera?», y ella contesta: «No lo sé, lo he olvidado.» La toma en sus rodillas —en la obra de teatro, naturalmente—, ella se levanta, se vuelve y de nuevo se oyen las «voces» a través de las puertas acristaladas. Se distingue una luz poderosa hacia donde camina Marie-Rose y desaparece...

F.T. No está nada mal.

A.H. Debiera hacer un film con esta historia, es mejor para usted, porque no se trata de un verdadero «Hitchcock»... Lo que me molesta un poco es el fantasma. Si hiciera el film, vestiría a la muchacha con un vestido gris y en el interior del dobladillo colocaría una luz de neón de tal manera que esta luz no se reflejara más que sobre la heroína. Cuando se moviera, su silueta no produciría ninguna sombra sobre las paredes, sino únicamente una luz azul.

Habría que dar la impresión de que no se filma un cuerpo, sino una «presencia», y de esta manera aparecería en la imagen unas veces muy pequeña y otras muy grande, y más bien como una «sensación» que como un «blo-

que sólido»; así terminaría por perderse la sensación del espacio y del tiempo reales, nos sentiríamos en presencia de algo efímero.

F.T. Es un tema muy bonito y muy triste.

A.H. Sí, muy triste, porque detrás de todo esto, hay una idea que expuesta flemáticamente diría lo siguiente: ¿si volvieran los muertos, no sabríamos en absoluto qué hacer con ellos!

F.T. Su tercer proyecto, ¿era un guión original que usted encargó a los dos guionistas italianos de *Pigeon*, Age y Scarpeli?

A.H. Este proyecto acabo de abandonarlo ahora y de manera definitiva. Era la historia de un italiano que ha emigrado a los Estados Unidos; comienza como mozo de ascensor en un gran hotel y, gracias a su trabajo, termina convirtiéndose en el director. Hace venir a su familia de Sicilia, pero todos ellos son ladrones y, sobre todo, debe impedirles que se apoderen de una colección de medallas expuestas en el hotel. Renuncié a rodar esta película porque me parecía informe y, además, como usted sabe, los italianos son muy descuidados con las cuestiones de construcción.

F.T. Al abandonar estos tres proyectos, emprendió usted la realización de *Torn Curtain* (Cortina rasgada). ¿Cómo se le ocurrió la idea de esta película? ².

A.H. La desaparición de los dos diplomáticos ingleses, Burgess y MacLean, que abandonaron su país y se fueron a Rusia, me lo inspiró. Me hice la siguiente pregunta: ¿qué pensó de todo esto la señora MacLean? Esta es la causa de que el primer tercio del film está casi totalmente presentado desde el punto de vista de la muchacha hasta que tiene lugar el enfrentamiento dramático entre ellos dos en la habitación del hotel de Berlín.

Luego, adopto el punto de vista de Paul Newman y presento el asesinato impensado en que se ve obligado a participar y sus esfuerzos para llegar hasta el profesor Lindt y para arrancarle el secreto, antes de que el crimen sea descubierto.

Finalmente, la última parte la constituye la huida de la pareja. Como ve, el film se divide claramente en tres

partes. La historia se desarrolló de esta manera con bastante naturalidad, pues respeté su topografía lógica; para asegurarme de que todo esto sería exacto, antes de iniciar el guión, realicé el mismo trayecto que los personajes. Fui a Copenhague, luego, utilizando una línea de aviación rumana, me presenté en el Berlín oriental, en Leipzig, de nuevo al Berlín oriental y finalmente en Suecia.

F.T. En efecto, la división de la historia en tres partes es muy clara, pero le confieso que el film me gusta más a partir del segundo acto. La primera parte me interesa poco, pues tengo la sensación de que el público adivina las cosas no sólo *antes* que Julie Andrews, sino incluso antes de tener la información debida.

A.H. Estoy de acuerdo con usted sobre este punto. A partir del momento en que Newman dice a Julie Andrews: «Tú te vuelves a Nueva York y yo me voy a Suecia», el público no se lo cree, pues le he dado ya indicios sobre la extraña conducta del joven sabio. Sin embargo, todo esto debía estar expuesto correctamente, aunque no fuera más que para los espectadores que verán el film por segunda vez y que entonces se darán cuenta de que no les hemos engañado.

Naturalmente, cuando la muchacha se entera de que su prometido ha adquirido un billete para Berlín oriental y exclama: «¡Pero eso está tras el telón de acero!», los espectadores van por delante de nosotros, pero yo no creo que esté mal, pues lo que se preguntan, sobre todo, es cuál va a ser la reacción de la muchacha.

F.T. Hasta ahí, estoy de acuerdo, y es la parte siguiente la que pongo en cuestión, el largo período de tiempo durante el cual la muchacha cree que su prometido es un traidor, mientras que ni un solo espectador se lo cree.

A.H. Indudablemente, pero prefería comenzar la historia partiendo de un «misterio» para evitar un comienzo de film que he utilizado otras veces y que se ha convertido en un convencionalismo: el hombre a quien se confía una misión. No quería volver a hacerlo. En cada uno de los James Bond hay una escena de este tipo; un hombre le dice: «Querido 007, va a presentarse allí y hará esto...» En realidad, esta escena yo la he hecho,

pero tiene lugar por sorpresa, a la mitad del film, y es la discusión sobre el tractor con el granjero, un poco antes de que ocurra el asesinato.

F.T. El asesinato de Gromek en la granja es, desde luego, la escena más intensa, la que apasiona más al público. Es muy salvaje y al mismo tiempo muy realista, sin música.

A.H. Con esta escena muy larga de asesinato quise, en primer lugar, ir en contra del convencionalismo. Normalmente, en las películas, un asesinato ocurre muy rápidamente: una cuchillada, un disparo de fusil, el personaje del asesino ni siquiera se toma la molestia de examinar el cuerpo para ver si la víctima está muerta o no. Por eso se me ocurrió que había llegado el momento de demostrar cuán difícil, penoso y largo resulta matar a un hombre.

Gracias a la presencia del taxista delante de la granja, el público admite que este asesinato debe ser silencioso y, por tanto, no puede hacerse ningún disparo en esa situación. De acuerdo con nuestro viejo principio, el asesinato debe ser realizado con los medios que nos sugieren el lugar y los personajes. Estamos en una granja y es una granjera la que mata, por consiguiente, utilizamos instrumentos domésticos: el caldero lleno de sopa, un cuchillo para trinchar, una pala y finalmente el horno de gas!

F.T. ¡Y el colmo del realismo, la hoja del cuchillo se rompe en la garganta de Gromek! Hay varias cosas muy hermosas en esta escena de asesinato, los planos de detalles de muy corta duración recogiendo la mano de Gromek que golpea contra la chaqueta de Newman de manera amenazadora, los golpes que da la granjera con la pala en las piernas de Gromek y también los dedos de éste que golpean en el aire antes de quedarse inmóviles, cuando su cabeza está en el hornillo de gas.

En relación con el guión del film he observado dos cambios importantes: la supresión de una escena en una fábrica entre Berlín y Leipzig y la simplificación de la secuencia del autocar: ésta es muy larga en el guión y llena de detalles extraordinarios.

A.H. Tuve que comprimir el episodio del autocar por-

que no habría podido sostener la tensión. En un principio, se trata de una escena que comprime el tiempo, creando la ilusión de un largo trayecto. Dirijí toda esta secuencia imaginando que el autocar es un personaje. Se trata, por consiguiente, de un buen autocar que ayuda a nuestra pareja a huir. Quinientos metros tras él hay un mal autocar que puede causar la perdición del bueno. Ahora bien, no estoy contento de la calidad técnica de las «transparencias» de esta escena. Como medida económica, mandé rodar este «background» a un operador alemán, pero hubiera sido preciso enviar a un equipo americano. F.T. ¿Es que este material de transparencias no se hubiera podido rodar en carreteras americanas?

A.H. No, por la entrada en la ciudad al final de la secuencia, cuando se ven los tranvías, etc... Quitando esta dificultad, ¿le gustó la fotografía de la película?

F.T. Sí, está muy bien.

A.H. Constituye para mí un cambio radical. Es una luz proyectada sobre grandes superficies blancas y hemos rodado todo a través de una gasa gris. Los actores preguntaban: ¿dónde están las luces? Hemos conseguido casi el ideal que consistiría en filmar con la luz natural.

F.T. Y la famosa escena de la fábrica, ¿la suprimió antes o después del rodaje? ³

A.H. Después. La rodé y es excelente, muy impresionante. La suprimí del montaje final por razones de longitud y tampoco estaba contento con la manera en que la interpretó Newman.

Como ya sabe usted, Paul Newman es un actor que pertenece al «método», y por ello no se contenta con echar miradas neutras, esas miradas que me permiten realizar el montaje de una escena. En lugar de mirar simplemente hacia el hermano de Gromek, hacia el cuchillo y hacia el trozo de embutido, interpreta la escena en el estilo de «método», con una emoción excesiva y siempre volviendo la cabeza. En el montaje pude arreglar esto, pero, finalmente, suprimí la escena, a pesar del entusiasmo que suscitaba a mi alrededor, por razones de longitud del film y también recordando los problemas que tuve con *Secret Agent*. En *Secret Agent*, que rodé en

Inglaterra hace treinta años, tenía muy buenas escenas, pero todas estas cosas bonitas se han perdido porque el film fue un fracaso. ¿Por qué? Porque al personaje principal se le encargaba que cometiera un asesinato que le repugnaba y el público no podía identificarse con un personaje tan amargo. Y temía con *Torn Curtain* caer en la misma trampa, sobre todo en la escena de la fábrica.

Sin embargo, estaba contento con el actor que interpreta a Gromek. Para interpretar el papel de su hermano, le transformé mucho, le hice teñirse de blanco el cabello, que utilizara gafas y que cojeara. Todo el mundo en el rodaje me dijo: «Pero no se parece nada al otro.» Las gentes que me rodeaban pensaban que el público debía tener la impresión de ver al gemelo del muerto. Yo les contesté: «Especie de cretinos, si hacemos de Gromek II el sosias de Gromek I, el público dirá simplemente: 'mira, es el mismo hombre'!» Ya ve como todo el mundo piensa siempre de una manera convencional, en clisé. En fin, la escena era muy buena. Voy a hacer que le envíen este fragmento a París.

F.T. ¿Ah, sí?

A.H. Sí, ese trozo de film para usted, se lo regalo.

F.T. ¡Oh, muchas gracias! Lo veré y se lo daré a Henri Langlois para la «Cinémathèque française».

F.T. Señor Hitchcock, me parece que desde el comienzo de su carrera, le ha impulsado la voluntad de no filmar más que cosas que le inspiraran visualmente y que le interesaran dramáticamente. Ha utilizado a veces, en el curso de nuestras entrevistas, dos expresiones reveladoras: «cargar de emoción» y «rellenar la tapicería». A fuerza de eliminar de los guiones lo que usted llama los «baches dramáticos» o las «manchas de aburrimiento», procediendo por eliminación continua, como se filtra varias veces un líquido para purificarlo, ha creado usted un material dramático muy personal. A fuerza de mejorar este material ha conseguido, voluntariamente o no, expresar ideas personales que han venido a añadirse a la acción, en sobreimpresión... ¿Así ese como ve usted las cosas?

A.H. Sí, eso es, la experiencia nos enseña mucho. Sé

que para usted y para ciertos críticos todos mis films se parecen, pero, es curioso, para mí cada uno de ellos representa una cosa completamente nueva.

F.T. Naturalmente. Siempre se ha propuesto hacer nuevas experiencias, pero me parece que nunca ha abandonado una idea de cine hasta haberla logrado enteramente y a veces esta idea no se ha realizado sino a través de varios films.

A.H. Sí, lo comprendo. E inconscientemente, a veces me ocurre que tengo que volver atrás, aunque no sea más que debido al «run for cover», pero no creo haber caído jamás tan bajo como para decirme: «Voy a copiar lo que hice en tal film.»

F.T. ¡Oh, no! Nunca. Pero las raras veces en que se vio obligado a rodar un film que no tiene nada que ver con el género Hitchcock, como *Waltzes from Vienna* o *Mr. and Mrs. Smith*, usted no los ha considerado como una experiencia interesante, sino como tiempo perdido.

A.H. Sí, en eso estoy completamente de acuerdo.

F.T. Por lo tanto, su evolución consiste en mejorar incessantemente lo que ha sido esbozado en el film anterior y, cuando está contento del resultado, pasa a otro ejercicio, ¿no es eso?

A.H. Sí, eso es. Forzosamente necesito avanzar, evolucionar, y no sé todavía si lograré todo lo que tengo en la cabeza.

Ahora bien, me siento a gusto en un proyecto cuando puedo contarlo de una manera muy simple desde el comienzo hasta el final, en una versión abreviada. Me gusta imaginar una muchacha que ha ido a ver el film y que vuelve a su casa muy contenta de lo que ha visto. Su madre la pregunta: «¿Cómo era la película?» Y ella contesta: «Estaba muy bien.» La madre: «¿De qué se trataba?» La muchacha: «Ah, se trataba de una chica que..., etc.» Termina de contar a su madre la historia del film y pienso que uno debería sentirse satisfecho sabiendo que ha podido hacer lo mismo antes de empezar el rodaje del film. Es un ciclo.

F.T. Sí, es una noción importante: se debe completar el ciclo. Es una idea perfecta. Principalmente, cuando se

debuta en esta profesión, se tiene la impresión de que la película a la llegada no tiene ninguna relación con lo que era al empezar. Sin embargo, si los primeros espectadores de nuestro film nos hablan usando expresiones y palabras que nosotros mismos hemos utilizado antes de rodarlo, en ese momento, nos damos cuenta de que, a pesar de la pérdida contingente, ha sido salvado *lo esencial*, considerando como *esencial* las razones profundas por las cuales hemos emprendido la realización de este film y no otro cualquiera.

A.H. Sí, exactamente. A menudo me preocupa este dilema: «¿Debo agarrarme y permanecer fiel a la curva ascendente de una historia o bien no debería experimentar más, tomarme más libertades con la narración?»

F.T. Creo que hace bien en agarrarse a la curva ascendente, ya que ahí está su acierto.

A.H. Personalmente, por ejemplo, esto me ha molestado un poco en su film *Jules et Jim*, en el que la curva no se eleva automática y necesariamente... En determinado momento, un personaje salta por una ventana, la historia se detiene, se ve un título en la pantalla: «Algún tiempo después», y la acción se reemprende luego en una sala de cine en la que se ve un noticiario de actualidad. En este noticiario, se queman libros y en la sala dos personajes dicen: «¡Oh!, ahí está nuestro amigo, delante.» Se encuentran a la salida del cine y la historia vuelve a comenzar. Ahora bien, esto es bueno y correcto tal vez a su manera, pero en el género de historias de suspense, es una cosa que uno no se puede permitir.

F.T. Estoy de acuerdo con usted. Incluso fuera de los problemas del suspense... No se puede de manera sistemática sacrificarlo todo a los personajes, hay en todas las películas un momento en que la historia debe tomar la delantera. No hay que sacrificar en exceso la curva, tiene usted razón.

A.H. Comprendo perfectamente su distinción entre films de situaciones y films de personajes, pero me pregunto a veces si sería capaz de lograr un suspense en el interior de un film más distendido, más suelto, no tan férreo...

F.T. Sería muy peligroso, pero interesante de ensayar... En realidad, me parece que ya he experimentado un poco en este sentido...

A.H. La historia de *Marnie* es menos férrea, puesto que está conducida por los personajes, pero todavía tenemos presente la curva ascendente del interés, debido a la cuestión fundamental: ¿cuándo se va a descubrir el secreto de esta muchacha? Esta era la primera cuestión; y la segunda: ¿por qué esta muchacha no quiere acostarse con su marido? Y esto constituye una especie de misterio psicológico.

F.T. Usted no filma más que cosas excepcionales, pero estas cosas le son, sin embargo, muy personales, un poco como obsesiones privadas. No quiero decir con ello que viva en el asesinato y en el sexo, pero supongo que cuando abre el periódico lo primero que lee son los sucesos.

A.H. Pues bien, se equivoca, no leo los crímenes en los periódicos y, además, no leo casi ningún periódico, a excepción del «Times» de Londres, porque es un periódico, muy seco, muy austero, con detalles muy ingeniosos. El año pasado, había en el «Times» un suceso titulado: «Un pez encarcelado». Leí el artículo y se trataba de alguien que había enviado un pequeño acuario en un cajón a la cárcel de mujeres de Londres. Pero el título era: «Un pez encarcelado». Este es el tipo de cosas que espero encontrar cuando leo un periódico.

F.T. Y, además del «Times», ¿lee usted revistas, novelas?

A.H. No, no leo jamás novelas ni otra clase de obras de ficción. Lo que suelo leer son biografías de personajes contemporáneos y libros de viajes. Me resulta imposible leer literatura de ficción, porque, de manera instintiva, me haría la pregunta: «¿Se podría hacer con esto una película o no?» No me intereso por el estilo literario, excepto en Somerset Maugham, cuya sencillez admiro. No me gusta la literatura muy trabajada, cuya seducción reside en el estilo. Soy un temperamento absolutamente visual y si leo una descripción detallada, me impaciento, pues pienso que yo sería capaz de mostrar todas esas cosas, y con más rapidez, con una cámara.

F.T. ¿Conoce usted el único film dirigido por Charles Laughton, *La noche del cazador*?

A.H. ¿*Night of the Hunter*? No, no lo he visto.

F.T. Contenía una hermosa idea que me suele asaltar cuando pienso en sus películas. El personaje interpretado por Robert Mitchum era un predicador de una secta muy secreta e inquietante; sus sermones consistían en un combate entre sus dos manos; en la mano derecha llevaba escrito: «Bien», y en la otra: «Mal». El resultado era bastante satisfactorio, pues las dos manos luchaban de una manera patética. Y esto me recuerda todas sus películas que nos presentan el combate del Bien y del Mal bajo formas muy diversas y muy potentes, pero siempre sumamente simplificadas, como este combate de las manos. ¿Está usted de acuerdo con esto?

A.H. Sí, probablemente es verdad y, por consiguiente, podríamos articular nuestro célebre «slogan»: cuanto más logrado está el malo, más lograda es la película; en otros términos: cuanto más fuerte es el mal, más encarnizada será la lucha y mejor será la película.

F.T. ¿Acepta usted que se le considere como un artista católico?

A.H. No puedo contestarle de una manera precisa, porque es una pregunta difícil. Pertenezco a una familia católica y he recibido una educación religiosa muy estricta. Además, mi mujer se convirtió al catolicismo antes de nuestro matrimonio. No creo que se pueda decir que soy un artista católico, pero sí es posible que la educación, que es tan importante en cualquier hombre, y mi instinto, aparezcan de alguna manera en mi trabajo.

Por ejemplo, en varios films, aunque me parece que fue por casualidad, me he visto obligado a filmar iglesias católicas y no iglesias protestantes o luteranas. En *Vertigo* necesitaba una iglesia que tuviera un campanario y naturalmente busqué una vieja iglesia, ahora bien en California las viejas iglesias son misiones católicas. Por tanto, puede pensarse quizás que quise filmar en una iglesia católica, aunque esta idea pertenece a Boileau y Narcejac. No es fácil imaginarse que alguien se arroja de lo alto de una iglesia moderna protestante.

No estoy absolutamente en contra de la religión, pero me considero a mí mismo un tanto descuidado a este respecto.

F.T. No lo digo con ninguna segunda intención y no trato de hacerle decir nada especial sobre este asunto, pero creía que sólo un católico podía rodar la escena de la oración de Henry Fonda en *The Wrong Man*...

A.H. Tal vez, pero no olvide que se trataba de una familia italiana. En Suiza, tienen el chocolate y los lagos, en Italia...

F.T. ¡... en Italia, tienen al Papa! Es una respuesta... Se me había olvidado que Henry Fonda era italiano en el film. Pero, no obstante, en toda su obra se respira con fuerza el olor del pecado original y la culpabilidad del hombre.

A.H. ¿Cómo puede decir eso cuando tenemos siempre el tema del hombre inocente, no culpable, que se halla constantemente en peligro?

F.T. Es inocente, pero sólo de lo que se le acusa; es casi siempre culpable de intenciones, «before the fact», empezando por el personaje de James Stewart en *Rear Window*: la curiosidad no es únicamente un defecto mezquino, es un pecado de acuerdo con la iglesia.

A.H. Estoy completamente de acuerdo con usted, y es verdad. La prensa de Londres hizo unos comentarios elogiosos de *Rear Window*, pero una crítica consideró que era un film horrible a causa de la idea del «voyeur». Aunque alguien me hubiera dicho eso antes de comenzar la película, no me hubiera impedido hacerla, pues debo confesarle que mi amor por el cine es más importante para mí que cualquier moral.

F.T. Desde luego, pero, en mi opinión, esta crítica estaba equivocada, ya que *Rear Window* no es un film complaciente. La moral en un film como ése, es sencillamente la lucidez, y ya hemos citado anteriormente la escena en la que el asesino va a ver a James Stewart y le dice: «¿Qué quiere de mí?»

En nueve de cada diez películas, o dicho de manera más precisa, en cuarenta y cinco de los cincuenta films que ha realizado, ha presentado en la pantalla parejas de

«buenos» y de «malos» que se enfrentaban. El ambiente se hacía cada vez más opresivo hasta que se deciden a explicarse, a confiarse el uno al otro sus secretos, a confesarse. Esto es lo que podría considerarse como el retrato-robot de sus films. Desde hace cuarenta años, se obstina usted, por medio de intrigas de carácter policíaco, en filmar ante todo (o después de todo, eso no importa), dilemas morales.

A.H. Es totalmente cierto y a menudo me he preguntado a mí mismo por qué no consigo interesarme en una simple historia de conflictos humanos cotidianos. Tal vez la respuesta sea que me parecen que no tienen el suficiente interés visual.

F.T. Seguramente. Podría decirse que el material de sus películas está sacado de tres elementos: la angustia, el sexo y la muerte. Estas no son preocupaciones del día como pueden hallarse en los films que tratan del desempleo, el racismo, la miseria, o también en los films que tratan de problemas cotidianos de amor entre hombres y mujeres, sino que son preocupaciones metafísicas...

A.H. ¿No es lo esencial que estén cerca de la vida?

Hay otra cosa, sabe, y es que no soy un escritor. Quizás fuera capaz de escribir todo un guión yo mismo, pero como soy demasiado perezoso o mi espíritu es muy disperso, resulta que llamo a otros escritores para que colaboren conmigo. Sin embargo, supongo que mis films de clima y de suspense son realmente mis creaciones en tanto que escritor y, además, tengo la certeza de no poder hacer con éxito un film escrito completamente por otro. Ya le he explicado hasta qué punto sufrí con *Juno and the Peacock*, cuál era mi sensación de impotencia al no poder hacer nada con esta historia. La miraba, la examinaba, era una obra en sí, de Sean O'Casey, y todo lo que yo tenía que hacer era filmar a unos actores. Tomar el guión de alguien y fotografiarlo a mi manera no me basta. Me siento obligado a tratar por mí mismo el tema, para bien o para mal. Sin embargo, debo tener cuidado de no encontrarme escaso de ideas, pues como todo artista que pinta o escribe, estoy limitado a un cierto terreno. No quiero compararme con él, pero el viejo Rouault se con-

tentó con pintar payasos, algunas mujeres, el Cristo en la cruz, y esto constituyó la obra de toda su vida. Cézanne se contentó con algunas naturalezas muertas y con algunas escenas de bosque, pero ¿cómo puede un cineasta empeñarse en pintar el mismo cuadro?

Sin embargo, siento que me queda mucho por hacer y actualmente intento corregir la gran debilidad de mi trabajo, que reside en la falta de espesor de los personajes en el interior del suspense. Esto me resulta muy difícil, pues cuando trabajo con personajes que tienen una gran densidad psicológica, me llevan en la dirección en que ellos quieren ir. Entonces me comporto como la viejecita que los «boy-scouts» intentan obligar a atravesar la calle: No quiero obedecer. Y esto ha sido siempre la fuente de una serie de conflictos interiores, porque exige ciertos efectos. Me siento atraído por el deseo de situar en mis películas escenas de intriga como la que la que le describí a propósito de la cadena de montaje de la fábrica Ford. En la actualidad, a todo esto lo llamaría una forma de escritura bastarda, una manera invertida de llegar a un resultado. Cuando partí con la idea de *North by Northwest*, que no está basada en una novela, cuando se me ocurrió la idea de la película, la vi completa y no un lugar o una escena particulares, sino una dirección continua del principio al final; y, sin embargo, no sabía en absoluto de qué trataba el film.

F.T. Creo, señor Hitchcock, que su manera de actuar es antiliteraria, estricta y exclusivamente cinematográfica y... que usted padece la atracción del vacío. La sala de cine está vacía, quiere llenarla, la pantalla está vacía, quiere usted llenarla. No parte del contenido sino del continente. Para usted, una película es un recipiente que hay que llenar de ideas cinematográficas o, como dice frecuentemente, «cargar de emoción».

A.H. Es probable... En efecto, un proyecto de film empieza a menudo con una formulación muy vaga, como la idea que me gustaría realizar sobre «Veinticuatro horas de la vida en una ciudad»; puedo ver toda la película del comienzo al final. Está lleno de incidentes, lleno de trasfondos, es un gran movimiento cíclico. Empieza a las

cinco de la mañana, comienza al amanecer, y hay una mosca que se pasea por la nariz de un vagabundo acostado en el quicio de una puerta cochera. Luego, comienza el movimiento de la mañana en la ciudad. Quiero intentar filmar una antología de los alimentos. La llegada de los alimentos a la ciudad. La distribución. La compra. La venta. La cocina. La acción de comer. Lo que les ocurre a los alimentos en distintas clases de hoteles, y cómo son aderezados y consumidos. De manera gradual, hacia el final de la película, habrá los sumideros y los basureros que van a verterse en el océano. Es un ciclo completo, desde las legumbres verdes todavía brillantes de frescor, hasta el final del día con la suciedad que sale de los sumideros. En ese momento, el tema de este movimiento cíclico se transforma en lo siguiente: lo que las gentes hacen con las buenas cosas, y el tema general se convierte en la podredumbre de la humanidad. Es necesario atravesar toda la ciudad, verlo todo, filmarlo todo, mostrarlo todo.

F.T. ¡Ahí lo tiene! Este ejemplo ilustra perfectamente su forma de ser y de actuar. Para esta película sobre la ciudad enumera usted todas las imágenes, las sensaciones posibles y, luego, el tema general, se obtiene por sí mismo.

Sería un film apasionante de realizar.

A.H. Hay seguramente muchas formas de escribir el guión de este film, ¿pero con quién hacerlo? Es necesario que sea también divertido, hace falta también un elemento romántico, hay que conseguir diez películas en una sola. Hace varios años, pedí a un escritor que trabajara sobre esta idea, pero sin resultado.

A.H. ¿Supongo que usted quiere que haya un personaje que atraviese la ciudad y que se le siga a lo largo de la película?

A.H. En efecto, ésa es la dificultad. ¿En qué podemos afirmar nuestro tema? Tenemos ante nosotros toda una gama de posibilidades: el hombre que se evade, el periodista, el joven matrimonio del campo que visita la ciudad por primera vez, pero son motivos menores en relación con la amplitud del proyecto. La tarea es enorme, pero, no obstante, siento la necesidad de rodar esta película.

En esto hay algo que me parece lamentable. Cuando se rueda una gran historia moderna, el público no percibe su importancia. Si se sitúa la historia en la antigüedad romana, se convierte en un film cuya importancia es notoria. Y este es el malentendido: el público acepta el modernismo, pero no le impresiona. Lo que le impresiona son los templos romanos, porque sabe que han tenido que ser construidos en estudio. Después de todo, *Cleopatra* es una historia tan elemental como *Vacaciones en Roma (Roman Holliday)*, que tiene como heroína a una princesa moderna, pero vestida de calle.

Lo que me desanima un poco es que esta película sobre la gran ciudad sería demasiado costosa. En el film presentaría un gran número de «music-hall», un combate de boxeo en el Madison Garden, la multitud de Wall Street, los grandes rascacielos... todo Nueva York... El film estaría poblado por personalidades célebres que se verían en un abrir y cerrar de ojos, periodistas conocidos, el gobernador de la ciudad que haría una declaración de dos líneas en la televisión, etc.

Tendríamos a la vez un gran tema y un gran panorama, y quizás muchos personajes muy ricos, como en un fresco de Charles Dickens.

Ahora bien, en esta película, ¿qué deberíamos evitar? Naturalmente, los convencionalismos, los viejos clisés: el empedrado mojado, la eterna imagen de la calle vacía con el viejo periódico que revolotea...

Bien entendido que esta película no habría que realizarla para la primera fila de entresuelo o para tres determinadas filas del patio de butacas, sino para las dos mil localidades de la sala, pues el cine es el medio de comunicación más extendido y el más poderoso. Si usted construye su film correctamente, el público japonés debe reaccionar emocionalmente en los mismos lugares que el público de la India. Y como cineasta, siempre esto es para mí un auténtico desafío. Si se escribe una novela, lo esencial de su interés se pierde con la traducción, si se escribe y dirige una obra de teatro, será interpretada correctamente el primer día y luego se convertirá en algo informe. Pero una película circula por el mundo entero.

Pierde el quince por ciento de su fuerza cuando se presenta subtitulada, el diez por ciento únicamente si está bien doblada, y la imagen permanece intacta aunque el film esté mal proyectado. Es *nuestro* trabajo lo que se muestra, estamos protegidos y nos hacemos comprender de la misma manera a través de todo el mundo.

Introducción

¹ *Hitchcock* por Eric Rohmer y Claude Chabrol (Editions Universitaires).

1

¹ Se trata de uno de los numerosos films rodados por el más ilustre rival de Max Linder, Charles Seigneur, alias «Rigadin», gran estrella cómica de los films pathé de 1910 a 1920. «Rigadin pudo vanagloriarse de ser conocido bajo los diferentes nombres de Moritz en Alemania, Tartupino en Italia, Salustino en España y Whiffles en Inglaterra, y 'el príncipe Rigadin' en el Oriente.» (Georges Sadoul, *Historia general del cine.*)

² Patsy, una corista de la compañía del teatro *Pleasure Garden*, consigue un empleo para Jill, su protegida. Esta está prometida a Hugh, que se embarca para los Trópicos.

Patsy se casa con Levet, un amigo de Hugh. Viaje de novios al lago de Como, después de lo cual Levet parte a su vez para los Trópicos. Jill retrasa sin cesar el momento de ir a reunirse con su novio y lleva una vida disipada.

Patsy va a reunirse con su marido, Levet, y lo encuentra en brazos de una indígena. Ella quiere romper. Levet se vuelve loco, empuja a la indígena al suicidio y la deja ahogarse. Luego, cuando trata de matar a Patsy, es abatido por el médico de la colonia. Patsy rehará su vida con Hugh, abandonado por Jill.

2

¹ En realidad, Alfred Hitchcock es más fácilmente identificable en otro momento del film, entre los curiosos que asisten a la captura de Ivor Novello. Lleva gorra y se apoya en la famosa verja. Es el tercero a partir de la derecha.

² El Colonial, campeón de Australia, convertido en el nuevo pretendiente de la protagonista, le regala un brazalete que representa una serpiente. Se dan un beso y la chica se coloca el brazalete arriba del brazo, por encima del codo. Cuando llega Jack, su novio, la chica desliza el brazalete hasta la muñeca y lo oculta con la otra mano. Al ver esto, el Colonial, para ponerla en un compromiso delante de Jack, le tiende ostensiblemente la mano como para decirle adiós. Para no descubrir a su novio la existencia del brazalete, la chica rehúsa la mano tendida y Jack interpreta el gesto como una prueba de fidelidad.

Más tarde, la chica está con Jack al borde del agua y deja caer el brazalete. Jack lo coge del agua y le pide explicaciones. La chica cuenta que el Colonial le ha regalado el brazalete porque no quería utilizar para sí la prima del combate que había ganado contra su rival. Jack dice entonces: «¿Así pues me corresponde a mí este brazalete?» La chica se lo ofrece y Jack se lo devuelve al punto, pasándoselo alrededor del cuello, como un anillo.

Hay todavía, a lo largo del film, toda clase de utilizaciones del brazalete, que al final es retorcido como una serpiente. Por otra parte, «ring» no es sólo el nombre del lugar en el que tienen lugar los combates de boxeo, sino que significa también sortija o anillo.

³ Esta es la intriga a grandes rasgos:

Pete, un modesto pescador, y Philip, hombre de leyes, están enamorados los dos de Kathe. Pete hace su petición pero, considerado demasiado pobre por el padre de Kathe, se va a hacer fortuna. Cuando llega la noticia de su muerte, Philip y Kathe se confiesan su amor. Pero entonces vuelve Pete. Kathe se calla, se casa con él y da a luz un hijo cuyo padre es Philip. Ella sigue queriendo a Philip y le propone que escapen juntos. El se niega y Kathe intenta suicidarse. Por ello, la chica comparece ante el tribunal del que Philip es el juez.

Obligados a confesar su falta en público, Philip, Kathe y su hijo abandonarán la isla de Man bajo la hostilidad de la multitud.

3

¹ Sería un poco largo resumirla. Digamos que se desarrolla en Dublín durante la revolución y que cuenta las excentricidades a las que se entrega una familia pobre a punto de recibir una

herencia. El jefe de la familia, el capitán Boyle (El Pavo), es un falso capitán y la herencia le trastorna la cabeza, mientras que su mujer, la gorda Juno, mantiene la suya sólidamente sobre sus espaldas. Finalmente no había herencia y toda la familia se hunde en la desesperación, con la hija embarazada por el notario y el hijo fusilado como delator.

Esta obra se ha publicado en francés en las Editions de l'Arche.

² Whodunit (¿Quién lo ha hecho?). Es un drama, comedia o película de intriga: ¿Quién es el asesino?

³ *Le Numéro 17*, de J. Jefferson Farjeon (Colección «Le Masque», 1953).

⁴ Como estas entrevistas respetan el orden cronológico, se trata aquí de la primera versión, la inglesa, de *El hombre que sabía demasiado* (1934), de la que veintidós años más tarde, en 1956, el propio Alfred Hitchcock rodara un «remake» con James Stewart y Doris Day (ver pág. 199).

4

¹ *Les Trente-Neuf Marches* («Livre de Poche», núm. 1727) y *Les Trois Otages* («Livre de Poche», núm. 1724), de John Buchan (Editions Arthaud, 1962); *Le Manteau vert* (Gallimard, 1964).

² Esta historia fue filmada en 1951 por Carlo Rim para *Les Sept Péchés capitaux* (Sketch, *La Gourmandise*).

³ La misma idea —una bala de revólver amortiguada por un libro— se encuentra en *Los espías*, de Fritz Lang (1927), pero no se trataba de una Biblia.

5

¹ *Mr. Ashenden agent secret*, de Somerset Maugham («Livre de Poche», núm. 778).

² En realidad yo me había equivocado. No es el protagonista de la película, Ashenden, quien es asesinado por el espía, sino su cómplice (Peter Lorre). El film acaba, pues, con un «happy end», pero también Alfred Hitchcock debía de haberlo olvidado, y el interés de su observación a propósito del «happy end» me ha inducido a no corregir el texto.

³ *L'Agent secret*, de Joseph Conrad («Mercure de France», 1962).

⁴ Este saboteador, Verloc (Oscar Homolka), es el director bonachón de una salita de cine; vive con su joven esposa (Sylvia Sydney) y el hermano menor de ésta. Disfrazado de vendedor de legumbres, un guapo detective (John Loder), vigila el cine y corteja a la señora Verloc.

Un día Verloc, que se siente espiado, entrega al hermano de su mujer un paquete para llevarlo al otro extremo de la ciudad. Es una bomba de relojería. El niño se entretiene por el camino y la bomba estalla en un tranvía. El niño muere. Al comprender lo ocurrido, la mujer veng a su hermanito apuñalando a Verloc con un cuchillo.

La providencial explosión del cine impedirá el descubrimiento del crimen. El detective consolará a la mujer.

⁵ En el tren de los Balcanes que la lleva de vacaciones, Iris, una joven inglesa (Margaret Lockwood), conoce a una encantadora anciana, Miss Froy (Dame May Whitty). Esta desaparece misteriosamente durante el trayecto y cuando Iris la busca todos los viajeros niegan haber visto a esta anciana.

En realidad, el tren está atestado de espías y Miss Froy, que es agente secreto, ha sido atada y amordazada. Iris cree volverse loca y le ayudan a creerlo. Afortunadamente, le ayuda en su investigación un joven especialista en música folklórica (Michael Redgrave). Desviado hacia una vía secundaria, el tren es atacado. Miss Froy reaparece y luego huye. Todo el mundo se encuentra sano y salvo en Scotland Yard, donde Miss Froy revela el mensaje por el que arriesgaba su vida: ¡las primeras notas de una tonadilla de mandolina!

⁶ *L'Auberge de la Jamaïque*, de Daphne du Maurier («Livre de Poche», núm. 77-78).

6

¹ «Rebecca», por Daphne du Maurier (Editions Albin Michel).

² *Foreign Correspondent* (1940) se exhibió en Francia con el título de *Correspondant 17* en 1948, reponiéndose en 1963 con el título de *Cet homme est un espion*. Ignoramos el título con que será explotada la próxima vez, pero confiamos en la imaginación de los distribuidores franceses.

³ Publicada en francés con el título «Préméditations» (Livre de Poche, núm. 676). Del mismo autor, «Before the Fact» (*Soupons*) ha sido publicada en 1953 por Gallimard (colección La Méridienne) con el título «Complicité».

7

¹ Este es el argumento de *La sombra de una duda*: Buscado por dos hombres, Charlie Cokley (Joseph Cotten) va a refugiarse a Santa Rosa, en casa de su familia. Encuentra allí a su hermana mayor, a su cuñado y, especialmente, a su sobrina llamada Charlie como él (Teresa Wright). Esta, a pesar de todo el efecto y la admiración que siente por su tío Charlie, sospecha poco a poco que es el misterioso asesino de viudas que busca la policía.

Sus sospechas se fortalecen con las de un joven detective (Mac Donald Carey), quien, pretextando un sondeo nacional, va a hacer una encuesta en la casa. Otro sospechoso muere en el Este triturado por la hélice de un avión en el momento de ser apresado por la policía.

El asunto queda liquidado pero el tío Charlie, sabiendo que su sobrina está al corriente de su culpabilidad, tratará de suprimirla por dos veces en la casa y luego una tercera vez en el tren que le conduce de nuevo a Nueva York; esta vez, es él el que cae en el vacío y muere aplastado por otro tren que venía en dirección contraria.

En Santa Rosa le hacen solemnes exequias. La joven Charlie es la única que conoce el secreto del tío Charlie y lo compartirá con el detective.

² Acaba de ser torpedeado un paquebote. Van a refugiarse en un bote salvavidas (un lifeboat) una periodista de moda (Tallulah Bankhead), un ingeniero con ideas de izquierda (John Hodiak), una joven enfermera del ejército, un industrial de extrema derecha, un marino gravemente herido (William Bendix), un camarero negro muy religioso y una inglesa que lleva en brazos el cadáver de su hijo.

Se complica la intriga con la llegada de un marino nazi, el único capaz de dirigir el bote. ¿Hay que echarlo al mar de nuevo o darle carta blanca? Este manda a su antojo y luego, sorprendido en flagrante delito de traición, es linchado por los náufragos, a quienes recoge pronto un barco aliado.

³ Es sabido que Alfred Hitchcock desde *The Lodger*, en la que apareció para «amueblar la pantalla», ha tomado la costumbre de aparecer en todas sus películas. En *The Lodger* aparece probablemente dos veces, detrás de una mesa en una sala de redacción y entre los curiosos que miran una detención. En *Blackmail* lee el periódico en el metro y un niño le importuna. En *Murder* y en *Treinta y nueve escalones* pasa por la calle. En *Young and Innocent* es un torpe fotógrafo que está a la puerta de un tribunal. En *The Lady Vanishes* pasa por el andén de la estación de Londres. En *Rebecca* pasa por detrás de una cabina telefónica. En *La sombra de una duda* juega al bridge en un tren. En *Spellbound* sale de un ascensor. En *Notorious* bebe una copa de champán. En *El proceso Paradine* lleva un violoncelo. En *Rope* cruza la calle después del genérico. En *Under Capricorn* escucha un discurso. En *Stage Fright* se vuelve en la calle hacia Jane Wyman que habla sola. En *Extraños en un tren* sube al tren con un contrabajo. En *Yo confieso* cruza la pantalla en lo alto de una escalera. En *Dial M for Murder* aparece en una foto de colegio. En *Rear Window* levanta un péndulo. En *Atrapa a un ladrón* está sentado en un autobús al lado de Cary Grant. En *El hombre que sabía demasiado* está de espaldas y mira a unos acróbatas árabes. En *Vertigo* y *North by Northwest* cruza la calle. En *Psycho* está de pie en la acera con un sombrero tejano. En

Los pájaros pasea a dos perritos. En *Marnie* pasa por un pasillo del hotel. En *Torn Curtain* tiene en las rodillas a un bebé que «se descuida» en su pantalón.

8

¹ Constance (Ingrid Bergman) es médico en una clínica psiquiátrica. El director de la clínica, el doctor Marchison (Leo G. Carroll), al jubilarse, espera la llegada de su sucesor, el doctor Edwardes (Gregory Peck). Constance se enamora del doctor Edwardes, pero pronto se da cuenta que no es más que un enfermo mental que ha usurpado el puesto del doctor Edwardes, cuya personalidad ha adquirido. Cuando toma conciencia de su amnesia, cree que ha matado al verdadero doctor Edwardes y huye de la clínica. Constance consigue encontrarle de nuevo y ocultarle de la policía que le persigue en casa de su antiguo profesor (Michael Chekhov), quien analizará los sueños del enfermo y conseguirá iluminar su complejo de culpabilidad. El falso Edwardes se cree responsable, desde pequeño, de la muerte de su hermano ocurrida en el curso de un juego infantil y el doctor Edwardes murió de manera idéntica, pero asesinado, en realidad, por el antiguo director de la clínica mental, el doctor Marchison, que finalmente será desenmascarado.

² He aquí un resumen de la historia de *Notorious*.

Al poco de acabar la guerra, un espía nazi es condenado por un tribunal americano. Su hija Alicia (Ingrid Bergman), que no fue nunca nazi, lleva una vida de depravación. Un agente del gobierno, Devlin (Cary Grant), le propone una misión. Ella acepta y los dos se marchan a Río. Se enamoran el uno del otro, pero, sin embargo, Devlin se muestra despectivo hacia Alicia. La misión de ésta consiste en tomar contacto con un antiguo amigo de su padre, Sebastián (Claude Rains), cuya gran mansión sirve de guarida a los espías nazis refugiados en Brasil. Alicia lleva a cabo su misión, frecuenta la casa de Sebastián que se enamora de ella y quiere hacerla su esposa. Alicia podría negarse, pero acepta como un desafío con la vana esperanza de que Devlin impida la boda. Alicia se convierte en la dueña de la casa, aunque su terrorífica suegra no siente gran simpatía por ella, y es encargada por sus jefes de apoderarse de una llave de la bodega que Sebastián siempre lleva encima. En el curso de una recepción ofrecida a la vuelta de su viaje de novios, Alicia y Devlin inspeccionan la famosa bodega de Sebastián y descubren uranio escondido y disimulado en botellas de vino.

A la mañana siguiente, Sebastián comprende que se ha casado con una espía americana y, con la ayuda de su madre, empieza a envenenar progresivamente a Alicia, cuya muerte, incluso a los ojos de los demás espías de la casa, debe parecer natural.

Finalmente, Devlin, extrañado de no recibir noticias de Alicia,

consigue introducirse en la casa de Sebastián, donde Alicia está a punto de morir, postrada en su lecho.

Devlin llega hasta ella, la despierta, la coge en brazos, la confiesa que está enamorado de ella, la lleva consigo, atravesando la casa y la monta en su coche, todo esto bajo la mirada enloquecida de Sebastián, que no puede hacer nada por impedirlo y tampoco puede decir nada ante los demás espías, sus cómplices, quienes, amenazadores, van entonces a pedirle cuentas.

³ La hermosa y elegante señora Paradine (Alida Valli) es acusada de haber asesinado a su marido ciego. Un abogado, Keane (Gregory Peck), se encarga de su defensa. Casado con una bonita rubia (Ann Todd), termina sin embargo por enamorarse de su cliente, que le convence fácilmente de su inocencia. Poco antes de que el proceso se inicie, Keane se da cuenta de que la señora Paradine era la amante de su mozo de cuadra.

El proceso comienza y se presenta muy difícil para Keane, a quien odia el juez Hanrfield (Charles Laughton), a quien la señora Keane ha rechazado sentimentalmente en algunas ocasiones.

El mozo de cuadra se presenta a testimoniar y, obligado por Keane, declara en contra de su amante y luego se suicida. La señora Paradine confiesa su crimen y proclama que Keane está enamorado de ella y que ella le desprecia. Keane abandona el tribunal en plena sesión. Su carrera está rota, pero vuelve junto a su mujer. (La novela «Le Procès Paradine», de Robert Hichens, ha sido publicada por Gallimard en 1949.)

9

¹ Para hacerse una idea de la historia de *Rope* basta con un sucinto resumen de la acción, puesto que el interés de Alfred Hitchcock se centró exclusivamente en el aspecto técnico de la película.

Toda la acción tiene lugar en un apartamento neoyorkino durante una tarde de verano. Dos muchachos, homosexuales, estrangulan por el solo placer voluptuoso del gesto, a su compañero de estudios y ocultan el cadáver en un baúl unos minutos antes de celebrarse un *cocktail* al que han invitado a los padres del muerto y a su ex prometida. Igualmente han invitado a su antiguo profesor de la universidad (James Stewart) y para provocar su admiración, eso creen ellos al menos, irán traicionándose de manera progresiva. Al final de la velada, indignado, el profesor se verá obligado a entregar a sus dos antiguos alumnos a la policía.

(El texto de la obra de Patrick Hamilton, adaptada por Gabriel Arout, ha sido publicado en «Paris-Théâtre», núm. 78, en 1953.)

² Para los lectores que no estén familiarizados con la técnica de rodaje de un film, conviene precisar cuál es el «truco» de *Rope*, del que habla Alfred Hitchcock. Por lo general, las secuencias de las películas están divididas en planos que duran cada uno de cinco

a quince segundos. Por término medio puede decirse que un film de una duración de hora y media está compuesto de unos seiscientos planos, algunas veces esta cantidad es superior y en las películas muy «planificadas» de Alfred Hitchcock llegan a los mil. (En *Los pájaros* hay mil trescientos sesenta planos.) En *Rope* los planos duran cada uno diez minutos, es decir, la totalidad del metraje de película que puede cargar la cámara (*Ten Minutes Take*). Es la única experiencia en la historia del cine de una película rodada íntegramente sin interrupción en la toma de vistas.

³ La acción transcurre en Australia en 1835.

El sobrino del gobernador, Charles Adare (Michael Wilding), que acaba de llegar de Inglaterra, recibe una invitación para cenar en casa de un antiguo presidiario que ha conseguido hacer una fortuna, Sam Flusky (Joseph Cotten), casado con una de las primas de Charles, Lady Harrietta (Ingrid Bergman).

Charles Adare descubre que su prima, que ha contraído costumbres alcohólicas está aterrorizada por su ama de llaves, Milly (Margaret Leighton), y, al tratar de curarla, se enamora de ella.

Los celos de Sam Flusky, fortalecidos por el comportamiento «a lo Yago» de Milly, provocan un escándalo en el curso de un baile oficial. Harrietta confiesa a su primo que ella es el verdadero autor del asesinato del que fue acusado en otro tiempo Sam y que le hizo pasar un tiempo en presidio.

Esta confesión hará que Charles Adare se sacrifique regresando a Inglaterra, pero no sin antes desmascarar a Milly que envenenaba lentamente a su señora por amor hacia Sam Flusky.

10

¹ «L'Inconnu du Nord-Express», de Patricia Highsmith, ha sido editada en Francia simultáneamente por Livre de Poche (números 849-850) y por Calmann-Lévy (1965).

² En un tren, un joven campeón de tenis, Guy (Farley Granger), es abordado por un admirador, Bruno (Robert Walker). Bruno conoce toda la vida íntima de Guy y le propone, por amistad, cometer un intercambio de asesinatos. El, Bruno, suprimirá a la mujer de Guy (que no quiere concederle el divorcio), a cambio de lo cual Guy deberá asesinar al padre de Bruno, que no le deja a éste la libertad necesaria y cuya herencia persigue.

Guy rechaza el plan con energía, se separa de Bruno, pero éste lleva a cabo, sin embargo, la primera parte de su plan: estrangula a la odiosa mujer de Guy en un parque de atracciones.

Guy, interrogado por la policía y no pudiendo ofrecer una coartada comprobable, es vigilado, pero con ciertas consideraciones debido a su celebridad y a que mantiene relaciones con la hija de un senador.

Bruno no tarda en hacer saber a Guy que cuenta con él para

devolverle el favor. Guy consigue zafarse de él, pero su angustia le compromete cada vez más.

Finalmente, Bruno, descontento de que Guy no haya cumplido con el contrato tácito entre ambos, decide perder a Guy colocando en los lugares del crimen un encendedor que pertenecía al joven tenista. Este debe ganar en cinco *sets* un partido de competición y marcharse del estadio para atrapar a Bruno.

El final nos presenta la muerte de Bruno aplastado por un tío-vivo desbocado y Guy termina por ser declarado inocente.

³ Esta obra ha sido publicada por el suplemento teatral de «l'Illustration», «la Petite Illustration», en 1905.

⁴ Un emigrado alemán, Otto Keller (Otto E. Hasse), sacristán de una iglesia de Québec, mata al abogado Villett, quien le había sorprendido cuando estaba robando. Una vez realizado su acto, Keller se confiesa al padre Logan (Montgomery Clift). Como Otto Keller llevaba una sotana la noche del crimen, las sospechas recaen sobre el padre Logan, que no puede ofrecer ninguna coartada y sobre quien precisamente el abogado Villett ejercía un chantaje, chantaje relacionado con una aventura amorosa del padre Logan, anterior a ser ordenado sacerdote.

Obligado por el secreto de la confesión, el padre Logan dejará que las sospechas recaigan sobre él, y se dejará acusar y juzgar sin decir nada. Será absuelto «en beneficio de la duda», a pesar de la hostilidad de la muchedumbre, pero en el último momento Otto Keller se desenmascará y morirá en brazos del padre Logan, que le administra los últimos sacramentos.

⁵ He aquí una declaración de Alfred Hitchcock en el curso de una conferencia de prensa realizada en Hollywood en 1947: «Estoy dispuesto a procurar al público choques morales benéficos. La civilización se ha convertido en algo tan protector frente al hombre que ya no es posible que se nos ponga instintivamente la carne de gallina. Esta es la razón por la cual, para desperezarnos y recuperar nuestro equilibrio moral, es necesario suscitar ese choque artificialmente. El cine me parece el mejor medio para alcanzar este resultado.»

11

¹ Un jugador de tenis arruinado y sin fortuna (Ray Milland), temiendo que su esposa, que posee una gran fortuna (Grace Kelly), le abandone por un novelista americano (Robert Cummings), proyecta matarla para hacerse dueño de su herencia. Utilizando el chantaje, convence a un aventurero que se encuentra en apuros (Anthony Dawson) para que estrangule a su mujer en su casa en el momento en que él estará en un lugar público en compañía de su rival.

El crimen distará mucho de resultar perfecto, pues la mujer, debatiéndose con todas sus fuerzas, matará a su agresor. El marido

no hará nada por impedir que la mujer sea condenada, pero una encuesta suplementaria terminará por desenmascararle.

² Un reportero gráfico (James Stewart), inmovilizado en su casa con una pierna escayolada, observa por puro aburrimiento el comportamiento de los vecinos que viven al otro lado del patio. Pronto está convecido que un hombre ha matado a su mujer y transmite sus sospechas a su amiga (Grace Kelly) y a un amigo detective (Wendell Corey). La continuación de los acontecimientos le da la razón hasta que, finalmente, el asesino (Raymond Burr) atraviesa el patio y viene a arrojar por la ventana a nuestro reportero que conseguirá salir del atolladero con... una segunda pierna rota.

³ «La Main au collet», de David Dodge (Robert Laffont, 1955).

⁴ Un idílico rincón campestre en Vermont durante un hermoso día de otoño. Tres detonaciones. Un cadáver, el de Harry. Un viejo capitán (Edmund Gwenn), que cree en un accidente de caza del que se siente responsable, entierra, desentierra y transporta varias veces al cadáver sobre cuya identidad se interrogan con perplejidad una solterona, un médico miope, un pintor abstracto (John Forsythe). Se descubre que Harry fue marido por una noche de Jennifer (Shirley Mac Laine), pero este descubrimiento no conduce a nada nuevo. Finalmente, Harry resultó muerto de un ataque al corazón y esta pequeña aventura sin importancia tendrá, por lo menos, el mérito de formar una nueva pareja: el pintor abstracto y la concretísima Jennifer. (La novela «Mais qui a tué Harry», de Jack Trevor Story, ha sido publicada por Robert Laffont en 1956).

⁵ Ver página 72.

⁶ Recordamos que el espía encargado de matar al embajador durante un concierto del Albert Hall tiene instrucciones de disparar en el momento preciso en que sonará el único golpe de timbales de la partitura.

12

¹ «D'entre les morts» (*Sueurs froides*) de Boileau y Narcejac (Editions Denoël).

² Scottie (James Stewart), antiguo inspector retirado de la policía por su tendencia al vértigo, recibe el encargo de un viejo amigo de vigilar a su bella mujer, Madeleine (Kim Novak), cuyo extraño comportamiento da a entender que puede suicidarse.

Vigila a la mujer, la sigue a todas partes, la salva de ahogarse voluntariamente en el mar, se enamora de ella, pero no consigue, debido a su vértigo enfermizo, impedirle que se precipite desde lo alto de un campanario.

Sintiéndose responsable de su muerte, cae en una depresión nerviosa hasta que vuelve a emprender una vida normal, encontrando un día en la calle a una sosias de Madeleine. La muchacha

dice que se llama Judy, pero nos enteramos de que es Madeleine. No era la mujer, sino la amante del amigo de Scottie, y fue la esposa legítima de aquél la que fue arrojada, muerta, desde lo alto del campanario.

Los amantes diabólicos habían planeado esta maquinación para hacer desaparecer a la esposa especulando con la enfermedad de Scottie, que le impediría seguir a Madeleine hasta lo alto del campanario.

Cuando, por fin, Scottie comprende que Judy era Madeleine, la arrastra por la fuerza al campanario, consigue dominar el vértigo, ve a la muchacha aterrorizada caer en el vacío y se aleja, aunque no feliz, por lo menos, liberado.

³ He aquí, más que un resumen de la acción de *North by Northwest*, el punto de partida del guión. Un servicio americano de contraespionaje ha tenido que inventar a un agente que no existe. Posee una identidad, Kaplan, una habitación en un hotel, trajes y prendas de vestir, pero ninguna existencia concreta. Cuando, por casualidad y erróneamente, el publicista Cary Grant es tomado por unos espías como el Kaplan que buscan, le resulta imposible justificarse ante ellos, ni siquiera frente a la policía y se enfrentará con toda clase de aventuras peligrosas y divertidas antes de hallar la felicidad con Eva Marie-Saint, seductor agente doble.

13

¹ Una muchacha llamada Marion (Janet Leigh), que es la amante de Sam (John Gavin), en un momento de desvarío, huye de Phoenix en automóvil llevándose consigo cuarenta mil dólares que su jefe le había encargado entregar en el banco.

Por la noche, se detiene en un motel poco frecuentado. El joven dueño del motel, Norman Bates (Anthony Perkins), se confía a ella, confesándole que vive en compañía de su vieja madre, a quien adora, aunque la vida con ella sea difícil. Anteriormente, Marion le oyó gritar a su hijo.

Antes de acostarse, Marion toma una ducha cuando de pronto aparece la anciana y la mata dándole una docena de cuchilladas, desapareciendo después como había aparecido.

Norman vuelve a aparecer gritando: «¡Madre, oh, Dios mío! ¡Madre, hay sangre, sangre!» Examina la sangrienta escena y parece verdaderamente desolado. Inmediatamente, procede a poner en orden las cosas, lava el cuarto de baño cuidadosamente, borra todas las huellas del crimen cometido, transporta el cadáver de Marion, su equipaje y sus vestidos (así como el dinero) en el portamaletas posterior del automóvil de la muchacha. Finalmente, se deshace del coche dejándole deslizarse a una charca encenegada.

Desaparecida Marion, pronto es buscada por su hermana Leila (Vera Miles), por Sam y un detective de la compañía de seguros encargado de recuperar el dinero, Arbogast (Martin Balsam).

Arbogast se presenta en el motel en que Norman le recibe, se pone nervioso ante las preguntas que el otro le hace y se niega tajantemente a que se entreviste con su madre.

Arbogast se va y telefona a Leila y Sam, volviendo después subrepticamente a la casa del motel dispuesto a hablar con la anciana señora. Sube al primer piso y, en el descansillo, es atacado a cuchilladas cayendo por la escalera muerto.

La tercera parte de la película nos presenta a Leila y a Sam hablando con el «sheriff», quien les asegura que la madre de Norman Bates murió y fue enterrada hace diez años. Se presentan los dos en el motel y Leila, mientras busca por la casa, escapa por los pelos de una muerte segura. Desenmascarado, Norman pierde la peluca, era a la vez él mismo y su madre difunta, pues cohabitaban en él las dos personalidades.

² «Psychose», de Robert Bloch, traducida del inglés por Odette Ferry (Collection Marabout, 1960).

14

¹ Melanie Daniel (Tippi Hedren), muchacha un poco *snob* de la buena sociedad de San Francisco, se presenta en Bodega Bay para llevar dos «love birds» enjaulados como regalo de aniversario de una chiquilla que no conoce, pero cuyo hermano, Mitch (Rod Taylor), abogado de humor sarcástico, le parece muy atractivo.

Nada más llegar, una gaviota le hiere en la frente y gracias a esto el abogado la invita a pasar veinticuatro horas en su casa. La madre de Mitch (Jessica Tandy) se presenta inmediatamente como una mujer posesiva, celosa y abusiva. Parece ser responsable de la ruptura del noviazgo de Mitch con la maestra del pueblo (Suzanne Pleshette).

Al día siguiente, en el curso de la fiesta campestre de aniversario una bandada de gaviotas ataca a los niños, y más tarde, durante la noche, una bandada de gorriones invade la casa entrando por la chimenea. Al otro día, los cuervos atacan a los niños en la salida de la escuela, y posteriormente las gaviotas se arrojan sobre el pueblo provocando incluso un incendio.

En el curso de todas estas pruebas, Melanie resulta útil, protege a la hermanita de Mitch, consigue que la madre la acepte y se acerca afectivamente a Mitch.

Pero al alba sufre en una buhardilla, un último y terrible ataque de gaviotas, del que sale muy quebrantada de los nervios. Aprovechando una especie de tregua, Mitch, su familia y Melanie abandonan la casa en automóvil, pero por todo el paisaje que se puede contemplar desde la casa se extienden pájaros de todas clases a la expectativa, inmóviles, amenazadores.

² En Francia los «love birds» se llaman «inseparables», y así es

como ha sido traducida la expresión en la película, en su versión francesa.

³ Bernard Herrmann ha compuesto y dirigido la música de todos los films recientes de Alfred Hitchcock, desde *¿Quién mató a Harry?* (1955). Es interesante señalar que antes fue el compositor de *Citizen Kane* (1940) y *The Magnificent Ambersons* (1942), las dos primeras películas de Orson Welles.

15

¹ Marnie es una ladrona. Cada vez que huye con la caja cambia de identidad y se contrata en un nuevo lugar. Mark Rutland (Sean Connery) la reconoce, pero no lo da a entender y la contrata como secretaria. Le hace la corte sin resultado y pronto desaparece llevándose consigo el contenido de la caja fuerte de la casa Rutland.

Mark se da cuenta del robo, reemplaza el dinero robado, encuentra la pista de Marnie, la vuelve a llevar a Filadelfia y, en lugar de entregarla a la policía, ¡se casa con ella! La muchacha no puede hacer otra cosa... El viaje de novios en barco es un desastre. Marnie es totalmente frígida y hasta intenta suicidarse después de que Mark le hace el amor por la fuerza.

Aterrorizada por el color rojo, padeciendo horribles pesadillas, Marnie es una neurótica y su cleptomanía es una compensación de su frigidez. Tras descubrir que ella le mintió diciéndole que era huérfana, Mark consigue, gracias a los servicios de un detective, localizar a la madre de Marnie.

Posteriormente, Marnie intenta una vez más apoderarse del contenido de la caja fuerte de los Rutland. Mark la sorprende, la lleva a Baltimore para que su madre les confiese el secreto de su nacimiento y de su neurosis. El secreto era espantoso, ya que se trata de un asesinato cometido por Marnie con un atizador de la lumbre cuando tenía cinco años para defender a su madre, prostituta, contra las brutalidades de un marino borracho. No cabe ninguna duda de que Marnie, enterada de aquel doloroso secreto, podrá curarse con la ayuda de Mark.

² Con el fin de arrebatarse al profesor Lindt, de Leipzig una fórmula científica, un sabio atómico (Paul Newman), simula que traiciona a los Estados Unidos y se presenta en el Berlín Oriental. Primer imprevisto: su novia (Julie Andrews) le sigue hasta allí; segundo imprevisto: debe participar en el asesinato de su vigilante que ha comprendido la verdad. Sin embargo, consigue la fórmula secreta que persigue y logra abandonar Alemania Oriental, con su novia, tras una persecución muy accidentada.

³ Esta escena iba después del asesinato de Gromek en la granja, en una fábrica que visitaban en una parada entre Berlín Oriental y Leipzig. En la cantina de los obreros, el profesor Armstrong (Paul Newman) descubría lleno de estupor a un encargado que

se parecía a Gromek de manera alucinante. En realidad, se trataba del hermano de Gromek que agarraba un cuchillo de cocina (parecido a aquel cuya hoja se había roto en la garganta de su hermano en el curso del episodio anterior) y cortaba un gran trozo de morcilla que entregaba a Armstrong, aterrorizado, diciéndole: «Es morcilla, a mi hermano le gusta mucho, ¿sería usted tan amable de entregársela en Leipzig?»

Alfred Hitchcock nació en Londres el 13 de agosto de 1899. Realizó sus estudios en el Saint Ignatius College de Londres. Entra en 1920 en la productora americana Famous Players-Lasky, que había abierto un estudio en Islington, Inglaterra. Durante dos años escribe y dibuja los títulos de numerosos films de arte mudos: *Call of Youth* y *The Great Day*, de Hugh Ford (1921), *The Princess of New York* y *Tell Your Children* de Donald Crisp (1921), *Three Live Ghosts*, de George Fitzmaurice (1922).

(Los films que no van en negritas no fueron dirigidos por Alfred Hitchcock.)

1922

NUMBER THIRTEEN (inacabado)

Producción: Wardour & F., 1922. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Fotografía:* Rosenthal. *Estudios:* Islington. *Intérpretes:* Clare Greet, Ernest Thesiger.

ALWAYS TELL YOUR WIFE

Al caer enfermo el realizador, la película fue acabada por Alfred Hitchcock y el productor, Seymour Hicks.

La Famous Players-Lasky interrumpe su producción en Islington. Alfred Hitchcock, junto con un reducido equipo, continúa trabajando allí. Cuando Michael Balcon funda con Victor Saville y John Freedman una nueva productora independiente y va a rodar su primera película a Islington, Hitchcock, contratado como ayudante de dirección, realizará simultáneamente otras funciones.

WOMAN TO WOMAN (De mujer a mujer)

Producción: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1922-1923. *Productor:* Michael Balcon. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Graham Cutts y Alfred Hitchcock, según la obra teatral de Michael Morton. *Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Decorados:* A. Hitchcock. *Ayudante de dirección:* A. Hitchcock. *Montaje:* Alma Reville. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Wardour & F., 1923, 7 rollos. *Intérpretes:* Betty Compson (Daloryse), Clive Brook (David Compos y Davis Anson-Pond), Joséphine Earle, Marie Ault, M. Peter.

1923

THE WHITE SHADOW

Producción: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1923, G. B. *Productor:* Michael Balcon. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Alfred Hitchcock y Michael Morton. *Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Decorados:* A. Hitchcock. *Montaje:* A. Hitchcock. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Wardour & F., 1923. Seis rollos. *Intérpretes:* Betty Compson, Clive Brook, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hitton.

1924

THE PASSIONATE ADVENTURE

Producción: Michael Balcon, Gainsborough, 1922-1923, G. B. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Alfred Hitchcock y Michael Morton. *Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Decorados:* A. Hitchcock. *Ayudante de dirección:* A. Hitchcock. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Gaumont, 1923. *Intérpretes:* Alice Jayce, Clive Brook, Lillian Hall-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J. R. Tozer.

1925

THE BLACKGUARD

Producción: Gainsborough, Michael Balcon, 1925, G. B. *Productor asociado:* Eric Pommer. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* A. Hitchcock, según una novela de Raymond Paton. *Decorados:* A. Hitchcock. *Ayudante de dirección:* A. Hitchcock. *Estudios:* U.F.A., en Neubabelsberg (Berlín). *Distribución:* Wardour & F., 1925. 6.016 pies. *Intérpretes:* Walter Rilla (el ladrón), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore.

THE PRUDE'S FALL

Producción: Michael Balcon, Victor Saville, John Freedman, 1925, G. B. *Productor:* Michael Balcon. *Director:* Graham Cutts. *Guión:* Alfred Hitchcock. *Decorados:* A. Hitchcock. *Ayudante de dirección:* A. Hitchcock. *Distribución:* Wardour & F. *Estudios:* Islington. *Intérpretes:* Betty Compson.

THE PLEASURE GARDEN **(El jardín de la alegría)**

Producción: Michael Balcon (Gainsborough), Eric Pommer (Emelka — G.B.A., 1925). *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard, según la novela de Oliver Sandys. *Fotografía:* Baron Ventigmilia. *Ayudante de dirección y script:* Alma Reville. *Estudios:* Emelka, Munich. *Distribución:* Wardour & F., 1925, 6.458 pies. *Intérpretes:* Virginia Valli (Patsy Brand, la bailarina), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levet), John Stuart (Hugh Fielding), Frederic K. Martini, Florence Helminger, George Snell, C. Falkenburg.

1926

THE MOUNTAIN EAGLE (Estados Unidos: **Fear O'God**; España: **El águila de la montaña**)

Producción: Gainsborough, Emelka, 1926. *Productor:* Michael Balcon. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard. *Fotografía:* Baron Ventigmilia. *Estudios:* Emelka de Munich. *Exteriores:* Tirol austríaco. *Distribución:* Wardour & F., 6.000 pies. *Intérpretes:* Bernard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice, la maestra), Malcom Keen (Fear O'God), John Hamilton (Edward Pettigrew).

THE LODGER (Estados Unidos: **A Story of the London Fog**; España: **El enemigo de las rubias**)

Producción: Michael Balcon, Gainsborough, 1926. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Elliot Stannard, basado en la novela de Belloc-Lowndes. *Fotografía:* Baron Ventigmilia. *Decorados:* C. Wilfred Arnold y Bertram Evans. *Montaje y títulos:* Ivor Montagux. *Ayudante de dirección:* Alma Reville. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Wardour & F., 1926. *Duración:* 6 rollos, 7.685 pies. *Intérpretes:* Ivor Novello (el huésped), June (Daisy Jackson), Marie Ault (la señora Jackson), Arthur Chesney (señor Jackson), Malcolm Keen (Joe Betts, el policía prometido de Daisy).

1927

DOWNHILL (Estados Unidos: **When Boys Leave Home**)

Producción: Michael Balcon, Gainsborough, 1927. *G.B. Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard, según la obra teatral de Ivor Novello y Constance Collier, bajo el seudónimo de David Lestrangle. *Fotografía:* Claude L. McDonnell. *Montaje:* Ivor Montagu. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Wardour & F., 1928, 6.500 pies. *Intérpretes:* Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (doctor Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lillian Braithwaite (Lady Berwick) y Hannah Jones, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Norman McKin-

nel, Jerrold Robertshaw, Annette Benson, Ian Hunter, Barbara Gott, Alfred Goddard.

EASY VIRTUE

Producción: Michael Balcon, Gainsborough Prod., 1927. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard, según la obra de Noel Coward. *Fotografía:* Claude McDonnell. *Montaje:* Ivor Montagu. *Estudios:* Islington. *Distribución:* Wardour & F., 1927, 6.500 (abogado defensor), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Fapies. *Intérpretes:* Isabel Jeans (Larita Filton), Franklin Dyall (señor Filton), Eric Bransby Williams (el corresponsal), Ian Hunter rebrother (su madre, la señora Whittaker) y Frank Elliot, Darcia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp Taylor.

THE RING (El ring)

Producción: British International Pictures, 1927, G.B. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. Hitchcock. *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Jack Cox. *Ayudante de dirección:* Frank Mills. *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1927. *Intérpretes:* Carl Brisson (Jack Sander, llamado «Round One»), Lillian Hall-Davies (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby, el campeón), Forrester Harvey (Harvey, el promotor) y Harry Terry, Gordon Harker, Billy Wells.

1928

THE FARMER'S WIFE

Producción: British International Pictures, 1928, G.B. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. Hitchcock, basado en la comedia de Eden Philpotts. *Fotografía:* Jack Cox. *Ayudante de dirección:* Frank Mills. *Montaje:* Alfred Booth. *Estudios:* Elstree. *Exteriores:* País de Gales. *Distribución:* Wardour & F., 67 minutos. *Intérpretes:* Lillian Hall-Davies (Araminta Dench, la criada), James Thomas (Samuel Sweetland), Maud Gill (Thirza Tapper), Gordon Harker (Cheirdles Ash), Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough.

CHAMPAGNE (Champagne)

Producción: British International Pictures, 1928, G.B. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Eliot Stannard. *Fotografía:* Jack Cox. *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1928. *Intérpretes:* Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (su padre), Ferdinand Von Alten (el pasajero), Jean Bradin (el joven) y Jack Trevor, Marcel Vibert.

CHAMPAGNE (Versión alemana)

Producción: Sascha Film — British International Pictures, 1929. *Director:* Gaa von Bolvary. *Intérpretes:* Betty Balfour, Vivian Gibson, Jack Trevor, Marcel Vibert.

1929

HARMONY HEAVEN

Producción: British International Pictures, 1929. *Dirección:* Alfred Hitchcock. *Números musicales* dirigidos por Eddie Pola. *Can-*

ciones dirigidas por Edward Brandt. *Distribución*: France-Société des Ciné-romans, 1929.

THE MANXMAN

Producción: British International Pictures, 1929. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Eliot Stannard, basado en la novela de Sir Hall Caine. *Fotografía*: Jack Cox. *Ayudante de dirección*: Frank Mills. *Estudios*: Elstree. *Distribución*: Wardour & F., 1929. *Intérpretes*: Carl Brisson (Pete), Malcolm Keen (Philip), Anny Ondra (Kate), Randle Ayrton (su padre) y Clare Greet.

(*The Manxman* es la última película muda de Alfred Hitchcock.)

BLACKMAIL (La muchacha de Londres)

Producción: British International Pictures, 1929, G.B. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: A. Hitchcock, Benn W. Levy y Charles Bennett, basado en la obra teatral de Charles Bennett, adaptación de A. Hitchcock y diálogos de Benn W. Levy. *Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: Wilfred C. Arnold y Norman Arnold. *Música*: Campbell y Connely, completada y arreglada por Hubert Bath y Henry Stafford, interpretada por la British Symphony Orchestra, bajo la dirección de John Reynders. *Montaje*: Emile de Ruelle. *Estudios*: Elstree. *Distribución*: Wardour & F., 1929, 7.136 pies. *Intérpretes*: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (señora White), John Loughdeu (Frank Weber, el detective), Charles Paton (señor White), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (el artista), y Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, ex detective sargento Bishop. (Joan Barry doblaba a Anny Ondra en la versión sonora).

1930

ELSTREE CALLING

Producción: British International Pictures, 1930. *Dirección*: Alfred Hitchcock, André Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray. *Supervisión*: Adrian Brunel. *Guión*: Val Valentine. *Fotografía*: Claude Freise Greene. *Música*: Reg Casson, Vivian Ellis, Chic Endor. *Canciones*: Ivor Novello y Jack Strachey Parsons. *Sonido*: Alex Murray.

Alfred Hitchcock dirige a Gordon Harker en dos o tres secuencias. Había un número cómico, «La fierecilla domada» interpretado por Anna May Wong y Donald Calthrop, que era una de las mejores escenas de la película. Este número cómico se realizó con motivo del estreno de la película «La fierecilla domada», interpretada por Mary Pickford y Douglas Fairbanks.

JUNO AND THE PEACOCK

Producción: British International Pictures, 1930. *Productor*: John Maxwell. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alfred Hitchcock y Alma Reville, según la obra teatral de Sean O'Casey. *Fotografía*: Jack Cox. *Decorados*: Norman Arnold. *Montaje*: Emile de Ruelle. *Estudios*: Elstree. *Sonidos*: Cecil B. Thornton. *Distribución*: Wardour & F., 1930. 85 minutos. *Intérpretes*: Sara Allgood

(Juno), Edward Chapman (capitán Boyle), Sidney Morgan (Joxer), Marie O'Neill (señora Madigan), John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Regan, Dave Morris, Fred Schwartz, Barry Fitzgerald.

MURDER

Producción: British International Pictures, 1930 G.B. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville, según una adaptación de Alfred Hitchcock y Walter Mycroft, basada en la obra teatral de Clemence Dane (seudónimo de Winifred Ashton) y Helen Simpson, «Enter Sir John». *Fotografía:* Jack Cox. *Decorados:* John Mead. *Montaje:* René Harrison. *Supervisión de montaje:* Emile de Ruelle. *Sonido:* Cecil B. Thornton. *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1930, 92 minutos. *Intérpretes:* Herbert Marshall (Sir John Menier), Norah Baring (Diana Baring), Phyllis Kenstam (Dulcie Markham), Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esme Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), y Amy Brandon Thomas, Joyson Powell, Esme V. Chaplin, Marie Wright, S. J. Warmington, Hannah Jones, R. E. Jeffrey, Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham, Boulton, Violet Farebrother Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson.

MARY (Sir John Greift Ein). Versión alemana de MURDER

Producción: Sud Film A. G., 1930. *Director:* Alfred Hitchcock. *Estudios:* Elstree. *Fotografía:* Jack Cox. *Intérpretes:* Alfred Abel, Olga Tchekowa, Paul Graetz, Lotte Stein, E. Arenot, Jack Nylong-Munz; Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha V. Walter, Else Schunzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt Junger, Fritz Grossmann, Lucien Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg.

1931

THE SKIN GAME

Producción: British International Pictures, 1931. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alfred Hitchcock y Alma Reville, según la comedia de John Galsworthy. *Diálogos adicionales:* Alma Reville. *Fotografía:* Jack Cox, con la colaboración de Charles Martin. *Montaje:* René Harrison y A. Gobbett. *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1931, 85 minutos. *Intérpretes:* Edmund Gwenn (señor Hornblower), Jill Edmond (Jill), John Longden (Charles), C. V. France (señor Hillcrest), Helen Haye (señora Hillcrest), Phyllis Konstam (Chloe), Frank Lawton (Rolfe) y Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, R. E. Jeffrey, George Bancroft, Ronal Frankau.

1932

RICH AND STRANGE (Estados Unidos: **East of Shanghai**; España: **Lo mejor es lo malo conocido**)

Producción: British International Pictures, 1932, G.B. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville y Val Valentine, según una historia de Dale Collins. *Adaptación:* Alfred Hitchcock. *Fotografía:* Jack Cox y Charles Martin. *Decorados:* C. Wilfred Arnold. *Música:* Hal Dolphe, dirigida por John Reynders. *Montaje:* Winifred Cooper y René Harrison. *Sonido:* Alex Murray. *Estudios:* Elstree. *Exteriores:* Marsella, Port-Said, Colombo, Suez. *Distribución:* Wardour & F., 1932, 83 minutos. *Intérpretes:* Henry Kendall (Fredy Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (la princesa), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (la solterona).

NUMBER SEVENTEEN (El número 17)

Producción: British International Pictures, 1932. *Productor:* John Maxwell. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. Hitchcock, según la comedia y la novela de Jefferson Farjeon. *Fotografía:* Jack Cox. *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1932. *Intérpretes:* León M. Lion (Ben), Anne Grey (la chica), John Stuart (el detective), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh.

LORD CAMBER'S LADIES

Producción: Alfred Hitchcock, British International Pictures, 1932, G.B. *Director:* Benn W. Levy, según la comedia de Horace Annesley Vachell «The Case of Lady Camber». *Estudios:* Elstree. *Distribución:* Wardour & F., 1932. *Intérpretes:* Gertrude Lawrence (Lady Camber), Sir Gerald du Maurier (Lord Camber), Benita Hume, Nigel Bruce.

1933

WALTZES FROM VIENNA (Estados Unidos: **Strauss Great Waltz**; España: **Valses de Viena**)

Producción: Gaumont British Prod., 1933, G.B. *Productor:* Tom Arnold. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Alma Reville y Guy Bolton, según la comedia de Guy Bolton. *Decorados:* Alfred Junge y Peter Proud. *Música:* Johan Strauss, padre e hijo. *Estudios:* Lime Grove. *Distribución:* G.F.D., 1933, 80 minutos. *Intérpretes:* Jessie Matthews (Rasi), Edmond Knight (Shani Strauss), Frank Vosper (el príncipe), Fay Compton (la condesa), Edmund Gwenn (Johann Strauss, padre), Robert Hale (Ebezeder), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexter), Charles Heslop, Sybil Grove, Billy Shine Junior, Bertram Dench, B. M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley Wright, Berinoff & Charlot.

1934

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (El hombre que sabía demasiado)

Producción: Gaumont British Pictures, G.B., 1934. *Productor:* Michael Balcon. *Productor asociado:* Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según un argumento original de Charles Bennett y D. B. Wyndham Lewis. *Diálogos adicionales:* Emlyn Williams. *Fotografía:* Curt Courant. *Decorados:* Alfred Junge y Peter Proud. *Música:* Arthur Benjamin, dirigida por Louis Levy. *Montaje:* H. StC. Stewart. *Estudios:* Lime Grove. *Distribución:* G.F.D., 1934, 84 minutos. *Intérpretes:* Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cecily Oates, D. A. Clarke Smith, George Curzon.

1935

THE THIRTY-NINE STEPS (39 escalones)

Producción: Gaumont British, 1935. *Productor:* Michael Balcon. *Productor asociado:* Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión y adaptación:* Charles Bennett y Alma Reville, según la novela de John Buchan. *Diálogos adicionales:* Ian Hay. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Otto Werndorff y Albert Jullion. *Vestuario:* J. Strasser. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Derek N. Twist. *Sonido:* A. Birch, Full Range Recording System at Shepherd's Bush, Londres. *Estudios:* Lime Grove. *Distribución:* G.F.D., 1935, 81 minutos. *Intérpretes:* Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucy Mannheim (Miss Smith, Annabella), Godfrey Tearle (profesor Jordan), Peggy Ashcroft (señora Crofter), John Laurie (Crofter, el granjero), Helen Haye (señora Jordan), Frank Cellier (el sheriff), Wylie Watson (Miss Memory), Peggy Simpson, Gus McNaughton, Jerry Verno.

1936

THE SECRET AGENT (El agente secreto)

Producción: Gaumont British, 1936. *Productores:* Michael Balcon e Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett, según la obra teatral de Campbell Dixon adaptada de la novela de Somerset Maugham «Ashenden». *Adaptación:* Alma Reville. *Diálogos:* Ian Hay y Jesse Lasky, Jr. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Otto Werndorff y Albert Jullion. *Vestuario:* J. Strasser. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Charles Friend. *Estudios:* Lime Grove. *Distribución:* G.F.D., 1936, 83 minutos. *Intérpretes:* Madeleine Carroll (Elsa Carrington), John Gielgud (Richard Ashenden), Peter Lorre (el general), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson, Michael Redgrave.

SABOTAGE (Estados Unidos: A Woman Alone)

Producción: Shepherd — Gaumont British Pictures, 1936. *Productores:* Michael Balcon e Ivor Montagu. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett, según la novela de Joseph Conrad «The Secret Agent». *Adaptación:* Alma Reville. *Diálogos:* Ian Hay, Helen Simpson y E. V. H. Emmett. *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Otto Werndorff y Albert Jullion. *Música:* Louis Levy. *Vestuario:* J. Strassner. *Montaje:* Charles Friend. *Estudios:* Lime Grove. *Dibujo:* Secuencia de «Who Killed Cock Robin» de la Silly Symphony de Walt Disney. *Distribución:* G.F.D., 1936, 76 minutos. *Intérpretes:* Sylvia Sidney (Sylvia Verloc), Oscar Homolka (Verloc, su marido), Desmond Tester (el hermano de Sylvia), John Loder (Ted, el detective), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton (el comisario), S. J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wiskinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan.

1937

YOUNG AND INNOCENT (Estados Unidos: A Girl Was Young; España: Inocencia y juventud)

Producción: Gainsborough — Gaumont British, 1937. *Productor:* Edward Black. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett y Gerald Savory, según la adaptación de Alma Reville basada en la novela de Joséphine Tey «A Shilling for Candles». *Fotografía:* Bernard Knowles. *Decorados:* Alfred Junge. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Charles Friend. *Estudios:* Lime Grove y Pinewood. *Distribución:* G.F.D., 1937, 80 minutos. *Intérpretes:* Derrick de Marney (Robert Tisdall), Nova Pilbeam (Erica), Percy Marmont (el coronel, Burgoyne), Edward Rigby (el viejo Will), Mary Clare (la tía de Erica), John Longden (Kent), George Curzon (Guy), Basil Radford (el tío Basil), Pamela Carme, George Merritt, J. H. Roberts, Jerry Verno, H. F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatrice Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humbers-ton Wright, Gerry Fitzgerald, Syd Crossley.

1938

THE LADY VANISHES (Alarma en el expreso)

Producción: Gainsborough Pictures, 1938, G.B. *Productor:* Edward Black. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Sydney Gilliat Frank Launder, según la novela de Ethel Lina White «The Wheel Spins». *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Jack Cox. *Decorados:* Alec Vetchinsky, Maurice Carter y Albert Jullion. *Música:* Louis Levy. *Montaje:* Alfred Roome y R. E. Dearing. *Sonido:* Sidney Wiles. *Estudios:* Lime Grove. *Distribución:* G.B., 97 minutos, 8.650 pies. *Intérpretes:* Margaret Lockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert) Paul Lukas (doctor Hartz), Dame May

Whitty (Miss Froy), Googie Withers (Blanche), Cecil Parker (señor Todhunter), Linden Travers (señora Todhunter), Mary Clare (la baronesa), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Emil Boreo, Zelma Vas Dias, Philippe Leaver, Sally Stewart, Catherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.

1939

JAIMAICA INN (España: Posada Jamaica; México: La posada maldita)

Producción: Mayflowers Productions, 1939, G.B. *Productores:* Eric Pommer y Charles Laughton. *Consejero de producción:* Hugh Perveval. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Sidney Gilliatt y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. *Diálogos:* Sidney Gilliatt y J. B. Priestley. *Adaptación:* Alma Reville. *Fotografía:* Harry Stradling y Bernard Knowles. *Efectos especiales:* Harry Watt. *Decorados:* Tom N. Morahan. *Vestuario:* Molly McArthur. *Música:* Eric Fenby, dirigida por Frederic Lewis. *Montaje:* Robert Hamer. *Sonido:* Jack Rogerson. *Distribución:* Associates British, 1939, 98 minutos. *Intérpretes:* Charles Laughton (Sir Humphrey Pengaltan), Horace Hodges (Chadwick), Hay Petrie (el palafrenero), Frederick Piper (el agente de Pengaltan), Leslie Banks (Joss Merlyn), Marie Ney (Patience, su mujer), Maureen O'Hara (Mary, sobrina de Joss), Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns.

«Jamaica Inn» fue la última película inglesa de Alfred Hitchcock. David O. Selznick le pide que vaya a los Estados Unidos. Hitchcock parte en 1939, pero volverá a Inglaterra para rodar algunos films.

1940

REBECCA (Rebeca)

Producción: Selznick International Pictures, Estados Unidos, 1940. *Productor:* David O'Selznick. *Guión:* Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. *Adaptación:* Philip Mac Donald y Michael Hogan. *Fotografía:* George Barnes. *Decorados:* Lyle R. Wheler y Herbert Britol. *Efectos especiales:* Jack Cosgrove y Arthur Johns. *Música:* Franz Waxman. *Sonido:* Jack Noyes. *Montaje:* Hal C. Kern y James Newcom. *Estudios:* Selznick International. *Distribución:* United Artists, 1940, 130 minutos. *Intérpretes:* Laurence Olivier (Maxime de Winter), Joan Fontaine (señora de Winter), George Sanders (Jack Fawell), Judith Anderson (Mrs. Danvers), Nigel Bruce (mayor Giles Lacey), Cecil Aubrey Smith (coronel Julyan), Reginald Denny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Florence

Bates, Leo G. Carroll, Forrester Harvey, Lumsden Hare, Leonard Carey, Edith Sharpe, Melville Cooper.

FOREIGN CORRESPONDENT (España: Enviado especial; México: Corresponsal extranjero)

Producción: Wanger Productions, United Artists, 1940. *Productor:* Walter Wanger. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Charles Bennett y Joan Harrison. *Diálogos:* James Hilton y Robert Benchley. *Fotografía:* Rudolph Mate. *Efectos especiales:* Lee Zavitz. *Decorados:* William Cameron Menzies, Alexander Golitzen y Richard Irvine. *Música:* Alfred Newman. *Montaje:* Otto Lovering y Dorothy Spencer. *Ayudante de dirección:* Edmond Bernoudy. *Estudios:* United Artists, Hollywood. *Distribución:* United Artists, 1940, 120 minutos. *Intérpretes:* Joel McCrea (Johnny Jones, periodista), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, su padre), George Sanders (Herbert Folliott, periodista), Albert Bassermann (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Cianelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (señor Powers), Martin Kosleck, Eddie Conrad, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Ken Christy, Crawford Kent, Joan Brodel-Leslie, Louis Borell, Eily Malyon, E. E. Clive.

1941

MR. AND MRS. SMITH (Matrimonio original)

Producción: R.K.O., 1941. *Productor ejecutivo:* Harry E. Edington. *Director:* Alfred Hitchcock. *Argumento y guión:* Norman Krasna. *Fotografía:* Harry Stradling, A.S.C. *Decorados:* Van Nest Polgase y L. P. Williams. *Música:* Roy Webb. *Efectos especiales:* Vernon L. Walker. *Montaje:* William Hamilton. *Estudios:* R.K.O. *Distribución:* R.K.O., 1941, 95 minutos. *Intérpretes:* Carole Lombard (Ann Smith y Ann Kransheimer), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck Benson), Philip Merivale (señor Custer), Lucile Watson (señora Custer), William Tracy (Sammy), Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adela Pearce, Murray Alper, D. Johnson, James Flavin, Sam Harris.

SUSPICION (España: Sospecha; México: La sospecha)

Producción: R.K.O. 1941. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Samson Raphaelson, Joan Harrison y Alma Reville, según la novela de Francis Iles (Anthony Berkeley) «Before the Fact». *Fotografía:* Harry Stradling, A.S.C. *Efectos especiales:* Vernon L. Walker. *Decorados:* Van Nest Polglase, Darrel Silvera y Carroll Clarke. *Vestuario:* Edward Stevenson. *Música:* Franz Waxman. *Sonido:* John E. Tribly. *Montaje:* William Hamilton. *Ayudante de dirección:* Dewey Starkey. *Estudios:* R.K.O. *Distribución:* R.K.O., 1941, 99 minutos. *Intérpretes:* Cary Grant (John Aysgarth, «Johnnie»), Joan Fontaine (Lina MacKin-

law), Sir Cedric Hardwicke (general MacKinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Dame May Whitty (señora MacKinlaw), Isabel Jeans (señora Newsham), Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

1942

SABOTEUR (España: **Sabotaje**; México: **Saboteador**)

Producción: Universal, 1942. *Productores:* Frank Lloyd y Jack H. Skirball. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Peter Viertel, Joan Harrison y Dorothy Parker, según un argumento original de A. Hitchcock. *Fotografía:* Joseph Valentine, A.S.C. *Decorados:* Jack Otterson. *Música:* Charles Previn y Frank Skinner. *Montaje:* Otto Ludwig. *Estudios:* Universal. *Distribución:* Universal, 1942, 108 minutos. *Intérpretes:* Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin, llamada «Pat»), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (señor Freeman), Alma Kruger (señora Van Sutton), Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Anita Bolster, Jeanne Romer, Lynn Romer, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita LeDeaux, Pedro de Córdoba, Kathryn Adams, Murray Alper, Frances Carson, Billy Curtis Clem Bevans.

1943

SHADOW OF A DOUBT (La sombra de una duda)

Producción: Universal, 1943. *Productor:* Jack H. Skirball. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Thornton Wilder, Alma Reville y Sally Benson, según un argumento de Gordon McDonnell. *Fotografía:* Joseph Valentine, A.S.C. *Decorados:* John B. Goodman, Robert Boyle, A. Gausman y L. R. Robinson. *Vestuario:* Adrian y Vera West. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por Charles Previn. *Montaje:* Milton Carruth. *Estudios:* Universal. *Rodaje en Santa Rosa.* *Distribución:* Universal, 1943, 108 minutos. *Intérpretes:* Joseph Cotten (Charlie Oakley, el tío) Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Janet Shaw, Estelle Jewell, Eily Malyon, Ethel Griffies, Clarence Muse, Frances Carson, Charlie Bates, Edna May Wonacott, Irving Bacon.

LIFEBOAT (Náufragos)

Producción: 20th Century Fox, 1943. *Productor:* Kenneth MacGowan. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Jo Swerling, según una historia original de John Steinbeck. *Fotografía:* Glen MacWilliams. *Efectos especiales:* Fred Sersen. *Decorados:* James Basevi, Maurice Ransford, Thomas Little y Frank E. Hughes. *Música:* Hugo Friedhofer, dirigida por Emil Newman. *Vestuario:* René Hubert. *Montaje:* Dorothy Spencer. *Sonido:* Bernard Freericks y Roger Heman. *Maquillaje:* Guy Pearce. *Consejero técnico:* Thomas Fitzsimmons. *Estudios:* Fox. *Distribución:* 20th Century Fox,

1943, 96 minutos. *Intérpretes*: Tallulah Bankhead (Constance Porter, llamada «Connie»), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willy, capitán del submarino), Mary Anderson (Alice Mackenzie), John Hodiak (John Kovak), Henry Hill (Charles S. Rittenhouse), Heather Angel (señora Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garrett), Canada Lee (George Spencer, llamado «Joe»).

1944

BON VOYAGE (cortometraje)

Producción: M.O.I., 1944, G.B., British Ministry of Information. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: J.O.C. Orton, Angus McPhail, según un argumento original de Arthur Calder-Marshall. *Fotografía*: Gunther Krampf. *Decorados*: Charles Gilbert. *Estudios*: Associated British. *Intérpretes*: John Blythe, The Moliere Players (compañía de actores franceses refugiados en Inglaterra).

AVENTURE MALGACHE (cortometraje)

Producción: M.O.I., 1944, G.B., British Ministry of Information. *Director*: Alfred Hitchcock. *Fotografía*: Gunther Krampf. *Decorados*: Charles Gilbert. *Estudios*: Associated British. *Intérpretes*: The Moliere Players.

1945

SPELLBOUND (España: **Recuerda**; México: **Cuéntame tu vida**)

Producción: Selznick International, 1945. *Productor*: David O'Selznick y Fred Ahern. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Ben Hetch, según la novela de Francis Beeding (seudónimo de Hilary St. George Saunders y John Palmer), «The House of Dr. Edwardes». *Adaptación*: Angus McPhail. *Fotografía*: George Barnes, A. S.C. y Jack Warren. *Efectos especiales*: Jack Cosgrove. *Decorados*: James Basevi y John Ewing. *Secuencia del sueño*: Salvador Dalí. *Vestuario*: Howard Greer. *Música*: Miklos Rozsa. *Montaje*: William Ziegler y Hal C. Kern. *Sonido*: Richard De Weese. *Consejero siquiátrico*: May E. Romm. *Estudios*: Selznick International. *Distribución*: United Artists, 1945, 111 minutos. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (doctor Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantine), Jean Acker (la directora), Rondha Fleming (Mary Carmichel), Donald Curti (Harry), John Emery (doctor Fleurot), Leo G. Carroll (doctor Murchison), Norman Lloyd (Garmes), Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Janet Scott, Victor Killian, Bill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Toomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt More, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekhov.

1946

NOTORIOUS (España: **Encadenados**; México: **Tuyo es mi corazón**)

Producción: R.K.O., 1946. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Productor asociado:* Barbara Keon. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Ben Hetch, según un argumento de Hitchcock. *Fotografía:* Ted Tetzlaff, A.S.C. *Efectos especiales:* Vernon L. Walker y Paul Eagler. *Decorados:* Albert S. D'Agostino, Carroll Clarke, Darrel Silvera y Claude Carpenter. *Vestuario:* Edith Head. *Música:* Roy Webb, dirigida por Constantin Bakaleinikoff. *Sonido:* John E. Tribby, Terry Kellow y Clem Portman. *Montaje:* Theron Warth. *Ayudante de dirección:* William Dorfman. *Estudios:* R.K.O. *Distribución:* R.K.O., 1946, 101 minutos. *Intérpretes:* Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastien), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Constantine (señora Sebastien), Reinhold Schünzel (doctor Anderson), Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alexis Minotis, Eberhardt Krumschmidt, Fay Baker, Ricardo Costa, Lenore Ulric, Ramon Nomar, Peter von Zerneck, Sir Charles Mandl, Wally Brown.

1947

THE PARADINE CASE (España: **El proceso Paradine**; México: **Agonía de amor**)

Producción: Selznick International, Vanguard Films, 1947. *Productor:* David O'Selznick. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* David O'Selznick, según la novela de Robert Hitchens. *Adaptación:* Alma Reville y Robert Hitchens. *Fotografía:* Lee Garmes. *Decorados:* J. MacMillam Johnson y Thomas Morahan. *Vestuario:* Travis Banton. *Música:* Franz Waxman. *Montaje:* Hal C. Kern y John Faure. *Estudios:* Selznick International. *Distribución:* United Artists, 1947, 132 minutos. *Intérpretes:* Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (el juez Horfield), Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield), Charles Coburn (Sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Alida Valli (Maddalena, Anna Paradine), Leo G. Carroll, John Goldsworthy, Isobel Elsom, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter, John Williams, Joan Tetzl.

1948

ROPE (México: **La soga**)

Producción: Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1948. *Productores:* Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Arthur Laurents, según la obra teatral de Patrick Hamilton. *Adaptación:* Hume Cronyn. *Fotografía:* Joseph Valentine y William V. Skall, A.S.C. (Technicolor). *Consejeros de color:* Natalie Kalmus y Robert Brower. *Decorados:* Perry Fergu-

son, Emil Kuri y Howard Bristol. *Vestuario*: Adrian West. *Música*: Leo F. Forbstein, basado en el tema del «Movimiento perpetuo núm. 1», de Francis Poulenc. *Montaje*: William H. Ziegler. *Sonido*: Al Riggs. *Ayudante de dirección*: Lowell Farrell. *Estudios*: Warner Bros. *Distribución*: Warner Bros, 1948, 80 minutos. *Intérpretes*: James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), Sir Cedric Hardwicke (señor Kentely), Constance Collier (señora Atwater), Edith Evanson (señora Wilson), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Diack Hogan (David Kentely), Farley Granger (Philip).

1949

UNDER CAPRICORN (España: Atormentada; México: Bajo el signo de Capricornio)

Producción: Hal B. Wallis Prod., Transatlantic Pictures, Warner Bros, 1949, G.B. *Productores*: Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. *Consejeros de producción*: John Palmer y Fred Ahern. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: James Bridie, según la novela de Helen Simpson. *Adaptación*: Hume Cronyn. *Fotografía*: Jack Cardiff, A.S.C., y Paul Beeson, Ian Craig David McNeilly, Jack Haste (Technicolor). *Consejeros de color*: Natalie Kalmus y Joan Bridge. *Decorados*: Tom Morahan y Phil Stockford. *Vestuario*: Roger Furse. *Música*: Richard Addinsell, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: A. S. Bates. *Sonido*: A. W. Watkins y Peter Handford. *Estudios*: M.G.M., en Elstree. *Distribución*: Warner Bros, 1949, 117 minutos. *Intérpretes*: Ingrid Bergman (Lady Harrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly), Jack Wating (Winter, el secretario de Flusky), Cecil Parker (Sir Richard, el gobernador), Denis O'Dea (Corrigan, el procurador general), Olive Sloan, John Ruddock, Bill Shine, Víctor Lucas, Ronald Adam, G. H. Mulcaster, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermott, Roderick Lowell, Francis de Wolff.

1950

STAGE FRIGHT (España: Pánico en la escena; México: Desesperación)

Producción: Warner Bros, 1950, G.B. *Productores*: Alfred Hitchcock y Fred Ahern. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Whitfield Cook, según los cuentos de Selwyn Jepson, «Man Running» y «Outrun the Counstable». *Adaptación*: Alma Reville. *Diálogos adicionales*: James Bridie. *Fotografía*: Wilkie Cooper. *Decorados*: Terence Verity. *Música*: Leighton Lucas, dirigida por Louis Levy. *Montaje*: Edward Jarvis. *Sonido*: Harold King. *Estudios*: Elstree, G.B. *Distribución*: Warner Bros, 1950, 110 minutos. *Intérpretes*: Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (el inspector Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (comodoro Gill),

Dame Sybil Thorndike (señora Gill), Kay Walsh, Miles Malleon, André Morell, Patricia Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell.

1951

STRANGERS ON A TRAIN (España: **Extraños en un tren**; México: **Pacto siniestro**)

Producción: Warner Bros, 1951, U.S.A. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Raymond Chandler y Czenzi Ormonde, según la novela de Patricia Highsmith. *Adaptación:* Whitfield Cook. *Fotografía:* Robert Burks, A.S.C. *Efectos especiales:* H.F. Koene Kamp. *Decorados:* Ted Haworrtt y George James Hopkins. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf. *Vestuario:* Leah Rhodes. *Montaje:* William H. Ziegler. *Sonido:* Dolph Thomas. *Estudios:* Warner Bros. *Distribución:* Warner Bros, 1951, 101 minutos. *Intérpretes:* Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Ann Morton), Robert Walker (Bruno Anthony), Leo G. Carroll (el senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Miriam Haines), Marion Lorne (señora Anthony), Jonathan Hale (señor Anthony), Howard St. John, John Brown, Norma Warden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel.

1952

I CONFESS (España: **Yo confieso**; México: **Mi secreto me condena**)

Producción: Warner Bros, 1952. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Productor asociado:* Barbara Keon. *Supervisor de producción:* Sherry Shourdes. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* George Tabori y William Archibald, según la obra teatral de Paul Anthelme «Our Two Consciences». *Fotografía:* Robert Burks, A.S.C. *Decorados:* Edward S. Haworth y George-James Hopkins. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf. *Montaje:* Rudi Fehr. *Vestuario:* Orry — Kelly. *Sonido:* Oliver S. Garretson. *Avudante de dirección:* Don Page. *Asesor religioso:* Padre Paul la Couline. *Asesor policiaco:* Oscar Tangvay. *Estudios:* Warner Bros. *Exteriores:* Québec. *Distribución:* Warner Bros, 1952, 95 minutos. *Intérpretes:* Montgomery Clift (padre Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (el procurador Willy Robertson), O.E. Hasse (Otto Keller), Dolly Haas (Alma Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (padre Millais), Judson Pratt (Murphy, un policía), Ovila Legare (Vilette, el abogado), Gilles Pelletier (padre Benoit).

1954

DIAL M FOR MURDER (España: **Crimen perfecto**; Sudamérica: **Con M de muerte y La llamada fatal**)

Producción: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1954. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* A. Hitchcock, basado en la comedia de Frederick Knott. *Fotografía:* Robert Burks, A.S.C. Rodado en naturalvisión y en 3 D. *Color:* Warner Color. *Decorados:* Edward Carrère y George James Hopkins. *Música:* Dimitri Tiomkin, dirigida por el autor. *Vestuario:* Moss Mabry. *Sonido:* Oliver S. Garretson. *Montaje:* Rudi Fehr. *Estudios:* Warner Bros. *Distribución:* Warner, 1954, 88 minutos. *Intérpretes:* Ray Milland (Tom Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (inspector-jefe Hubbard), Anthony Dawson (capitán Swan Lesgate), Leo Britt (el narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (William), George Alderson (el detective), Robin Hughes (sargento de policía).

REAR WINDOW (La ventana indiscreta)

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich. *Fotografía:* Robert Burks, A.S.C. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Richard Mueller. *Efectos especiales:* John P. Fulton. *Decorados:* Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer y Ray Mayer. *Música:* Franz Waxman. *Montaje:* George Tomasini. *Vestuario:* Edith Head. *Ayudante de dirección:* Herbert Coleman. *Sonido:* Harry Lindgren y John Cope. *Distribución:* Paramount, 1954, 112 minutos. *Intérpretes:* James Stewart (L. B. Jeffries, llamado «Jeff»), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella, la enfermera), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Corazón solitario), Ross Bagdasarian (el compositor), Georgine Darcy (La señorita Torsó, la bailarina), Jesslyn Fax (La escultora), Rand Harper (el recién casado), Irene Winston (Mrs. Thorwald), y Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grandstaff, Harris Davenport, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady.

1955

TO CATCH A THIEF (España: **Atrapa a un ladrón**; México: **Para atrapar al ladrón**) *Vistavisión*

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1955. *Director:* Alfred Hitchcock. *Director de la 2.ª Unidad:* Herbert Coleman. *Guión:* John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. *Fotografía:* Robert Burks. *Fotografía 2.ª Unidad:* Wallace Kelley. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Richard Mueller. *Efectos especiales:*

John P. Fulton. *Transparencias*: Farciot Edouart, A.S.C. *Decorados*: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer y Arthur Krams. *Música*: Lynn Murray. *Montaje*: George Tomasini. *Vestuario*: Edith Head. *Ayudante de dirección*: Daniel McCauley. *Sonido*: Lewis y John Cope. *Estudios*: Paramount. *Exteriores*: Costa Azul. *Distribución*: Paramount, 1955, 97 minutos. *Intérpretes*: Cary Grant (John Robie, llamado «el Gato»), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Betrani), Jessie Royce Landis (Mrs. Stevens), Brigitte Aubert (Danielle Foussard), René Blancard (el comisario), y John Williams, Geargette Anys, Roland Lesaffre, Jean Hebey, Dominique Davray, Russel Gaige, Marie Stoddard, Frank Chellano, Otto F. Schulze, Guy de Vestel, Bela Kovacs, John Alderson, Don McGowan, W. Willie Davies, Edward Manouk, Jean Martinelli, Martha Bamattre, Aimée Torriani, Paul «Timy» Newlan, Lewis Charles.

1956

THE TROUBLE WITH HARRY? (España: ¿Quién mató a Marry?; Sudamérica: El tercer tiro) — Vistavisión

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1956. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes, según la novela de John Trevor Story. *Fotografía*: Robert Burks A.S.C. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Decorados*: Hal Pereira. John Goodman, Sam Comer y Emile Kuri. *Música*: Bernard Herrman. *Canción*: «Flaggin the train to Tuscaloosa». *Letra*: Mack David. *Música*: Raymond Scott. *Montaje*: Alma Macrorie. *Vestuario*: Edith Head. *Estudios*: Paramount, y exteriores en Nueva Inglaterra. *Distribución*: Paramount, 1956, 99 minutos. *Intérpretes*: Edmund Gwenn (capitán Albert Miles), John Forsythe (Sam Marlowe, el pintor), Shirley McLaine (Jennifer, mujer de Harry), Mildred Narwick (Miss Gravely), Jerry Mathers (Tony, el hijo de Harry), Mildred Dunnock (Mrs. Wiggs), Royal Dano (Alfred Wiggs), y Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolff, Philip Truex, Ernest Curt Bach.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (España: El hombre que sabía demasiado; México: En manos del destino) Vistavisión

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, Filmwire Prod., 1955. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: John Michael Hayes y Angus McPhail, según una historia de Charles Bennett y D. B. Wyndham-Lewis. *Fotografía*: Robert Burks. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Efectos especiales*: John P. Fulton. *Decorados*: Hal Pereira, Henry Bumsstead, Sam Comer, Arthur Krams. *Música*: Bernard Herrman. *Letra de las canciones*: Jay Livingston y Ray Evans: «Whatever will be»; «We'll love again»; cantata «Storm Cloud», de Arthur Benjamin y D. B. Wyndham-Lewis, interpretada por la London Sym-

phony Orchestra, bajo la dirección de Bernard Herrman. *Montaje*: George Tomasini, A.C.E. *Vestuario*: Edith Head. *Sonido*: Franz Paul y Gene Garvin, Western Electric. *Ayudante de dirección*: Howard Joslin. *Exteriores*: Marruecos. *Distribución*: Paramount, 1956, 120 minutos. *Intérpretes*: James Stewart (doctor Ben McKenna), Doris Day (Jo, su mujer), Daniel Gélin (Louis Bernard), Brenda de Menzie (Mrs. Drayton), Bernard Miles (Mr. Drayton), Ralph Truman (inspector Buchanan), Mogens Wieth (el embajador), Alan Mombay (Val Parnel), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (el pequeño Hank Mackenna), Regie Malder (Nada, el asesino), e Yves Brainville, Richard Wattis, Alix Talton, Noel Willman, Caroline Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Betty Baskomb, Patrick Aherne, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth.

1957

THE WRONG MAN (España: Falso culpable; México: El hombre equivocado)

Producción: Alfred Hitchcock, Warner Bros, 1957. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Maxwell Anderson y Angus McPhail, basado «La verdadera historia de Christopher Emmanuel Balestrero», de Maxwell Anderson. *Fotografía*: Robert Burks. *Decorados*: Paul Sylbert y William L. Kuehl. *Música*: Bernard Herrmann. *Montaje*: George Tomasini. *Ayudante de dirección*: Daruel O. McCauley. *Estudios*: Warner Bros. *Exteriores*: Nueva York. *Consejeros técnicos*: Frank O'Connor (juez de instrucción en el District Attorney Queens County, New York). *Sonido*: Earl Crain Sr. *Distribución*: Warner Bros, 1957, 105 minutos. *Intérpretes*: Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero, llamado «Manny»), Vera Miles (Rose, su mujer), Anthony Quayle (O'Connor), Harol J. Stone (el teniente Bowers), Charles Cooper (Mathews, un detective). John Heldabrant (Tomasini), Richard Robbins (Daniel, el culpable), y Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurinda Barrett, Norma Connolly, Nehemiah Persoff, Lola D'Annunzio, Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber.

1958

VERTIGO (De entre los muertos) Vistavisión

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1958. *Productor asociado*: Herbert Coleman. *Director*: Alfred Hitchcock. *Guión*: Alec Coppel y Samuel Taylor, basado en la novela de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, «De entre los muertos». *Fotografía*: Robert Burks. *Efectos especiales*: John Fulton. *Decorados*: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer y Frank McKelvey. *Color*: Technicolor. *Consejero*: Richard Mueller. *Música*: Bernard Herrmann, dirigida por Muir Mathieson. *Montaje*: George Tomasini. *Vestuario*: Edith Head. *Ayudante de dirección*: Daniel McCauley. *Sonido*: Harold Lewis y Winston Leverett. *Títulos*: Saul Bass.

Secuencia especial: «Designed», por John Ferren. *Estudios:* Paramount. *Exteriores:* San Francisco. *Distribución:* Paramount, 1958, 120 minutos. *Intérpretes:* James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midges), Henry Jones (el forense), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (el doctor), y Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.

1959

NORTH BY NORTHWEST (España: **Con la muerte en los talones**; México: **Intriga internacional**) Vistavisión

Producción: Alfred Hitchcock, Metro Goldwyn Mayer, 1959. *Productor asociado:* Herbert Coleman. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión original:* Ernest Lehman. *Director de fotografía:* Robert Burks. *Color:* Technicolor. *Consejero:* Charles K. Hagedorn. *Efectos especiales fotográficos:* A. Arnold Gillespie y Lee Le Blanc. *Decorados:* Robert Boyle, William A. Horning, Merril Pyle, Henry Grace y Frank McKelvey. *Música:* Bernard Herrmann. *Montaje:* George Tomasini. *Títulos dibujados:* Saul Bass. *Sonido:* Frank Milton. *Ayudante de dirección:* Robert Saunders. *Estudios:* Metro Goldwyn Mayer. *Exteriores:* Nueva York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mont Rushmore), Dakota del Sur (National Memorial). *Distribución:* Metro Goldwyn Mayer, 1959, 136 minutos. *Intérpretes:* Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie-Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (el profesor), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson («Señora Townsend»), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), y Carlton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge, Doreen Lang, Edward Binns, Robert Ellenstein, Lee Tremayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Bernardino, Malcom Atterbury.

1960

PSYCHO (Psicosis)

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1960. *Jefe de producción:* Lew Leary. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Joseph Stefano, según la novela de Robert Bloch. *Fotografía:* John L. Russell. *Efectos especiales fotográficos:* Clarence Champagne. *Decorados:* John Hurley, Robert Claworthy y George Milo. *Música:* Bernard Herrmann. *Sonido:* Walden O. Watson y William Russell. *Dibujos:* Saul Bass. *Montaje:* George Tomasini. *Ayudante de dirección:* Hilton A. Green. *Vestuario:* Helen Colvig. *Estudios:* Paramount. *Exteriores:* Arizona y California. *Distribución:* Paramount, 1960, 109 minutos. *Intérpretes:* Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), hermana de Sam, John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast, detective), John

McIntire (sheriff Chambers), Simon Oakland (el doctor Richmond), Janet Leigh (Marion Crane), Frank Albertson (el millonario), Pat Itchcock (Marion), y Vaughan Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills.

1963

THE BIRDS (Los pájaros)

Producción: Universal, 1963. *Productor:* Alfred Hitchcock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Evan Hunter, según la obra de Daphne du Maurier. *Fotografía:* Robert Burks. *Color:* Technicolor. *Efectos especiales:* Lawrence A. Hampton. *Consejero especial de fotografía:* Ub Iwerks. *Director de producción:* Norman Deming. *Decorados:* Robert Boyle y George Milo. *Consejero de sonido:* Bernard Herrmann. *Producción y composición del sonido electrónico:* Remi Gassman y Oskar Sala. *Domador de pájaros:* Ray Berwick. *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Ilustrador:* Alfred Whillock. *Títulos de crédito:* James S. Pollack. *Montaje:* George Tomasini. *Estudios:* Universal. *Exteriores:* Bahía Bodega, California, San Francisco. *Distribución:* Universal, 1963, 120 minutos. *Intérpretes:* Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Mrs. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Mrs. Bundy), Charles McGraw (Sebastian Soles), Ruth McDevitt (Mrs. Mac Gruder), y Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn.

1964

MARNIE (España: Marnie, la ladrona; México: Marnie)

Producción: Alfred Hitchcock, Universal, 1964. *Productor:* Alfred Whitlock. *Director:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham. *Fotografía:* Robert Burks. *Color:* Technicolor. *Decorados:* Robert Boyle y George Milo. *Música:* Bernar Herrmann. *Montaje:* George Tomasini. *Ayudante de dirección:* James H. Brown. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Sonido:* Waldon A. Watson, William Green. *Distribución:* Universal, 1964, 120 minutos. *Intérpretes:* Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar, madre de Marnie), Bob Sweeney (el primo Bob), Alan Napier (señor Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Clabon), y Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wyllie.

1966

TORN CURTAIN (Cortina rasgada)

Producción: Alfred Hitchcock, Universal. *Dirección:* Alfred Hitchcock. *Guión:* Brian Moore. *Fotografía:* John F. Warren, A.S.C. *Decorados:* Frank Arrigo, Heckroth y G. Milo. *Sonido:* Waldon O. Watson y William Russell. *Música:* John Addison. *Montaje:* Bud Hoffman. *Ayudante de dirección:* Donald Baer. *Ayudante personal de Hitchcock:* Peggy Robertson. *Distribución:* Universal, 1966, 120 minutos. *Intérpretes:* Paul Newman (profesor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condesa Kuchinska), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (Bailarina), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Gunter Strack (profesor Karl Manfred), Ludwig Donath (profesor Gustav Lindt), David Opatoshu (Mr. Jacobi), Gisela Fischer (Dr. Koska), Mort Mills (Granjero), Carolyn Comwell (la mujer del granjero), Arthur Gold-Porter (Freddy) Gloria Gorvin.

FILMOGRAFIA ESTABLECIDA POR JEAN KRESS

N. del T.: Con posterioridad a la edición original francesa de este libro, Alfred Hitchcock ha llevado a cabo la realización de dos nuevos films: *Topaz* (1969) y *Frenzy* (Frenesí) (1971), ambos estrenados en España. En la actualidad —septiembre de 1974—, Alfred Hitchcock, a sus setenta y cinco años recién cumplidos prepara el rodaje de un nuevo film cuyo título provisional es *The Rainbird Pattern*, según guión de Ernest Lehman.

- NOBLE Peter: *An Index to the creative work of Alfred Hitchcock* (Suplemento de Sight and Sound: «Index Series» núm. 18, Londres, 1949.)
- ROHMER Eric y CHABROL Claude: *Hitchcock* (Editions Universitaires, París, 1957.)
- AMENGUAL Barthélémy y BORDE Raymond: *Alfred Hitchcock* (Premier Plan, SERDOC, Lyon, 1960.)
- MANZ Hans-Peter: *Alfred Hitchcock* (Sanssouci Verlag, Zürich, 1962.)
- BOGDANOVICH Peter: *The Cinema of Alfred Hitchcock* (The Museum of Modern Art Film Library / Doubleday & Co. Inc., New York, 1962.)
- PERRY George: *The Films of Alfred Hitchcock* (Studio Vista Ltd., Londres, 1965. E. P. Dutton and Co. Inc., New York, 1965.)
- WOOD Robin: *Hitchcock's Films* (A. Zwemmer Ltd., Londres, 1965. A. S. Barnes and Co. Inc., New York, 1965.)
- CAHIERS DU CINEMA: núm. 39 (número especial), París, octubre, 1953.
- CAHIERS DU CINEMA: núm. 62, París, agosto-septiembre, 1956.

Indice

Introducción	7
1	23
2	38
3	53
4	72
5	87
6	106
7	123
8	137
9	152
10	166
11	183
12	203
13	225
14	245
15	260
Notas de la edición francesa	283
Filmografía de Alfred Hitchcock	297
Resumen bibliográfico	319

