



Ramiro Cristóbal

Alfred

HITCHCOCK



14 películas
imprescindibles



Ediciones
Irreverentes

Ramiro Cristóbal

Alfred Hitchcock

14 películas imprescindibles

Colección Rara Avis
Ediciones Irreverentes

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento y el almacenamiento o transmisión de la totalidad o parte de su contenido por cualquier método, salvo permiso expreso del editor.

© Ramiro Cristóbal

De la edición: © Ediciones Irreverentes S.L.

Septiembre de 2008

Ediciones Irreverentes S.L.

editor@edicionesirreverentes.com

<http://www.edicionesirreverentes.com>

ISBN:978-84-96959-15-6

Depósito legal:

Diseño de la colección: Dos Dimensiones S.L.

Cubiertas y maquetación: Absurda Fábula

Imprime:Publidisa

Impreso en España.

INTRODUCCIÓN

Durante bastante tiempo mantuve una actitud ambivalente sobre el cine de Alfred Hitchcock. Había disfrutado con muchas de sus películas y me encantaba su forma sencilla y eficaz, en apariencia, de hacerlas; sin embargo, cuando hizo las dos películas de guerra fría, de un servilismo vergonzoso con los Estados Unidos, me sentí defraudado y consideré que, de alguna manera, su comportamiento era indigno de un artista independiente y libre.

Luego, según iban pasando los años e iba viendo, casualmente, alguna de sus obras, incluso las que ya había visto, fui teniendo una nueva perspectiva y me prometí que un día dedicaría el tiempo suficiente para resolver esa especie de dilema profesional que había adquirido. Se trataba de poner la distancia necesaria como para no tomar en cuenta, de forma primordial, los aspectos políticos y propagandísticos de sus películas y procurar centrarme en otros que, quizás, la pasión no me había dejado ver.

Así, pues, hace unos tres años me tomé ese tiempo necesario como para leer muchas cosas sobre Hitchcock y, sobre todo, ver de nuevo sus películas con lápiz y papel, esforzándome en tener en cuenta cosas como la música, el sonido ambiental, el vestuario, los fondos y la dirección artística; además, desde luego, de prestar atención especial a los diálogos y a la forma de su peculiar narrativa. Me parecía y creo que acerté, que si conseguía acercarme a todas esas cosas presentes en sus cintas, podría al fin comprender, apreciar, respetar, admirar (y disculpar) a un artista que es una de las referencias culturales del siglo XX.

El resultado fue mucho más satisfactorio de lo que había pensado. Resultó que el cineasta que presumía de ignorante y populachero, era un hombre que no podía vivir sin acompañar sus películas de toda clase de mensajes culturales. De la gastronomía al mundo de la moda, de la música clásica a la literatura, de la arquitectura colonial a la historia o la pintura, casi todas sus películas están repletas de claves sugerentes en cada uno de esos apartados. Todo ello sin mencionar su sentido del humor, en ocasiones excesivo, pero casi siempre muy divertido.

Y, sobre todo, la Psicología, su gran afición sin duda alguna. Seguramente el común denominador de toda su obra está en su insaciable curiosidad por el ser humano y por la forma de funcionamiento de su mente y

sus pasiones. Al estudio de esa disciplina y a su manifestación plástica en la vida real dedicó lo mejor de su creatividad.

Cuando comencé a escribir los capítulos de este libro me concedí un amplio campo temático para escribir no sólo de las películas de Hitchcock, sino también de las circunstancias en que fueron hechas, además de algunas de las mencionadas claves culturales que contienen. Por ejemplo, me llamó la atención cómo esta retratada la ciudad de San Francisco en la película *Vértigo* o el minucioso cuidado con el que está diseñado el vestuario de Grace Kelly en *La ventana indiscreta* o las referencias culinarias de la mujer del inspector en *Frenesí*.

En las líneas que siguen me he ocupado de las interesantes historias que contó el gran realizador inglés y de cómo las contó, pero, además, he intentado dar unos cuantos antecedentes del ambiente político y personal en el que se concibieron y realizaron y de cómo, tras el aparente abandono del maestro, hay una minuciosa conciencia de todos y cada uno de los temas marginales que allí aparecen. En particular, agradecí que un hombre que pensaba, sobre todo, en el público, y en el deber de todo artista de no aburrir, no evitara la elegancia y las referencias culturales cuando fueran necesarias. Eso hace al cine de Hitchcock el campeón de la comunicación con el gran público, sin dejar de mostrar un amplio muestrario de temas culturales y educativos.

En particular me he ocupado de los aspectos psicológicos que hay en sus personajes y en cómo los vio el cineasta. Hasta donde llegó en su interpretación y las dudas que pudieron quedarle. En ocasiones, es genial en este terreno, en otras exagera y hasta se contradice, pero, siempre el diálogo con él es sumamente interesante.

Por último, he dedicado bastante espacio a los autores de las obras teatrales, las novelas y cuentos de las que partieron sus películas. En varias ocasiones relato la novela original para contrastar con lo que Hitchcock finalmente realizó. Es, pienso, otra forma de acercarnos al cineasta que casi siempre filmó obras de escritores y que nunca fue servil con ellas.

En fin, creo haberme aproximado a ese hombre extraño, contradictorio a veces, que es Alfred Hitchcock. Tengo la esperanza que lo que sigue, ayude un poco al lector a realizar una trayectoria similar.

Puedo asegurar que, desde luego, el viaje merece la pena.

PRÓLOGO

PUBLICADO EN LA REVISTA «TRIUNFO» (NUM. 902)
EL 10 /05/1980, UNOS DÍAS DESPUÉS DE LA MUERTE DEL CINEASTA

A veces, algún crítico americano, admirador del maestro, se quejaba de que en su país eran muy pocos los que tomaban en serio al ahora fallecido Alfred Hitchcock. Cuando le comentaban esto a Truffaut, uno de los grandes estudiosos de la obra del «mago», solía contestar: «Es que los críticos son intelectuales y Hitchcock no lo es. Por eso no le reconocen. Esperan de los cineastas buenas palabras y demás. Así que no consideran lo más importante de él, su inmensa sabiduría haciendo cine».

En efecto, el hombre que murió en la ciudad de los Angeles de un paro cardíaco hace unos días, era todo menos un intelectual. El mismo lo decía: «Nunca me preocupo por el argumento ni por nada de ese estilo. Es ¿cómo diría?, un mal necesario. Por eso me sorprende que la gente e incluso los críticos pongan tanta confianza en la lógica y todo ese tipo de cosas. Tengo un pequeño lema: siempre digo que la lógica es aburrida».

Gustaba de mencionar su versión de Juno y el pavo real de Sean O'Casey; los críticos habían comentado la película basándose en la trama argumental, pero ésta «pertenece a O'Casey, Yo no tuve nada que ver con ella». Hitchcock solía reivindicar una independencia artística para el realizador: «Creo que esa es la labor de cualquier artífice, instalar la cámara y filmar a la gente que trabaja. Así es como yo califico a los filmes de hoy día: fotografías de gente que habla».

Es necesario hacer esta puntualización, porque la obra de Hitchcock ha de ser, de antemano, separada de los temas que trató y centrada en cómo los trató. Sus películas fueron argumentalmente tan irregulares como los autores utilizados –de Daphne du Maurier a Leon Uris– pero su filmografía tuvo una serie de constantes fácilmente identificables. Fue, antes que nada, un hombre que hizo cine en el sentido más pleno de tal afirmación; un realizador que buscaba, a través del planteamiento de una serie de situaciones y de unos determinados efectos, atraer la atención del público. Y en esa faceta ha tenido pocos directores que le hayan igualado.

Estos días. Con motivo de su muerte, se han recordado algunas circunstancias de su infancia y adolescencia que, para muchos, son importantes en el

desarrollo posterior de su obra. Había nacido en Londres en 1899 y vivió en el barrio judío de la ciudad. Sin embargo, su padre, un comerciante de aves al por mayor, era católico e hizo estudiar al joven Alfred en los jesuitas de Saint Ignatius. Se ha discutido bastante sobre la influencia que pudo tener en sus películas esa doble circunstancia: la de vivir en un medio religiosamente ajeno e incluso hostil y la de haber recibido una educación cerradamente católica, en la versión integrista que de tal actividad tenían los jesuitas a principio del siglo XX.

Probablemente sería exagerado creer que estas influencias infantiles dominaron toda su obra, pero lo que sí parece cierto es que siempre quedó ese continuo punto de referencia que es el hombre perseguido por pecados incomprensibles y la presencia de un mundo indiferente, desdibujado y cruel que rodea al ser humano y, siempre, la existencia de una permanente sospecha sobre todos y cada uno de nosotros.

Este esquema lo repitió una y mil veces en muchas de sus películas –*El inquilino, 39 escalones, Sospecha, La sombra de una duda, Falso culpable, Con la muerte en los talones etc.*– y es, desde luego, evidente que subyace una concepción católica de la existencia con sus eternas contradicciones entre culpa e inocencia, entre pecado «original» y pecado «voluntario».

Por otro lado, como buen hijo de la tradición británica literaria y su constante identificación diabólica con el mal, Hitchcock no duda en adaptar una serie de novelas de carácter casi satánico y no está lejano al espíritu de sus películas esa maldad absoluta, que cerca un recinto apenas seguro, de *Cumbres borrascosas*. Tampoco lo está la influencia de ese otro gran católico inglés que fue Gilbert K. Chesterton.

En pocas ocasiones ha sido examinado el variopinto grupo de autores que firmaron las novelas y los cuentos de que se sirvió Hitchcock para hacer su obra cinematográfica. El mismo se refirió a ello: «La dificultad está en que trabajo mucho en el campo visual, por eso apenas escojo escritores de cine y siempre recorro a novelistas y dramaturgos, gente que ciertamente no trabajan en el campo del misterio».

Efectivamente, como ya queda dicho, su labor fundamental estribaba en esta transformación cinematográfica –visual– de un relato literario. Lo que sucede es que, lógicamente, había relatos y autores que se prestaban mejor a la creación de ese su peculiar climax de tensión dramática que ha venido a llamarse el suspense.

Sin ánimo de agotar todas las posibilidades, he aquí algunos de los libros que subyacen bajo y sobre la obra cinematográfica de Hitchcock. Para empezar «The lodger», la notable novela de Marie Belloc Lowndes, traducida al castellano con el título de *Un huesped excéntrico* y que Hitchcock realizó en 1926. Es, como se sabe, un relato ficticio sobre la vida privada de Jack el Destripador, que vive en una honesta pensión para caballeros solos. Desde luego, Hitchcock hizo una creación propia y mantuvo una de sus clásicas dudas en torno a la figura del inquilino, que todo parece acusar y todo parece exonerar alternativamente, hasta llegar a uno de sus finales inesperados.

Durante el periodo inglés sonoro (1929-39), hizo *Juno y el pavo real* de O'Casey y en 1935, *39 escalones* del célebre escritor John Bucham (1875-1940), uno de los iniciadores de las llamadas spy stories, a las que Hitchcock fue siempre muy aficionado. En 1934, *El hombre que sabía demasiado* (que repetirá en 1956) partiendo de un relato de los poco conocidos escritores Charles Bennet y D.B. Windham Lewis.

Pero será su preferencia por Daphne du Maurier la más patente, al menos, en esta época. Primero *La Posada de Jamaica* (1939) y , luego, *Rebeca* (1940) con la que comienza su carrera en los Estados Unidos. Bastantes años más tarde volverá a los temas de ésta escritora con *Los pájaros* (1963). Entre medias, en 1936, realiza

Sabotaje según una novela de Joseph Conrad, en la que ya crea casi todos los elementos de su mejor suspense. Por cierto que es interesante que bastante tiempo después Hitchcock se arrepentirá de hacer explotar la bomba y matar al niño que la llevaba sin saberlo: «Es como el chico que tiene una bomba en *Sabotaje*. No debería haber dejado que estallase la bomba. Fue un error capital dejarla estallar. Si se excita al público, es obligatorio descargarle, librarle. Aquello, en cambio, los volvió locos». Lo cual demuestra el exquisito cuidado, el sentido del equilibrio, del gran maestro en cada secuencia dentro de sus películas.

Durante su larguísima estancia en los Estados Unidos, donde fue llevado por David O'Selznick, productor de *Lo que el viento se llevó*, utilizó relatos de varios de los mejores autores de novela negra. Para empezar el propio Raymond Chandler, que colaboró con él en el argumento de *Extraños en un tren* (1951), en el que también intervino la escritora Patricia Highsmith. De la novela *Rear window* de Cornel Woolrich (William Irish) sacó *La ventana indiscreta* y de *Psicosis* de Robert Bloch, la película del mismo título, prota-

gonizada por Vera Miles y Tony Perkins. No hay que olvidar la intervención del magnífico novelista y dramaturgo Thornton Wilder en su película *La sombra de una duda* (1943).

Mención aparte merece la adaptación de *Topaz*, de Leon Uris, sin duda la más reaccionaria de sus películas y también una de las peores desde el punto de vista cinematográfico. El hecho de que fuera realizada tras otra película mediocre de guerra fría (*Cortina rasgada*), dio lugar a que, a fines de los años sesenta, se hablara de la definitiva decadencia del cineasta. Vaticinios que los años posteriores y sus últimas películas se encargarían de desmentir.

Esa constante dedicación al público, ese incesante trabajo para «entrar» en las emociones del espectador, esa matización del saberse parar en el sitio adecuado y en el momento justo; todas estas cualidades de su obra cinematográfica no quedaron sin recompensa. Hitchcock ha sido uno de los pocos realizadores —salvo raras excepciones— de éxito casi seguro a lo largo de los últimos cuarenta años. Sus películas han sido una extraña y atractiva mezcla de sentido del humor, de terror, de emoción contenida y de catarsis. Por lo demás, no se recataba de proporcionar un final feliz cuando las circunstancias así lo aconsejaban. Nunca quiso angustiar ni plantear claves insolubles: una vez deshecho el nudo principal, a costa un poco del sistema nervioso del espectador, el «mago» nos dejaba ir dulcemente de sus manos para que volviéramos a la vida cotidiana. Es el suyo un cine que jamás se avergonzó de ser eso: una ficción hecha a base de una sala en penumbra, unas imágenes parlantes y un poco de celuloide. Y, a pesar de su sinceridad, conseguía vencer un distanciamiento que hubiera sido lógico en otros casos.

Estas claves del éxito le acompañaron en todo lo que tocaba. Sus series de televisión, sus relatos cortos, vendidos a revistas en todo el mundo, sus antologías de cuentos de misterio, etcétera, eran (son) aceptados porque sobre ellos venía el sello de la marca Hitchcock.

Hombre de vida sosegada, muy estable en su matrimonio (estuvo casado desde 1923 con la guionista Alma Reville) gustaba de prestar, durante unos segundos, su oronda estructura física para «descargar» la tensión en ciertos momentos de sus películas. Era casi como un distintivo de la casa, una inocente publicidad personal que parecía agradarle. Quizás por todas estas cosas, un poco infantiles, y también porque fue un realizador aceptado por el gran público, Alfred Hitchcock no fue tomado todo lo en serio que debió ser. Precisamente esa capacidad de comunicación, esa excepcional forma de de

atraer al público, de toda clase y condición, a base de hacer cine, deberían ser objeto de reflexión. Porque las mejores historias, contadas en lenguaje monótono y balbuciente, acaban por convertirse en el peor enemigo de sí mismas.

Hitchcock entendió ésto muy bien y esa es la herencia que ha dejado para quien tenga interés en recogerla.

SABOTAJE



FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Saboteur* • **PRODUCCIÓN:** Frank Lloyd para Universal, 1942, Blanco y Negro • **PRODUCTOR ASOCIADO:** Jack H. Skirball • **DIRECTOR:** Alfred Hitchcock • **AYUDANTE DE DIRECCIÓN:** Fred Rank • **INTÉRPRETES:** Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin), Otto Kruger (Charles Tobin), Alma Kruger (Henrietta Van Sutton), Norman Lloyd (Fry), Vaugham Glaze (Philip Martin) • **GUIÓN:** Peter Viertel, John Houseman, Joan Harrison y Dorothy Parker, sobre una idea original de Alfred Hitchcock • **FOTOGRAFÍA:** Joseph Valentine • **MÚSICA:** Frank Skinner (Dirigida por Charles Previn) • **DECORADOS:** Jack Otterson y Robert Boyle • **MONTAJE:** Otto Ludwig • **DURACIÓN:** 108 minutos.

PRELIMINARES TORMENTOSOS

En diciembre de 1941 se produjo el ataque japonés a Pearl Harbor y la inmediata entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Hollywood se movilizó y comenzó una auténtica catarata de películas de propaganda antinazi.

Una de ellas fue *Saboteur* (*Sabotaje*) de Alfred Hitchcock. Aclaremos, como hace François Truffaut, que hay que evitar la confusión de esta película con otra de casi idéntico nombre, *Sabotaje*, filmada por el realizador en Inglaterra, en 1936, sobre un relato de Joseph Conrad y que fue estrenada en Estados Unidos con el título de *A Woman Alone*, pero que en España se llamó, lo mismo que la que nos ocupa de 1942, *Sabotaje*.

Las películas son totalmente distintas. La primera cuenta –según una novela de Conrad, como se ha dicho– la historia de Carl Verloc, un propietario de un cine londinense, actividad que oculta, en realidad, su pertenencia a una red de espías y saboteadores antibritánicos. Este hombre envía a su cuñado Steve, un muchacho de doce años algo retrasado, con un paquete que debe entregar en una determinada dirección y que contiene una bomba. El artefacto estalla antes de tiempo y causa la muerte a Steve. La esposa de Carl y hermana del niño muerto, Sylvia, descubre, el hecho y mata a su marido en venganza. Ted, un

policía enamorado de Sylvia, descubre el crimen de la mujer y comprende los motivos que ha tenido para esa terrible decisión.

Hitchcock trasladó el relato de Conrad, que ocurría en los años veinte, a la época de la preguerra mundial, con el ambiente social enraizado de espías y contra espías. Además, abordaba el mundo de la niñez inocente y el terrible pago de ésta ante las pasiones de los adultos.

Lo único que esta película tiene en común con la del mismo título, rodada en 1942, es la recurrencia al enemigo interior. Al hecho de señalar a los hombres y mujeres que viven –en opinión de novelista y realizador– intentado socavar la paz interior y desestabilizar la democracia, además de destruir, en la medida de sus posibilidades, la potencia militar del país en el que viven y del que se consideran enemigos.

La elaboración del guión de *Sabotaje* (a partir de ahora emplearé este título para *Saboteur*, 1942) encontró a Alfred Hitchcock en plena crisis con su mentor en Estados Unidos, el productor David O'Selznick, el hombre que le había llevado a Norteamérica en 1939 y con el que había firmado un contrato por varios años, con un importante sueldo y con unas buenas relaciones personales y laborales, al menos hasta entonces.

A mediados de 1941 Hitchcock había hecho balance de esa relación y había descubierto que no era tan buena para sus intereses como le había parecido en principio. Un golpe duro para él había sido el Oscar concedido en 1941 a *Rebeca* como mejor película del año, premio que, como dicen las normas de la Academia de Hollywood, fue recibido por el productor Selznick y no por su autor Alfred Hitchcock. Cuando llegó el Oscar al mejor director del año, categoría en la que también estaba nominado el director inglés, el premio se lo llevó John Ford.

Durante el resto de su vida –en la que nunca ganó un Oscar personal– Hitchcock nunca se quejó de que este premio, que él siempre creyó que le correspondía, hubiera ido a parar a un hombre que le contrató y lo tuvo como una mercancía de lujo. De hecho, lo alquilaba a otros productores obteniendo importantes ganancias. Los amigos del realizador sabían que le dolió mucho lo ocurrido en aquella ocasión.

En cuanto a las ganancias, es cierto que el realizador recibía un sueldo semanal de 3.000 dólares y que, en los dos años transcurridos desde su llegada a los Estados Unidos, había cobrado un total de 354.375 dólares, entre sueldo y bonificaciones, pero también es verdad que Selznik había cobrado mucho más entre los beneficios obtenidos con las películas de Hitchcock y lo cobrado por «cederle» a otros estudios. Otro agravio comparativo era que los actores estaban cobrando sueldos semanales de 15.000 dólares, es decir, cinco veces mayores que el del director.

El resultado es que, durante ese año de 1941, Hitchcock había comenzado a colaborar con la Biblioteca de Información Británica haciendo películas de propaganda británica y, según lo veía Selznick, estaba dando lo mejor de sí en esta actividad y descuidaba su trabajo en el despacho de la productora americana. Quizás, el productor se sintiera celoso por la falta de atención del realizador inglés y eso puede ser la causa de su airada pregunta a uno de sus ayudantes supervisores. «¿No cree –le dijo– que deberíamos intentar delimitar con claridad de una vez por todas, exactamente cuánto tiempo está perdiendo Hitchcock en asuntos del gobierno británico?...No veo ninguna razón por la que yo deba estar pagando 3.000 dólares a la semana y permitirle perder con los asuntos del gobierno británico tanto tiempo como él y las autoridades deseen... Vuela a Nueva York o Canadá cada pocas semanas, permaneciendo dos o tres días fuera cada vez y esto nos cuesta 500 dólares al día».

En un intento de que el realizador se sentara a su mesa de despacho y se dedicara a los negocios propios, Selznick dio orden a los guionistas Houseman y Joan Harrison que desarrollaron el libro de *Sabotaje* según una idea proporcionada por Hitchcock. «Tengo la impresión –decía– de que deberemos hacer que Hitchcock trabaje en los estudios como el mejor medio de controlarle. Tiene unas buenas oficinas, una secretaria...el guionista está en los estudios...Es ridículo que un hombre que está cobrando su sueldo no informe diariamente de su trabajo en el lugar en el que está empleado».

Así, pues, el maestro no tuvo más remedio que concentrarse en la elaboración del guión de *Sabotaje* que tuvo toda clase de sobresaltos durante los meses en que fue redactado. Para empezar, Hitchcock solicitó una bonificación por su trabajo y otra para el de de la otra guionista Joan Harrison, que había sido prácticamente despedida por el productor. Ninguna de las dos fue concedida. La argumentación de Selznick era que el guión se debía a Hitchcock y que Harrison no hacía más que «poner por escrito sus ideas (las de usted)».

Las malas relaciones llegaron a tal punto que Hitchcock abandonó un día la oficina y se fue a su casa, con el consiguiente enfado del productor que le comunicó, a través del coordinador Daniel O'Shea, que consideraba ese estallido de cólera como «un ultraje» y que «le estaba pagando 500 dólares diarios para que permaneciera en la oficina y trabajara en el guión».

Cuando el esbozo de libro argumental estuvo terminado, Selznick comenzó la ronda entre las grandes productoras para vender el proyecto. Primero se lo ofreció a la 20th Century Fox de Darryl F. Zanuck, quien estaba interesado en principio, aunque tan sólo con la condición de que se consiguiera a Henry Fonda y Gene Tierney para los papeles protagonistas.

Fallida esta negociación, Selznick tuvo una idea perversa: venderla a Orson Welles para la RKO; en su opinión, el vanidoso Welles no podría resistir la tentación de tener a sus órdenes a Alfred Hitchcock. No obstante, esta negociación también fracasó a causa de la intervención en el guión de Houseman, el cual había tenido serias diferencias con Welles durante la elaboración del libro de *Ciudadano Kane*.

Finalmente, el productor ofreció la película a Frank Lloyd para los estudios Universal. El trato se cerró con el pago de 130.000 dólares y el 10 por ciento de los ingresos a cambio de Hitchcock y el guión.

Hitchcock se sentía permanentemente irritado y el dinero era la causa principal. Cada vez que perfilaba y perfeccionaba el guión de *Sabotaje* no podía evitar pensar que cuanto mejor lo hiciera, más dinero ganaría Selznick. El guionista John Houseman puntualiza: «Su resentimi-

miento hacia lo que consideraba, con toda razón, como una explotación de su talento se hizo tan profunda que finalmente afectó a la calidad de la película».

En otras palabras, el propio creador «saboteó» el guión de *Sabotaje*. Fue, en realidad, un ejercicio de suicidio artístico seguramente inconsciente, pero perceptible para los que le rodeaban.

Es curiosa la descripción que hace del realizador, por esos días, el propio John Houseman: «Había oído hablar de él –escribe– como de un hombre gordo dedicado a gastarle a todo el mundo bromas escabrosas...un gourmet y un ostentoso *connoisseur* de vinos finos. Para lo que no estaba preparado era para un hombre de exageradamente delicadas sensibilidades, marcado por una rígida educación católica y las cicatrices de un sistema social contra el que se hallaba en revolución perpetua y que lo había convertido en una persona suspicaz, vulnerable, alternativamente dócil y desafiante».

La recta final antes de comenzar la producción fue un auténtico desastre. Hitchcock estaba desanimado, Joan Harrison se marchó a fundar su propia empresa, Houseman hacía lo que podía y el joven escritor, recientemente incorporado, Peter Viertel, tampoco dio un toque especialmente original a la película.

Tan sólo una recién llegada de última hora, la corrosiva escritora Dorothy Parker, proporcionó a la película algunos momentos de perverso sentido del humor y ciertas réplicas agudas. Seguramente se deben a ella algunos diálogos como el que tiene lugar entre el protagonista Barry Kane y un camionero. Este último le dice: «Esta usted silbando. Parece contento...¿Esta usted casado?»; «No» responde Kane, y el camionero dice: «Entonces siga silbando». Luego da una descripción de la conducta de su mujer: «Todo el dinero que gano se lo gasta en sombreros y en el cine. Cuando llega al cine se tiene que quitar el sombrero. Pero yo sigo pagando todo». También debe ser suya la descripción de una ciudad que se llama Soda City como «El reino del bicarbonato».

En opinión de muchos, la película no había quedado bien. Spoto escribe: «Houseman tenía razón: la calidad de *Sabotaje* era inferior.

Cuando el film fue finalmente producido, a principios de 1942, esa afirmación resultó confirmada. Robert Cummings, Priscilla Lane y Otto Kuger no eran ni lo suficientemente fuertes ni lo suficientemente excéntricos como para encarnar los tipos de Hitchcock».

Vista desde la perspectiva actual, estas críticas parecen muy duras. Es cierto, como veremos, que Hitchcock recurrió a toda clase de trucos y recursos utilizados en películas anteriores, pero el conjunto de la película es aceptable y tiene momentos brillantes repartidos a lo largo de su metraje.

LA PELÍCULA

Sabotaje, en el más puro estilo Hitchcock, cuenta la historia de un hombre perseguido por un delito que no ha cometido. En este caso, el realizador enriquece la reivindicación del personaje que no solo tendrá que luchar para demostrar su inocencia y escapar de la cárcel, sino que debe justificarse, ante sus amigos y la madre de su amigo muerto, del crimen que no cometió. La motivación de personaje es, pues, doble: una material (escapar de ser detenido) y otra moral (demostrar ante la sociedad y las personas que quiere y respeta, su inocencia).

El personaje en cuestión es un obrero de nombre Barry Kane (Robert Cummings), que trabaja en la construcción de aviones de combate para la fuerza aérea de los Estados Unidos. Un día, alguien realiza un sabotaje incendiando la planta de construcción y agrava el hecho llenando de gasolina los extintores. Barry, sin saberlo, coge uno de ellos y se lo da a su compañero, el cual perece abrasado.

Kane es acusado de sabotaje y homicidio, tras las investigaciones preliminares y decide huir para encontrar a la única persona que cree relacionada con el hecho, un tal Frank Fry, un falso trabajador infiltrado en la fábrica de aviones, del que recogió unas cartas que se cayeron al suelo con la dirección de un lugar: el Deep Springs Ranch.

En ese rancho aparecerá el jefe de la organización de saboteadores, un respetable ciudadano de nombre Charles Tobin (Otto Kruger) que

tras negar su relación con los hechos acaba por confesar a su visita, Barry Kane, la verdad de sus actividades y, a continuación, le denuncia a la policía. Con razón, le dice que él es un personaje conocido, querido y considerado, mientras que Kane es un fugitivo de la justicia. «¿A quién creará la policía?» le pregunta.

Kane consigue escapar de la policía aunque esta vez esposado. Su peripecia posterior recuerda a la del canadiense Richard Hannat en *39 escalones*. Para empezar, ambos personajes van esposados a una mujer y se producen diversas escenas levemente eróticas como consecuencia de la proximidad.

Hay, durante esa huida, dos momentos espléndidos. El primero es una secuencia en casa de un ciego (con cierta relación con la secuencia similar del monstruo de Frankenstein en su huida) a la que el esposado Barry Kane llega, empapado por la lluvia, en busca de calor y comida. Vaughan Glaze (Philip Martin), el ciego, resulta ser un extraordinario ser humano que sabe que su visitante está esposado e intuye su inocencia hasta el punto de ayudarlo y convence a su sobrina Patricia (Priscilla Lane) para que lo ayude. Cuando esta intenta discutirle, le responde: «Ya sabes que yo veo mucho más que tu».

La segunda secuencia de altura, con un buen sentido del humor además, es la que ocurre en el carronato de unos artistas de circo que ayudan a los fugitivos por la sencilla razón de que ellos también se consideran seres marginados de la sociedad.

Todos los seres extravagantes que pueblan ese universo son caracterizados por Hitchcock con inesperadas cualidades y sentido del humor. El esqueleto humano es un hombre bondadoso y reflexivo, las hermanas siamesas están siempre de mal humor, la mujer barbuda es una romántica incurable y el enano es un individuo elegante, cobarde y reaccionario. Para algunos, este elenco de personajes raros ya estaba en películas anteriores del realizador, como *El ring* (*The ring*, 1927), pero es más probable que tengan que ver con los de la película *Freaks* (*La parada de los monstruos*, 1932) de Tod Browning que sin duda Hitchcock conocía.

La búsqueda de la banda de saboteadores los lleva a una ciudad fantasma del viejo Oeste americano, llamada Soda City y, por fin, a una gran mansión donde celebra una fiesta una acaudalada dama, Henrietta Van Sutton (Alma Kruger), de la mejor sociedad. La pareja de perseguidos, Barry Kane y Patricia Martin tratarán de convencer a los ilustres invitados (un almirante entre ellos) que están en una casa que es la guarida de unos espías, con el único resultado de ser tachados de borrachos y locos.

Es aquí, en las secuencias que transcurren en la mansión de la señora Van Sutton, donde la recurrencia de Hitchcock a trucos y técnicas de películas anteriores, es mayor. El cañón del revólver que sale de una cortina es igual que el que aparece en la primera versión de *El hombre que sabía demasiado* y de nuevo el señor Tobin, como Godfrey Tearle de *39 escalones*, dice «Soy un ciudadano respetable, soy muy conocido». También repite Hitchcock la recurrencia al escándalo para poder escapar (Barry Kane organiza una subasta en medio del baile), como hizo tantas veces en sus películas.

En otra secuencia posterior repite lo hecho en *Sabotage*, la película del mismo nombre de 1939: el asesino dispara desde detrás de la pantalla de un cine, donde se está pasando una película de crímenes, a la que la gente responde, no se sabe por qué, con risas estrepitosas. Los disparos verdaderos se confunden con los de la película, aunque los primeros causen víctimas reales.

No obstante esas posibles reiteraciones, lo cierto es que las dos últimas secuencias citadas tienen fuerza y consiguen enganchar. Toda la secuencia en casa de la Van Hutton está presidida por la amenaza, la incertidumbre y la angustia, tres circunstancias y estados de ánimo que se transmiten al espectador. En la escena del cine, la tragedia y la violencia, contrapuntada por las risas, resulta altamente eficaz.

La última secuencia de la película que transcurre en la estatua de la Libertad, en el islote al sur de Manhattan, es excelente. La policía y Barry Kane acorralan al saboteador Fry en el interior de la estatua; éste huye por una escalera exterior hasta la base de la antorcha y hasta allí le persigue el protagonista. Fry cae y queda agarrado sobre el vacío;

Kane trata de salvarlo cogiéndole de la manga, pero ésta se descose (lentamente, puntada a puntada) y el hombre se precipita en el vacío. Spoto también reconoce la fuerza y la calidad de ésta escena: «El único momento impactante y digno de Hitchcock –escribe– es la terrible y vertiginosa caída del saboteador desde la mano de la estatua de la Libertad en el último momento del film».

Anotemos que, Hitchcock planteará situaciones similares y efectos parecidos (alguien colgado de un pequeño asidero, colgado sobre el vacío) en algunas películas posteriores como *Vértigo* o *Con la muerte en los talones*.

Cuando se estrenó *Sabotaje*, película de la que nadie, ni siquiera el propio realizador, esperaban gran cosa, resultó que obtuvo una gran acogida por parte del público. Como dice uno de los colaboradores de Hitchcock: «las entusiastas noticias que recibieron del estreno, sorprendieron a todo el mundo en los estudios».

Ello vino a paliar el contencioso en el que se había visto sumida la película, tras su aparición en público, contra el gobierno de los Estados Unidos. Una de las últimas secuencias introducidas por Hitchcock –el hundimiento del trasatlántico Normandie, a causa de un sabotaje– ofendió a la marina norteamericana que casi acusó al realizador de promover el sabotaje. Hitchcock escribió: «Corté al casco del Normandie. Corté, de nuevo, a un primer plano del saboteador que, después de contemplar los restos del barco, se vuelve con una sonrisa ligeramente complacida en el rostro. La marina armó un escándalo con la Universal porque implicaba que el Normandie había sido saboteado, lo cual reflejaba su falta de vigilancia en custodiarlo».

LAS PELÍCULAS DE PROPAGANDA

Durante los años que precedieron a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, Hollywood permaneció muy atento a los acontecimientos políticos y militares que se estaban produciendo en

Europa. Se creó la Motion Picture Committe Cooperating for Nacional Defense, que se comprometía a distribuir y exhibir, sin costo alguno, las películas que las autoridades norteamericanas consideraran adecuadas para la defensa ideológica y militar del país.

Después de Pearl Harbor, la Motion se convirtió en la War Activities Committe, ya con una misión mucho más amplia y concreta de llevar adelante una serie de producciones que tuvieran que ver con la reafirmación de las ideas democráticas y la condena sin paliativos del enemigo exterior e interior. De forma voluntaria se produjeron una serie de películas documentales, coordinadas por el realizador Frank Capra, en la que colaboraron algunos de los mejores directores de cine. La serie titulada *Why We Fight* (Por qué luchamos) tuvo algunos episodios que incluso merecieron el Oscar, como *Prelude to War* (Preludio a la guerra) que se alzó con la estatuilla en 1942.

En la práctica, las producciones que se hicieron en Hollywood, tanto en el periodo 1937-1941, primero y después en los años de guerra, 1942-1946, tuvieron una temática muy variada que comprendía historias de guerra y de retaguardia. Dentro de ellas, hubo comedias musicales, historias románticas de marineros y soldados enamorados de chicas que trabajaban en los servicios auxiliares sanitarios, argumentos de mujeres que esperaban, con el ánimo firme y la tristeza en el alma, la vuelta del frente de sus hijos y maridos; películas que describían el insidioso avance de las ideas nazis entre la juventud y, sobre todo, historias de espías y saboteadores. También hubo otras cintas insólitas de las que hablaremos más adelante.

Algunos directores, especialmente aquellos que mantenían opiniones personales antifascistas, comenzaron a hacer películas de esa tendencia, en años relativamente tan tempranos como 1937. Por ejemplo, en esa época, se hicieron tres películas sobre la guerra de España, con claras simpatías republicanas. Una fue *The Last Train from Madrid* (El último tren desde Madrid, 1937) de James Hogan, protagonizada por Gilbert Roland, Dorothy Lamour y Anthony Quinn; la segunda, de mucha mejor calidad, fue *Blockade* (1938) de William Dieterle, prota-

gonizada por Henry Fonda y Madeleine Carroll. En 1943 se rodó otra película sobre la contienda española: *Por quién doblan las campanas* de Sam Wood sobre la novela del mismo título de Ernest Hemingway, con Ingrid Bergman y Gary Cooper como protagonistas.

De estos años fue también *Tres camaradas* (Three Comrades, 1938) según la novela de Erich María Remarque, película en la que intervinieron tres pesos pesados de la industria cinematográfica: Joseph Mankiewicz como productor, Frank Borzage como director y Scott Fitzgerald como adaptador. El protagonista principal fue Robert Taylor.

Las películas de espías comenzaron pronto. En 1939 el director Anatole Litvak (nacido en Alemania) rueda *Confessions of a Nazi Spy* (Confesiones de un espía nazi) para Warner Brothers, con Edward G. Robinson al frente de un notable reparto que incluía a George Sanders y Paul Lukas.

Alfred Hitchcock contribuyó a este elenco de películas de propaganda, con tres obras. La primera fue *Enviado especial* (Foreign Correspondant, 1940) con Joel Mc Crea como protagonista. Es la historia de un periodista neoyorquino en busca de un diplomático holandés secuestrado por los nazis. Un argumento que luego repetiría en parte en *Cortina rasgada* y *El hombre que sabía demasiado*. Sus otras dos películas en esta línea son *Naufragos* (Lifeboat, 1944) y *Sabotaje* de 1942.

Los ejemplos más notables de militancia antifascista durante esos casi diez años, son *El gran dictador* (1940), la gran película de Charles Chaplin; *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, *To be or not to be* (1942), de Ernst Lubitsch, *Esta tierra es mía* (1943) de Jean Renoir con Charles Laughton y Maureen O'Hara como protagonistas y otra notable película de Michael Curtiz *Yankee Doodle Dandy* (1942), historia del showman y patriota George M. Cohan, interpretada por James Cagney en su mejor actuación. También *La señora Miniver* (Mrs. Miniver, 1942) espléndidamente dirigida por William Wyler y con Greer Garson, Walter Pidgeon y Teresa Wright, como protagonistas. Ya en el ocaso de estos años, Orson Welles produjo, dirigió e interpretó

una interesante película titulada *The Stranger* (El extranjero, 1946) con Edward G. Robinson, de nuevo como protagonista.

Hubo películas declaradamente antinazis como la citada *Los hijos de Hitler*. Recordemos también *Nazi Agent* (1942) de Jules Dassin, *Berlin Correspondent* (1942) de Eugene Forde, *Hitler's Madman* (El loco de Hitler, 1943) de Douglas Sirk, *The Hitler Gang* (El gang de Hitler, 1944) de John Farrow.

El ejército, las fuerzas aéreas y la marina tuvieron sus películas de propaganda como *I Wanted Wings* (Busqué las alas, 1941) de Mitchell Leiden, *Sargento York* (1941) de Howard Hawks, *Un Yanqui en la RAF* (1941) de Henry King, *Across the Pacific* (1942) de John Huston, *In Which We Serve* (1942) de Noel Coward y David Lean y otras muchas.

Hubo una línea de películas de exaltación del hombre medio movilizado en la guerra, homenajes al soldado de a pie, convertido en héroe y quizás mártir de la libertad. Entre ellas *Joe Smith, americano* (1942) de Richard Torpe, *Lucky Jordan* (1943) de Frank Tuttle, en la que un gangster de poca monta, que hacía Alan Ladd, se convertía en valiente soldado, *A Guy Named Joe* (1943) de Victor Fleming, con Spencer Tracy como protagonista; *The Story of G.I. Joe* (1945) de William Wellman con Burgess Meredith y Robert Mitchum como actores principales.

Esta corriente antifascista en el cine llevó a algunos demasiado lejos y tuvo, más tarde, consecuencias importantes. Es el caso de películas como *Song of Russia* (1944) de Gregory Ratoff y, sobre todo, *Misión to Moscow* (Misión en Moscú, 1943) de Michael Curtiz, películas ambas de inequívoca simpatía por la Rusia comunista que fueron, unos años después, juzgadas severamente por el Comité de Actividades antiamericanas del senador Mc Carthy y fueron una de las causas de la feroz persecución inquisitorial que tuvo lugar contra la industria del cine.

Hitchcock nunca llegó tan lejos. A pesar de las películas citadas y de sus dos contribuciones personales al esfuerzo bélico –*Aventura Malgache* (1944) y *Bon Voyage* (1944)– realizadas para el Ministerio Británico de Información, nunca tuvo simpatía por los aliados comu-

nistas de los Estados Unidos y, poco después, su cine de espías apuntaría precisamente a los países del este de Europa y a la Cuba castrista.

LOS ACTORES

David O'Selznick, el productor, había soñado con que el papel principal de *Sabotaje* fuera interpretado por Gene Kelly. Sin embargo, los muchos compromisos del actor bailarín y su alto costo como intérprete, hicieron prácticamente imposible tal deseo. Ya queda dicho que Darryl F. Zanuck, de la 20th Century Fox, quería que los protagonistas fueran Henry Fonda y Gene Tierney. Queda la gran incógnita de quienes habrían sido los protagonistas en caso de haberse hecho cargo de la película Orson Welles y la RKO.

Al «comprarla» los estudios Universal y pagar la cantidad mencionada de 130.000 dólares por los servicios de Hitchcock, quedaron bastante mermadas las posibilidades para conseguir un buen *cast* de actores.

Así, se buscó a Bob Cummings, un peculiar actor de nivel medio que se encontraba entonces en los primeros años de la treintena y cuyo físico servía bastante bien para el personaje de Barry Kane. Nacido en 1908 en la localidad de Joplin, en los Estados Unidos, había desarrollado una rara cualidad como actor: imitar acentos y dialectos. De hecho había trabajado un tiempo con el seudónimo de Blade Stanhope Conway haciéndose pasar por inglés y repetiría suerte con el personaje de Brice Hutchens, esta vez tejano.

A partir de 1933 comenzaron sus apariciones en el cine, siempre haciendo el mismo papel de joven galán, simpático, atlético y sin complicaciones. Su llamada para la película de Hitchcock fue una sorpresa para él mismo.

Desde el principio, sus relaciones con el maestro fueron buenas y prueba de ella es que éste le llamaría, años después, para otra de sus películas, concretamente *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954)

donde haría el papel del amante de Grace Kelly, precisamente el que logra descubrir la trama asesina del marido de ella.

Hitchcock apreciaba su trabajo pero no le parecía el hombre adecuado para su película. Le dice a Truffaut: «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 mala situación no puede verse en su rostro».

Mayores objeciones, sin embargo, y tuvo el realizador hacia la protagonista femenina. Dice: «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».

La actriz Priscilla Lane provenía del mundo del espectáculo. Nacida en 1917 en Iowa, con el nombre de Priscilla Mullican, era la menor de un grupo musical conocido como «The Lane Sisters», formado por sus hermanas mayores Lola y Rosemary y ella misma. El trío adquirió cierta popularidad en los años treinta y llegaron a intervenir en varias películas actuando como cantantes.

Priscilla era la más atractiva de las hermanas con su cabello rubio y sus ojos azules. Sus dos películas más importantes fueron la que aquí nos ocupa y su divertida participación en *Arsénico por compasión* (*Arsenic and Old Lace*, 1944) de Frank Capra, en el que hace de novia recién casada del protagonista Cary Grant.

El haber sido impuesta a Hitchcock le hace ser despiadado con ella y también lo es Truffaut, quizás por simpatía. El realizador francés dice: «A Priscilla Lane no se le podía reprochar que fuese muy sofisticada. Era muy sencilla e incluso un poco vulgar» y Hitchcock responde: «Sí, ahí fui realmente traicionado».

Las carreras de Cummings y Lane fueron, posteriormente, bastante limitadas, pero dignas. Trabajaron en muchas películas, sin demasiado brillo, aunque siempre con eficiencia.

Cummings hizo una larga carrera en televisión, donde trabajó hasta su muerte en 1990. Tuvo sus propias series, *The Bob Cummings Show* (1955-59 y 1961-62) y después *My Living Doll* (1964-65). Ganó un Emmy con su interpretación en *Doce hombres sin piedad* para televisión y adquirió cierta fama por sus escritos sobre alimentación. En muchas de sus apariciones televisadas mantuvo que su aspecto era siempre tan juvenil y saludable gracias a su nutrición adecuada. Escribió un libro, en el que se desarrollaban sus teorías, titulado *How to Stay Young and Vital* (Como permanecer joven y vital).

Priscilla Lane tuvo una carrera mucho más corta, ya que se retiró del mundo de la escena en 1948.

Un tercer personaje importante de la película es el malvado Charles Tobin, el impecable caballero americano que resulta ser el jefe de la red de saboteadores. El actor que lo hizo, Otto Kruger, tampoco era el más deseado por Hitchcock. Así lo explica el director: «Llegamos al tercer problema: la elección del malo. Estábamos en 1941 y había en América sociedades pro-alemanas que se llamaban *American Firsters*, exactamente fascistas americanos y habíamos pensado en ellos al escribir el guión. Para interpretar al jefe de los malos, había pensado en un actor muy popular, Harry Carey (nacido en el Bronx, Nueva York, en 1878 había trabajado con Griffith, y, sobre todo, en muchos westerns mudos de John Ford). 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».

Este Otto Kruger era descendiente de un presidente de Sudáfrica, Oom Paul Kruger, y había nacido en Toledo, Ohio, en 1885. Había sido bailarín en Broadway y, en los años cuarenta, se convirtió en el prototipo del caballero, elegante y cínico, con algún secreto criminal. Fue

convocado en varias ocasiones para hacer de traidor en las películas de propaganda antialemana. Además de *Sabotaje*, también intervino en una película titulada *Hitler's Children* (Los hijos de Hitler, 1943) de Edward Dmytryk. La actriz Alma Kruger que hace el otro papel de traidora en la película provenía del teatro y, a pesar de su apellido, no tenía ninguna relación con Otto.

El único actor que merece las alabanzas de Hitchcock es Norman Lloyd, el autor material del sabotaje. Truffaut comenta: «El otro malo, Fry, el que cae de la estatua de la libertad, está muy bien; he vuelto a verle en *Candilejas* (Limelight, 1952)». Y el director contesta: «Sí, es un actor muy bueno, Norman Lloyd».

LA SOMBRA DE UNA DUDA



FICHA TÉCNICA

TÍTULO ORIGINAL: *Shadow of a Doubt* • **PRODUCCIÓN:** Universal, Blanco y Negro, 1943 • **PRODUCTOR:** Jack H. Skirball • **DIRECTOR:** Alfred Hitchcock • **ARGUMENTO:** Gordon Mc Donnell • **GUIÓN:** Thornton Wilder, Alma Revilla y Rally Benson • **FOTOGRAFÍA:** Joseph Valentine • **DECORADOS:** John B. Goodman, Robert Boyle • **VESTUARIO:** Adrian y Vera West • **MÚSICA:** Dimitri Tiomkin, dirigida por Charles Previn • **MONTAJE:** Milton Carruth • **RODAJE:** Estudios Universal y Santa Rosa • **DURACIÓN:** 108 minutos • **ESTRENO:** 15 de junio de 1943 • **INTÉRPRETES PRINCIPALES:** Joseph Cotten (Charlie Oakley), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton)

LA PELÍCULA

La sombra de una duda cuenta, por una parte, la historia de un asesino en serie de mujeres adineradas con las que previamente se ha casado o ha tenido una relación sentimental. Su protagonista, Charlie Oakley (Joseph Cotten), es, pues, un epígono del real asesino Landrú y de los cinematográficos *Monsieur Verdoux* de Chaplin, *Los asesinos de la luna de miel* de Leonard Kastle o su versión moderna y latina *Profundo Carmesí* de Arturo Ripstein.

Por otra parte, retrata la pequeña ciudad de Santa Rosa, en California, una espléndida muestra de la ciudad provinciana americana y cuyo símbolo es la joven Charlie Newton (Teresa Wright). Este arquetipo de villas menores en la geografía urbana de los Estados Unidos, es presentado en la película con todos sus elementos típicos y tópicos: la sucursal bancaria o el pequeño banco local, el policía conocido y amigo, el vecino soltero y lleno de manías de solitario, la telefonista que siempre espera que alguien comunique algo interesante—regalo para sus oídos— a través de los cables y los tubos, la vida de una familia media que vive una existencia sin muchos alicientes y también sin demasiados sobresaltos y, sobre todo, la vida de ese lugar provinciano que pasa sin que nunca pase nada; es fácil ver que el tiempo

transcurre dulcemente hacia un futuro que, previsiblemente, será muy parecido al presente y al pasado.

Es, precisamente, esa situación de suave y agradable inmovilidad lo que provoca el desasosiego de la joven Charlie Newton, que, como toda joven recién salida de la adolescencia, sueña con un mundo más emocionante, lugares lejanos y exóticos y con oportunidades más ricas y variadas para su futuro. Dejemos aquí el paréntesis de que es el mismo estado social del pueblo, tranquilo y sin graves problemas, lo que produce la sencilla felicidad de sus padres Emma y Patrick (Patricia Collinge y Henry Travers), a los que ese transcurrir del tiempo se les representa como sólida seguridad; su porvenir y el de sus hijos les parece un mañana sin nubes, en el que cada día traerá todas las pequeñas alegrías, un millón de veces repetidas.

El tío Charlie (que se llama como ella misma) encarna todas las cosas que la joven ama y echa de menos. Es elegante y mundano, ha viajado por todos los países, en transatlánticos y aviones, se ha alojado en hoteles de lujo y es, según cree, muy rico. De forma más o menos consciente, es el padre que le hubiera gustado tener o el amante que un día tendrá. Vive, con respecto al tío Charlie, en una nube de admiración y entrega; piensa, incluso, que una misteriosa fuerza llegada de algún cielo o nirvana ha reunido sus vidas: el hecho de llamarse igual le parece una premonición; afirma que existe una corriente telepática entre ambos, que les permite leerse el pensamiento uno al otro.

Hitchcock está haciendo ya una de sus advertencias morales a las que tan aficionado se muestra en sus películas. Una vez más, está previniendo a los inocentes de lo peligroso que es asomarse al exterior sin un ojo crítico. También avisa sobre lo engañosas que pueden ser las apariencias y como un traje bien cortado, una actitud elegante y una forma de hablar educada y refinada, pueden llevar a sacar conclusiones sumamente equivocadas y hasta peligrosas.

Porque el tío Charlie que exteriormente *parece* todo lo que piensa su sobrina, es en realidad algo muy distinto. A lo largo de la película veremos como se desarrolla su auténtica personalidad de ladrón y ase-