

Aspectos de la poética cinematográfica de Alfred Hitchcock (y 2)

escrito por Ignacio Ilundain | 27 enero, 2024

En la entrada [anterior](#) reflexioné sobre algunos aspectos de la poética de Hitchcock, aspectos de su estética cinematográfica como son su insistencia sobre el carácter esencialmente visual del lenguaje del cine, así como su clara afirmación sobre la importancia de crear emoción en el cine.

Interludio sobre las emociones en el cine

Que el cine pretenda despertar emociones en los espectadores es algo comúnmente aceptado. El **abanico de emociones es enorme**. Muchas películas pretenden crear miedo: las de terror, las de suspense. Otras quieren inspirar ideales y conductas nobles: son las películas “inspiradoras” que motivan para perseguir ideales altos, sobreponernos a las dificultades o luchar por lo que deseamos, como *La vida es bella*, *Rocky* o *Billy Elliot*, por ejemplo. Las hay que pretenden hacer reflexionar sobre temas diversos, ayudar a tomar conciencia de problemáticas difíciles y agudas: nos hacen ver el racismo (entre otras muchas, *El largo camino a casa*; reflexión [aquí](#)), el machismo, la urgencia ante el cambio climático, y tantas otras cuestiones, despertando indignación, esa sensación liberadora de “caer en la cuenta” o de “quitar la venda de los ojos”. Otras muchas quieren hacer reír...



Buscar la emoción es propio del cine. Conectar con los deseos y expectativas de los espectadores, es algo propio de todo arte. El mismo Tarkovski veía en la emoción y en la identificación del espectador con los personajes, algo central. También era muy crítico con el cine comercial que consideraba empobrecedor, y eso lo distancia enormemente de Hitchcock.

Tiene algo de mala fama ese cine “emotivo” que quiere, y muchas veces consigue, que soltemos alguna lágrima al asistir a la reconciliación de los protagonistas, al ver que se quieren tras muchas dificultades, etc. Se critica porque se reconoce que los responsables dominan los procedimientos para conseguirlo sacrificando para ello la veracidad o la integridad moral de la historia, comprometiendo también la solidez de la estructura narrativa.

En una cita anterior, Hitchcock lo decía con claridad: se trata de quitar “los momentos aburridos” de una vida a la hora de narrar una historia. También lo hacen el teatro o la novela. Son artes que narran de manera **concentrada** historias humanas. Esta idea de concentración de la vida está también presente en el libro. Aunque siempre hay excepciones, como las “anti-películas de Warhol, experimentos cinematográficos de cinco u ocho horas de duración filmando a personas durmiendo (*Sleep*, 1963) o en la que vemos un solo edificio (*Empire*, 1965).

La selección de los hechos narrados está al servicio de la **inteligibilidad** de la historia y del **entretenimiento**, que en sí mismo no es indicio de falta de calidad. Que entretengan, por otro lado, depende de las expectativas, del momento de cada uno. ¿Las películas de Tarkovski o de Malick son entretenidas? No en todo momento o para cualquiera. Además, no conviene ponerse elitista: “cuanto más *rarita* es la película, de mejor calidad será”.

Si la película es de calidad, el entretenimiento que consiga revelará un fondo sociológico y antropológico digno de tener en cuenta. La estupenda *El diablo viste de Prada* (David Frankel, 2006) consigue, vista en el momento oportuno, vivir la magia de que nos cuenten una historia con la que nos olvidamos del presente, y consigue divertirnos, o nos hace soñar...

Divertir, estar orientado hacia fuera, que es lo opuesto a *convertir*, estar junto a aquello hacia lo que me oriento, como recordaba Julián Marías. Divertirnos en el sentido de ser llevados fuera de nosotros mismos para asistir a algo diferente, para descubrir nuevas facetas. Eso ocurre con cualquier obra de calidad.

A veces solo nos hace falta divertirnos, en el sentido de **descansar**, de pasar un buen rato. No siempre tenemos que sentirnos interpelados por una llamada de atención sobre una problemática importante o con un significado fundamental que reorienta nuestra vida. Pero creo que siempre, en una obra de calidad, una película divertida mostrará algo genuinamente humano que nos puede iluminar. Como él decía:

AH: ... la gran regla: cuanto más logrado sea el retrato del malo, más lograda será la película (p. 165).

La emoción generada por el suspense

El suspense es un procedimiento narrativo con el que en el cine, también en la novela o teatro, se quiere **crear una tensión en el espectador**, una ansiedad. Según dice Hitchcock, solo él tenía el conjunto de la película en la cabeza cuando se estaba haciendo. Los demás veían trozos de película pero no conocían cuál sería el resultado. Hubo una época en la que solo él, afirma, conocía bien los mecanismos del suspense.

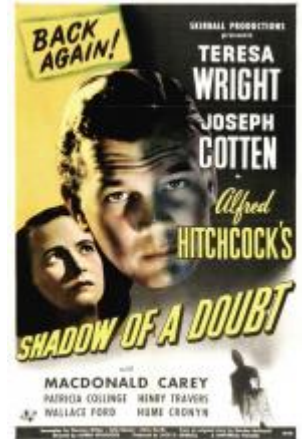
El suspense está ligado al **miedo** que sentimos al ver la película. Cuando se crea suspense estamos en el ámbito del peligro, de la **amenaza**: que pillen al protagonista, que le ataquen, que estalle una bomba... algo que se puede hacer en tono de comedia o serio. Aunque sea comedia y algo divertido, puede haber suspense y, por lo tanto, algo de miedo. Esto que vemos se hace tan real que si estamos muy metidos, nos dan ganas de gritar para avisar del peligro al personaje de la película.

Otra característica propia del suspense es que la **amenaza es conocida por el espectador** pero no por el personaje. Nosotros vemos que el malo está dentro cuando el protagonista llega sin saberlo, etc. Este conocimiento previo diferencia el suspense de la sorpresa, como Hitchcock recalca varias veces.

AH: En la forma corriente de suspense, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay suspense (p. 59).

Todo este procedimiento se basa en la tendencia que tenemos los espectadores a **anticipar el desarrollo de la trama**, más si es una intriga, un embrollo a clarificar. ¿Será descubierta?, ¿sobrevivirá? Las preguntas del espectador forman parte de la vivencia, placentera, del suspense. Hitchcock conocía perfectamente esta tendencia y su labor era guiarla de principio a fin, tanto en escenas sueltas como en el

desarrollo completo de la película, con la sospecha, por ejemplo, de uno de los personajes sobre otro (puede verse una reflexión [aquí](#)), tan bien descrita en *La sombra de una duda* (1943) o *Sospecha* (1941).



AH: ... 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 (p. 76). Usted sabe que el público intenta siempre anticiparse a la acción, adivinar lo que va a pasar (...) dirigir completamente los pensamientos del espectador (p. 237).

Pero no nos gusta que nos engañen. Ser llevados, sí. Engañados, no. La solución al enigma que plantea la amenaza debe ser plausible a la par que ingeniosa.

El suspense también está basado en la **identificación que se produce entre el personaje y el espectador**. No queremos que pillen a Grace Kelly cuando va a la casa del sospechoso en *La ventana indiscreta*. Esta identificación que siempre se produce en el cine, le lleva a Hitchcock a tener como tema principal el del **falso culpable**:

FT: ... el tema que se convertirá en de casi todos sus films: el hombre acusado de un crimen que no ha cometido.

AH: 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 (p. 43).

Este mismo procedimiento es el que utilizaba en las escenas en las que el **sexo** era protagonista.

AH: Cuando abordo cuestiones sexuales en la pantalla, no olvido que, también ahí, el suspense lo es todo (...) El sexo no debe ostentarse (pp. 195-196).

No solo se trataba de los límites propios de la época. Para él, el carácter de **descubrimiento** del sexo, algo propio del suspense y de la misma vida, permitía reflejar con más interés esta faceta que siempre ha estado presente en el cine.



Para acabar este apartado. Hitchcock sabía que el nivel de tensión no puede ser constante. **Hay que relajar la sensación.** Por eso la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos es muy importante para él (cf. p. 79). La comicidad del intento de asesinato del personaje de Cary Grant, que conduce borracho por una carretera llena de curvas, en la *Con la muerte en los talones* (1959), es un buen ejemplo.

Hitchcock fue un gran cineasta que mantuvo la **voluntad de**

evolucionar, de mejorar como cineasta. Fue un gran creador de formas y estructuras cinematográficas. A veces son desafíos como en la ya mencionada *La ventana indiscreta*, en que lo que ocurre se ve desde una habitación, o la película rodada en un solo plano (en diferentes rollos, con su pequeño truco) como *La soga* (1948).

También juega con el espectador “matando” a la estrella (Janet Leigh) muy pronto, como en *Psicosis* (1960), o filmando lo onírico pidiendo a Dalí su colaboración en *Recuerda* (1945).

Otro procedimiento que Truffaut destaca en la estética de Hitchcock es el uso dramático de los encuadres y los decorados.

FT: Usted muestra la totalidad de un decorado solo en el momento más dramático de la escena (...)

AH: 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 solo del deseo de mostrar el decorado (p.189).

En *Vértigo* (1958) se unen muchos de estos procedimientos, destacando también en el uso del color, cosa que también hizo en *Marnie, la ladrona* (1964).

Sobre la identidad

Una problemática presente en el cine de Hitchcock es el **papel de las apariencias** que llevan al **engaño** o al error. Ya hemos mencionado el tema de la falsa acusación al creer como culpable a alguien que es inocente (*Falso culpable*, 1956), el doble papel que interpreta Kim Novak en *Vértigo* (1958) en el que el engaño viene por sucesivas suplantaciones de la identidad, el Sr. Kaplan que en realidad no existe y que luego algunos persiguen al que creen que es por error, Cary Grant en *Con la muerte en los talones* (1959), el engaño del físico

(Paul Newman) que se hace pasar por espía en *Cortina rasgada* (1966), la verdadera identidad malvada del protagonista (Joseph Cotten) en *La sombra de una duda* (1943)...

Haciéndose eco de la frase proverbial “las apariencias engañan”, Molière nos traslada esta reflexión:

¿Sabéis, después de todo, si soy culpable, ni de qué soy capaz? ¿Fiáis de mi exterior? ¿Por lo que está a la vista me suponéis mejor? No, hermano; es que os dejáis llevar de la apariencia; lo que dice Damís es digno de creencia. Todos me consideran como persona honrada, pero la verdad pura es que no valgo nada (Tartufo III, 6).

En la filmografía de Hitchcock, la falsa apariencia está unida a la **culpabilidad**: o se es honesto y los demás le creen culpable, o alguien que creemos honesto es verdaderamente culpable. Parece como si la manifestación pública de lo que somos fuese muy **frágil**, tanto que cualquiera pudiera sufrir un juicio falso por parte de los demás, y que los demás fuesen creyendo que es así aunque cueste creerlo. O que los “malos” pudiesen llevar una vida pública respetable, que les resulta fácil engañar o ser descubiertos.

Hitchcock supedita todo a la creación de la emoción, nos dice. El análisis moral de las acciones representadas en sus películas daría lugar a debates. Nos traslada una visión de lo humano que muestra la **debilidad ligada al engaño, gran resorte narrativo de sus películas**. El sufrimiento que conlleva el descubrimiento de la falsedad que se va dando en la sospecha mina la entereza de los que la sufren, les hace frágiles.

Robert Pippin, en su libro sobre *Vértigo* (*The philosophical Hitchcock*, 2017) subraya la importancia que tiene para el director inglés la opacidad del conocimiento del otro, de sus intenciones. ¿Por qué hacemos lo que hacemos? ¿Qué papel tiene la ocultación de nuestra forma de ser o de pensar en nuestras relaciones sociales? ¿Cómo nos mostramos ante los demás?

¿Nuestro ser social consiste en representar papeles?

Hitchcock plantea en sus películas un problema muy presente en la actualidad como es el tema de la identidad que es, entre otras dimensiones, **identidad ante los demás**, ser alguien con un rostro y perfil concreto ante otros. Una **identidad lábil**, lo que permite a Hitchcock construir sus películas.

Conclusión

Truffaut reflexiona en el apéndice al libro de entrevistas sobre el papel del cine en general, teniendo como modelo el de Hitchcock, y dice:

FT: [El cine] se convirtió en un arte cuando dejó de ser un documental. Se comprendió que no se trataba tanto de reproducir la vida como de intensificarla (p. 312).

Esta vida intensa nos permite pasar un buen rato. Además, puede hacernos reflexionar sobre cuestiones morales o antropológicas.