



Imágenes: Cortesía de la Cineteca Nacional

Hitchcock: crímenes compartidos

MAURICIO GONZÁLEZ LARA

Por años se vio el trabajo de Hitchcock como cine de entretenimiento. Su posterior valoración como uno de los grandes directores del siglo pasado es un triunfo de la crítica.

C

OMO LO HACE cada diez años desde 1952, la revista británica de cine *Sight & Sound* publicó en septiembre de 2012 el listado de “Las películas más grandes de todos los tiempos”. Fruto de una serie de consultas realizadas a 846 críticos, programadores, académicos y entusiastas de las artes visuales de diversas partes del orbe, el listado es considerado como un punto de referencia elemental (si bien algunos argumentan que

el enfoque tiende a desestimar filmografías de talante experimental y de zonas geográficas con frecuencia desdeñadas por el ojo anglosajón, como la africana, por ejemplo). La encuesta no solo es una herramienta relevante para detectar cuáles son las piezas que conforman el canon fílmico fundamental, sino que también constituye un barómetro que permite evaluar la relación volátil que cada generación establece con aquellas películas a las que suele considerar como imprescindibles.

En 1952, los expertos consultados determinaron que *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), *Luces de la ciudad* y *La quimera del oro* (Charles Chaplin, 1931 y 1925, respectivamente) eran las tres películas más grandes de la historia. Las elegidas en 1962 fueron *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), *La aventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) y *La regla del juego* (Jean Renoir, 1939). En los tres listados subsecuentes (1972, 1982 y 1992), *El ciudadano Kane* y *La regla del juego* se mantuvieron en primero y segundo lugares, consolidándose como vacas sagradas en apariencia inamovibles. En 2002, sin embargo, una cinta que había estado fuera de los primeros diez lugares hasta el listado de 1982 escaló a la segunda posición para, finalmente, destronar en 2012 el reinado que Welles mantuvo a lo largo de cinco décadas: *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock.

El ascenso de la película ilustra las ironías que definen la obra y al personaje de Hitchcock. Vilipendiada por el público, fue uno de los más sonados fracasos comerciales de un director cuyos triunfos taquilleros ayudaron a consolidar a Hollywood como una industria boyante a mediados del siglo pasado. El rechazo

fue tan contundente que, tal y como lo han relatado los realizadores Martin Scorsese y Paul Schrader, conseguir copias del filme durante los setenta era una labor que rayaba en lo titánico. El culto de críticos y cineastas a *Vértigo* rindió frutos en 1983, cuando la película fue reestrenada en las salas estadounidenses. El éxito de esta segunda vuelta allanó el camino para la exhibición de una versión plenamente restaurada en 1996, la cual gozó de una amplia distribución internacional.

En paralelo a “Las películas más grandes de todos los tiempos”, *Sight & Sound* elaboró otro *ranking* consistente en las opiniones de 358 cineastas que publicó en el mismo número de 2012 bajo el nombre de “La lista de los directores”. *Cuentos de Tokio*, de Yasujirō Ozu, figuró en primera posición, y *Vértigo* en octavo lugar. La disparidad puede generar la impresión de que Hitchcock ejerce menos fascinación entre los directores. La evidencia apunta en dirección contraria: cuesta trabajo pensar en un realizador con una influencia más intensa en la actualidad. Hitchcock, queda claro, está en todas partes: en la generación que revolucionó el cine estadounidense en los setenta (en los lances estilísticos de Brian De Palma y Steven Spielberg, por supuesto, pero también en los mecanismos de culpa católica que definen al mejor Scorsese); como una influencia permanente en los *thrillers* de Pedro Almodóvar (*La mala educación*, *La piel que habito*, *Julieta*), donde la inminencia de lo ominoso se traduce en elegancia y color; como una coordenada básica para Wes Anderson, quien lo señala como una inspiración para el diseño miniatura de *El fantástico Sr. Zorro* y *El gran hotel Budapest*; en la obsesión por filmar planos secuencia imposibles, presente en Alejandro G. Iñárritu, Alfonso Cuarón y Cary Fukunaga; como teórico de los principios de elongación espaciotemporal puestos en práctica por David Fincher en las secuencias centrales de *Seven*, *Zodiaco* y *Gone girl* (*Perdida* en español); en la cámara voyerista que persigue a Kristen Stewart en *Fantasmas del pasado* (2016), de Olivier Assayas; en la turbulencia psicológica de los protagonistas masculinos de Takashi Miike (*Audición*) y Kiyoshi Kurosawa (*Penance*), y hasta como tendencia histórica a remontar por cineastas impresionistas como Carlos Reygadas, quien lo considera un cirquero que no habla de “cosas importantes”.

Desde que *Sight & Sound* coronó a *Vértigo*, el mundo no ha parado de hablar de Hitchcock, sea a través de ensayos, documentales (*Hitchcock/Truffaut*, 2015) y películas biográficas (las prescindibles y engañosamente críticas *Hitchcock* y *The girl*, difundidas en 2013). México no es la excepción. Con el fin de replantear al realizador como un creador total y mostrar sus contribuciones a nuevas audiencias, la Cineteca Nacional ha traído a la Ciudad de México la exposición *Hitchcock, más allá del suspenso*, la cual se mantiene hasta el 13 de enero en

la galería del recinto. Curada por Pablo Llorca, profesor de historia del cine y de historia de la fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, la exposición ofrece un recorrido por las bases fundamentales del proceso creativo de Hitchcock: el dominio de recursos de vanguardia, la capacidad para rodearse de colaboradores talentosos (técnicos, actores, diseñadores y guionistas), el papel decisivo de los personajes femeninos, la producción meticulosa y la capacidad de sus películas para reflejar el tiempo y contexto en que fueron creadas. Los cinco módulos de la exposición exhiben más de doscientas piezas que incluyen revistas, libros, fotografías, carteles, piezas de vestuario y videos.

Más allá del repetitivo encomio hiperbólico diseñado para canalizar el entusiasmo del visitante a la tienda de regalos, la exposición no está exenta de notas altas. Un acierto es el énfasis en la adelantada naturaleza multimedia del director británico, como queda manifestado en la exhibición de *Have you heard?*, una humorosa fotonovela realizada para la revista *Life* en 1942 que muestra las consecuencias devastadoras de un chisme que sigue la lógica del “teléfono descompuesto”.

Financiada por Fundación Telefónica, *Hitchcock, más allá del suspenso* está acompañada por un ciclo de 35 películas, todas pertenecientes a la etapa sonora del realizador, restauradas en 2k y 4k, así como de numerosas charlas y conferencias. La Cineteca también reeditó *Alfred Hitchcock*, libro escrito por Guillermo del Toro y publicado originalmente en 1990 por el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos, entidad dependiente de la Universidad de Guadalajara. La primera versión formaba parte de una colección titulada “Grandes Cineastas”, una serie de textos ideada por Emilio García Riera con el propósito de documentar la filmografía de cineastas icónicos en un formato que ofreciera una visión múltiple de las cintas analizadas mediante la inclusión de citas de numerosos críticos extranjeros. Palabras más, palabras menos, la idea era publicar una antología de cineastas *for dummies*. Escrito cuando tenía veinticinco años, el libro de Del Toro apenas logra conectar algunas chispas de goce y estilo en la brevísima biografía introductoria y el ajustado corsé de la recopilación de citas. El problema es de origen: la iniciativa de “Grandes Cineastas” gozaba de sentido y nobleza en el México cerrado de fines de los ochenta, cuando incluso conseguir una revista de cine proveniente del exterior requería altas dosis de compromiso y paciencia; releída tres décadas después, cuando el acceso a todo se encuentra a un par de clics de distancia, el esfuerzo se antoja mecánico y poco propositivo. De mayor interés es “Lessons of darkness”, el ensayo de portada que el cineasta mexicano escribió para la revista *Sight & Sound* en agosto de 2012, donde aborda algunas

preconcepciones que rodean el trabajo de Hitchcock con la gravedad de un artesano con más de dos décadas ejerciendo el oficio.

LA CONTRADICCIÓNES BALANCE

Los clásicos, apunta Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos* (Siruela, 2012), son esos libros de los cuales suele oírse decir “estoy relejendo” y nunca “estoy leyendo”. Cuando hablamos de cine, basta cambiar “releer” por “revisitar” y la máxima aplica de manera idéntica. Hitchcock es considerado hoy, casi de manera absoluta, como el director más clásico de la historia. La unanimidad puede resultar asfixiante, sobre todo si se toma en cuenta que obedece más al reconocimiento tardío de una influencia vasta e innegable, y no tanto al deseo de mantener un diálogo vibrante entre el personaje y las realidades que la industria cinematográfica vive en los estertores de la segunda década del siglo XXI.

El debate en torno a qué hace clásico a un clásico es prácticamente inagotable. Frank Kermode, autor de *The classic* (Harvard University Press, 1983), consideraba que un autor puede definirse como clásico gracias a su capacidad para lograr que cada generación lo reinterprete a su propia satisfacción, pero siempre de manera distinta. Paradójicamente, la generación de Hitchcock, nacido en 1899, nunca lo imaginó como un clásico. Educado en escuelas jesuitas y formado en el seno de una familia conservadora de recursos limitados, no hay nada romántico en los inicios del realizador. Obligado a trabajar tras la muerte de su padre en la Henley Telegraph and Cable Company, la vocación del joven Hitchcock se activa cuando consigue asistir a clases de historia del arte, dibujo y pintura, lo que le ayuda tiempo después a ingresar a la productora Famous Players-Lasky, donde realiza guiones, decorados y vestuario, entre otros cometidos. Ahí es donde conoce a Alma Reville, con quien se casa a los veintisiete años. Entre 1925 y 1939, dirige veintiséis películas y se convierte en el cineasta más solicitado de Inglaterra.

Auxiliado por David O. Selznick, inicia su etapa americana con *Rebeca*, ganadora del Óscar a mejor película en 1940. Después de una etapa de ajuste, donde el estilo acrimonioso de sus cintas europeas se redimensiona frente a las nuevas demandas de la realidad hollywoodense, los presupuestos crecen, los escenarios se estilizan y los protagonistas se tornan más atractivos. *Cuéntame tu vida* (1945) y *Tuyo es mi corazón* (1946) marcan un punto de inflexión. El periodo que sigue es pródigo en obras mayores. *La ventana indiscreta* (1954), *El hombre equivocado* (1956), *Vértigo* (1958) e *Intriga internacional* (1959) le brindan a Hitchcock el margen de maniobra necesario para inventarse como personaje. La serie *Alfred Hitchcock presenta* se estrena el 2 de octubre de 1955. Hitch aparece como anfitrión en las cápsulas que marcan la

apertura y en los cortes a comerciales de cada episodio. Las intervenciones elevan su personaje a niveles icónicos. El realizador es ahora una marca cuyo reconocimiento internacional se convierte en un argumento de venta superior al del nombre de los actores. *Psicosis* (1960) establece un nuevo rompimiento. Uno de los factores que explican la universalidad de los clásicos es su naturaleza eminentemente personal: antes que cualquier consideración, tienden a ser expresiones íntimas que surgen de una necesidad expresiva primaria y no de una agenda impuesta por la época en la que fueron generados. La intimidad genera empatía, independientemente de la nacionalidad, ideología o raza de la audiencia. Esto no significa, desde luego, que Hitchcock no pensara en la audiencia. De hecho, el argumento recurrente para descalificar el legado artístico del director británico consiste precisamente en que su ambición comercial de conectar con la audiencia cancelaba de facto la posibilidad de generar una genuina expresión autoral. La contradicción alcanza tintes fascinantes en *Psicosis*. Filmada en blanco y negro y desprovista de la estilización lujosa de las cintas anteriores, *Psicosis* es percibida como un trabajo experimental y arriesgado, pero también es una pieza concebida para dialogar con un momento de ruptura en el mundo. Hitchcock estaba plenamente consciente de que los sesenta desatarían turbulencias y cambios radicales en la sociedad. No era el único. En relativa sincronía, Michelangelo Antonioni filmaba *La aventura*, una cinta que comparte una premisa similar a *Psicosis*: el personaje establecido en un inicio como protagonista desaparece de manera inesperada ya rebasado el primer tercio de duración. La desaparición en *La aventura* equivale a un agotamiento de sentido narrativo y existencial; en *Psicosis* es un asesinato diseñado para dinamitar la mente del espectador. El mensaje era contundente: nadie estará a salvo, nada será igual, ni siquiera las cintas que “el maestro del suspenso” solía filmar para nuestro deleite. La sensibilidad de Hitchcock para leer la angustia de la época convierte a *Psicosis* en un redituable fenómeno cultural y abre una etapa distinta. Los escenarios fastuosos y elegantes quedan atrás para dar paso a una visión más oscura y poética, la cual alcanza un clímax apocalíptico con *Los pájaros* (1963). Tras un periodo de decadencia comercial, Hitchcock filma una obra maestra más, *Frenesí* (1972), antes de entregar el que sería su último filme: *Trama macabra* (1976). Hitchcock muere el 29 de abril de 1980, en Bel Air, Los Ángeles.

CLÁSICO TARDÍO

Pese a llevar décadas en activo, Hitchcock comienza a ser valorado artísticamente hasta finales de los cincuenta, cuando los críticos aglutinados en la revista *Cahiers du Cinéma* —André Bazin, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, François Truffaut— acuñan la “teoría

del autor” con el objetivo de analizar a cineastas cuya consistencia temática y visual los identificaba para todo efecto como los responsables últimos de sus películas. Si bien Chabrol y Rohmer escriben el primer libro que lo señala como autor, el redimensionamiento cultural de Hitchcock le correspondería a Truffaut, quien en 1966 publica *El cine según Hitchcock* (Alianza Editorial, 1974), obra basada en 52 horas de entrevistas donde se revisan de forma exhaustiva las cintas filmadas por el director inglés. Truffaut, ya reconocido en esos años por ser uno de los directores más notables de la Nueva Ola francesa, el movimiento disruptivo nacido a partir de *Cabiers du Cinéma*, asume la escritura del libro como si fuera una película: periodo de pre-producción, una semana de entrevistas con Hitchcock, edición, revisiones constantes, etcétera. Hitchcock era considerado un artesano hábil capaz de montar espectáculos que mantuvieran en vilo al espectador, pero pocos pensaban en él como una fuente de estilo, ideología y coherencia. En síntesis, nadie pensaba en él como un genio. Truffaut, el creador que comenzó su carrera en 1959 con un retrato de orfandad con *Los cuatrocientos golpes*, le dio a su padre adoptivo fílmico un regalo que lo emancipaba como artista frente a la opinión pública. A diferencia de maestros lacónicos como

John Ford o Howard Hawks, el entrevistado verbaliza con precisión los mecanismos que le permiten dominar el lenguaje y dirigir con precisión. Gracias a la articulación de Hitchcock, una persecución deja de ser una persecución y se transforma en una *masterclass* sobre las expresiones más consumadas del quehacer fílmico. El libro de Truffaut es la piedra de toque sobre la que está construida la canonización de Hitchcock; la razón por la que las secuencias de *Intriga internacional* y *El hombre que sabía demasiado* figuran hoy entre los ejemplos más estudiados en las escuelas de cine del planeta. Truffaut se propone redefinir a Hitchcock como un clásico, y lo consigue. La Nueva Ola francesa fue un movimiento donde los miembros de *Cabiers du Cinéma* pusieron en práctica como directores los principios que enarbolaban como críticos. *El cine según Hitchcock* va un paso más allá al demostrar que por sí misma una obra crítica

puede alterar el rumbo de la historia fílmica sin mayores herramientas que el análisis y la discusión inteligente. Y lo hace mediante el desglose de la obra de un hombre otrora considerado como un simple entretenedor. Quizás esto explique parcialmente que *Vértigo* ocupe el primer lugar en la lista de *Sight & Sound*: en un contexto donde el periodismo cinematográfico que aspira a ser algo más que una reseñita informativa se encuentra a punto de desaparecer de los medios de comunicación, la crítica asume el reinado de Hitchcock como un triunfo compartido que la inspira a seguir adelante.

No deberían ser los únicos. La ambición de producir monstruos de presupuestos estratosféricos obligados a recaudar cientos de millones de dólares en la taquilla global redundará, más temprano que tarde, en la inviabilidad económica de toda la industria. Las salas se transformarán en complejos altamente tecnificados cuyo fin será presentar experiencias sensoriales orientadas a audiencias adolescentes. El resto de la producción se destinará al *streaming*. Como apunta Ben Fritz en *The big picture: The fight for the future of movies* (HMH, 2018), el futuro de Hollywood está siendo escrito por marcas corporativas como Marvel, Amazon, Netflix, Lego y hasta poderes fácticos como China, pero ya no por el sistema de estudios que el realizador emblemizó por varias décadas.

Para Hitchcock, una de las fuentes de goce de hacer cine radicaba en pensar que sus creaciones serían vistas por un amplio número de personas a un solo tiempo. “No debemos pensar nuestras películas para un asiento, ¡sino para una sala de dos mil butacas!”, le revelaba entusiasmado a Truffaut. El cine sobrevivirá, pero ya no como liturgia colectiva, sino fragmentado en pantallas personales y domésticas, sin la complicidad de quienes deciden rendirse en sincronía a la experiencia cinematográfica. A Hitchcock le gustaba imaginar que él no filmaba películas, sino crímenes. En el futuro el cine será un crimen presenciado en soledad, cierto, pero un crimen al fin. Ese es un triunfo que, como espectadores, también deberíamos compartir con Hitch. —

MAURICIO GONZÁLEZ LARA escribe sobre responsabilidad social y cine en *Eje Central* y *Letras Libres*.

