

Ciclo «Hitchcock & Truffaut»

El miércoles 5 de abril de 2017 comenzó el ciclo de Proyecciones «Hitchcock & Truffaut». Comenzó con el documental Hitchcock/Truffaut, dirigido por Kent Jones, que narra la relación de Alfred Hitchcock y François Truffaut. Esa relación ha producido uno de los libros imprescindibles para quien se interese en el cine: *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut. En el ciclo se vieron, además, films de Hitchcock y de Truffaut, siguiendo el siguiente programa:

■ Abril

Miércoles 5:

HITCHCOCK/TRUFFAUT, de K. Jones, 2015, 80'

Miércoles 12:

PSICOSIS, 1960, de A. Hitchcock.

Miércoles 19:

FRENESÍ, 1972, de A. Hitchcock

Miércoles 26:

TRAMA MACABRA (FAMILY PLOT), 1976, de A. Hitchcock

■ Mayo

Miércoles 3:

LOS CUATROCIENTOS GOLPES, 1959, de F. Truffaut

Miércoles 10:

EL NIÑO SALVAJE, 1969, de F. Truffaut

Miércoles 17:

FESTIN DIABÓLICO (ROPE), 1948, de A. Hitchcock

Miércoles 24:

EL HOMBRE EQUIVOCADO, 1956, de A. Hitchcock

■ Junio

Miércoles 7:

LA VENTANA INDISCRETA, 1954, de A. Hitchcock

Miércoles 14:

VÉRTIGO, 1958, de A. Hitchcock

Miércoles 21:

LA NOVIA VESTÍA DE NEGRO, 1967, de F. Truffaut

Miércoles 28:

LA NOCHE AMERICANA, 1973, de F. Truffaut

Capítulo 13

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, esperando un taxi para ir a almorzar. No había señales del taxi, 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, puesto que estoy teniendo un sueño de 1916.» Después de esta reflexión, me fui caminando hasta el restaurante.

F. TRUFFAUT: ¿Es realmente un sueño o un «gag»?

A. HITCHCOCK: No, nada de «gag», un sueño.

F. TRUFFAUT: ¡Entonces es casi un sueño de época! ¿Admite que existe todo un aspecto onírico en sus películas?

A. HITCHCOCK: Son sueños diurnos.

F. TRUFFAUT: Tal vez sea inconsciente en usted y eso 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. HITCHCOCK: Probablemente así soy yo, en mi intimidad.

F. TRUFFAUT: 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 series de formas extrañas, como en una pesadilla.

A. HITCHCOCK: Esto sucede porque no trabajo nunca con lo mediano, no me siento jamás a gusto dentro de lo corriente, de lo cotidiano.

F. TRUFFAUT: 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. HITCHCOCK: ¡Ah, sí! Soy muy miedoso. Hago todo lo posible por evitar las dificultades y las complicaciones. Me gusta que a mi alrededor todo sea limpio, 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. TRUFFAUT: 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

Del libro *Le cinéma selon Hitchcock*,
de François Truffaut, Edition Robert Laffont, 1966.

decía de usted: «Alfred Hitchcock es en el mundo el director de cine que menos sorpresas debe tener en la proyección de lo filmado.»

A. HITCHCOCK: Es exacto y, además, ¡siempre he soñado con no ir a ver esas 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 mañana, no conseguía recordarlas; finalmente, se dijo: «Voy a colocar una hoja de papel y un lápiz al lado de la cama, 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 de que ha escrito la idea. Está afeitándose y se dice: «Se me ha ocurrido una idea formidable anoche, 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, toma el papel y lee: «Un chico se enamora de una chica.»

F. TRUFFAUT: Es divertido... muy bien...

A. HITCHCOCK: 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. TRUFFAUT: 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 lo tanto...

A. HITCHCOCK: ¡En todo caso, lo que le aseguro es que nunca tengo sueños eróticos!

F. TRUFFAUT: 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 lo ha considerado no sólo como un especialista del suspenso, sino también como un especialista del amor físico en el cine.

A. HITCHCOCK: 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. TRUFFAUT: Sí, y creo recordar que la publicidad decía a propósito de esta escena: «El beso más largo de la historia del cine...»

A. HITCHCOCK: ...Naturalmente, los actores detestaron hacerlo. Se sentían terriblemente mal y se quejaban de la manera cómo tenían que agarrarse uno al 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. TRUFFAUT: Supongo que los lectores se preguntarán por qué 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. HITCHCOCK: 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 Gary Grant y a Ingrid Bergman. Era una especie de relación 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. Yo 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 «trabajando», el verdadero amor que «funciona».

F. TRUFFAUT: Cuando dos personas se aman, no se separan.

A. HITCHCOCK: Es así. Siempre me he acordado de ello y por eso sabía con exactitud lo que quería conseguir en la escena del beso de **Notorious**.

F. TRUFFAUT: 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 plano que se va a rodar parece absurda a todo el equipo de filmación.

A. HITCHCOCK: Estoy absolutamente de acuerdo, mire...

F. TRUFFAUT: Tomemos otro ejemplo, aparte del largo beso de **Notorious**: el abrazo entre Cary Grant y Eva Marie-Saint en el compartimiento 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 la pared. En la pantalla es perfecto, pero en el rodaje debería parecer muy irreal.

A. HITCHCOCK: Sí, giran contra 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 colocarlos a cada uno en un extremo de la habitación. Es imposible hacerlo, pues, para que se tratara de una escena de amor, deberían exponer-



se 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 pollera 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. TRUFFAUT: Vuelvo un poco atrás en la discusión, ya que estaba a punto de decir algo sobre el realismo del encuadre y la impresión que se tiene en el rodaje... Lo interrumpí...

A. HITCHCOCK: Sí, 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 usted sabe, nunca miro a través del visor, pero el *cameraman* sabe perfectamente que no quiero ni aire ni espacio alrededor de los personajes y que es necesario reproducir fielmente los dibujos del *storyboard*. No hay que dejarse impresionar por el espacio que se encuentra frente a la cámara, pues hay que considerar que para conseguir la imagen final, podemos tomar las tijeras y cortar lo 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 dis-

tancia 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 plano, desde arriba y mostrando lo que está 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 mostraba todo el espacio alrededor de ella.

Ahora bien, los directores cuyo trabajo consiste en ubicar 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 acostados, no hacen sino confundir el pensamiento de los espectadores y su trabajo no es jamás claro, no expresa nada.

F. TRUFFAUT: Hay, pues, una cosa que todo cineasta debería admitir, 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 supone están de pie, se conseguirá tal vez colocando de rodillas a los dos personajes encima de una mesa de cocina.

A. HITCHCOCK: Quizás. Y habrá tal vez que hacer lo mismo con la mesa que vamos a levantar dieciocho centímetros para conseguir que entre en el encuadre. ¿Quiere usted presentar a un hombre que está de pie



■ François Truffaut



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 realización de imágenes que tratan de expresar algo en la pantalla no debe jamás verse entorpecida por algo fáctico, nunca. 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. TRUFFAUT: 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 eso 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, la sucesión de los encuadres cerrados y de los pequeños movimientos de la cámara producen una impresión de brutalidad y de violencia.

A. HITCHCOCK: Un ejemplo todavía más evidente que éste 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 hacerlo caer al suelo. Pero si contempla al mismo tren a un kilómetro de distancia, no siente nada. Por lo tanto, si quiere mostrar a dos hombres que luchan, no conseguirá nada bueno filmando 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. TRUFFAUT: 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 detrás de los actores.

A. HITCHCOCK: Es posible, pero no es una regla; diría que depende del movimiento de los actores. Por mi parte, me gusta mucho dejar que los planos fijos creen el movimiento. En **Sabotage**, por ejemplo, cuando el muchacho está en el autobús, y ha dejado la bomba a su lado, cada plano en que se mostraba 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. TRUFFAUT: 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. HITCHCOCK: 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 y recorrimos exactamente el trayecto del film, a las mismas horas en que transcurre la acción. Una de las cámaras estaba dedicada a tomar los planos generales del tren en las curvas y las otras dos el material para los *projecting*.

F. TRUFFAUT: Su técnica está totalmente sometida a la eficacia dramática, es en cierta manera una técnica de acompañamiento de los personajes.

A. HITCHCOCK: 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 caminar por la habitación, procuro siempre evitar el cam-

bio de ángulo o hacer retroceder la cámara. Comienzo siempre el movimiento en el plano cercano, el mismo plano del 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. TRUFFAUT: 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. HITCHCOCK: 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 se mueva en ese primer plano.

F. TRUFFAUT: Antes de abordar **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. HITCHCOCK: Eso depende del objetivo que se quiera alcanzar. El comienzo 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 al fondo.

F. TRUFFAUT: 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 **Psicosis**.

A. HITCHCOCK: En el comienzo de **Psicosis**, 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. TRUFFAUT: Y esto da inmediatamente un aspecto clandestino a sus relaciones.

A. HITCHCOCK: Y, además, es como autorizar al público a que se convierta en «voyeur».

F. TRUFFAUT: Un crítico de cine, Jean Douchet, dice una cosa divertida: «En la primera escena de **Psicosis**, John Gavin tiene el torso desnudo, Janet Leigh lleva un corpiño y, por ello, la escena no satisface más que a la mitad del público.»

A. HITCHCOCK: Es verdad que Janet Leigh no debería haber llevado corpiño. 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. TRUFFAUT: Sé que en **Psicosis** trató de lanzar al público siguiendo pistas falsas, y, por tanto, supongo que otra de las ventajas de este comienzo 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 corpiño, pensaremos que Anthony va a actuar como un «voyeur». Además, salvo que esté equivocado, es la única escena con una actriz en corpiño a través de sus cincuenta películas.

A. HITCHCOCK: Sentía la necesidad de rodar la primera escena de esta manera, con Janet Leigh en corpiño, 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. TRUFFAUT: Sí, me parecía precisamente que en **Psicosis** 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.



■ François Truffaut y Alfred Hitchcock

A. HITCHCOCK: Estoy de acuerdo, y también hay muchos ejemplos de este tipo en **The Birds**, desde el punto de vista técnico.

F. TRUFFAUT: Leí la novela *Psycho* 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?

A. HITCHCOCK: 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 eso fue lo que me interesó.

F. TRUFFAUT: Es un asesinato que es como una violación... Creo que la novela estaba inspirada en un suceso real.

A. HITCHCOCK: Era la historia de un tipo que había guardado el cadáver de su madre en su casa, en alguna parte de Wisconsin.

F. TRUFFAUT: Hay en **Psicosis** todo un aparato de terror que, normalmente, usted procura no utilizar, un aspecto fantasmal, un ambiente misterioso, la vieja casa...

A. HITCHCOCK: 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 **Psicosis**; es lo que se llama el «gótico californiano» y cuando resulta francamente feo se dice incluso «pan de jengibre cali-

forniano». No empecé mi trabajo con la intención de conseguir la atmósfera de un viejo film de terror 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 di cuenta de que la historia no provocaría el mismo efecto con un «bungaló» corriente; este estilo de arquitectura iba muy bien con la atmósfera que debía tener.

F. TRUFFAUT: Y, además, esta arquitectura es agradable a la vista, la casa es vertical mientras que el motel es completa mente horizontal.

A. HITCHCOCK: Exactamente, esa era nuestra composición... Sí, un bloque vertical y un bloque horizontal.

F. TRUFFAUT: Por otra parte, no hay en **Psicosis** ningún personaje simpático con el que el público pueda identificarse.

A. HITCHCOCK: 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 la 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 eso, 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 absorto se siente el espectador en su fuga, y por esta razón damos tanta importancia al policía con anteojos negros 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 lo 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 se acostumbra matar a la estrella en la primera tercera parte del film. Por mi parte, el asesinato de la estrella era algo deliberado, 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; los que llegaran tarde esperarían ver a una Janet Leigh que ya no estaba más.

La construcción de esta película es muy interesante y es mi experiencia más apasionante en el jugar con el público. En **Psicosis**, dirigía a los espectadores, exactamente como si tocara el órgano.

F. TRUFFAUT: Siento una gran admiración por el film, pero hay un momento un poco débil, en mi opinión, que corresponde, después del segundo asesinato, a las dos escenas en casa del «sherif».

A. HITCHCOCK: 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 cosa complicada e inútil.» Hay aquí un ejemplo de lo que sucede cuando los personajes van a la policía.

F. TRUFFAUT: 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 comienzo, se espera que Janet Leigh no sea detenida. Después nos sorprende completamente su asesinato, pero desde el momento en que Anthony Perkins borra las huellas, el público se pone a su favor, esperando que no lo 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. HITCHCOCK: Todo esto nos plantea la idea del público «voyeur». Teníamos un poco también estas mismas sensaciones en **Dial M for Murder**.

F. TRUFFAUT: 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: «Ojalá que tenga un poco más de paciencia.»

A. HITCHCOCK: 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 algo natural.

F. TRUFFAUT: Pero normalmente en sus películas el espectador es más inocente porque tiembla por un hombre del que se sospecha injustamente. En **Psicosis**, 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, ideseamos que lo detengan para enterarnos del desenlace de la intriga!

F. TRUFFAUT: 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 del comienzo, Saul Bass hizo dibujos para el film, ¿no es cierto?

A. HITCHCOCK: Sólo para una escena y no pude utilizarlos. Saul Bass debía hacer los títulos y, como el film le interesaba, lo 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 costado los pies de Arbogast. Cuando vi la proyección de la escena, me di 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 en la ducha. Todo lo que podía provocar el suspenso en la subida de la escalera del detective estaba implícito en estos elementos. Por consiguiente, debíamos recurrir en este caso a la máxima sencillez y nos bastaba con presentar una escalera y a un hombre que sube esta escalera de la manera más simple posible.

F. TRUFFAUT: Estoy convencido de que el hecho de haber visto antes la escena mal rodada le ayudó para indicar al detective Arbogast la expresión adecuada, con ese aspecto inocente, desprevenido.

A. HITCHCOCK: 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 alta 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. TRUFFAUT: 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. HITCHCOCK: Es una impresión perfecta, pero ¿adivina cómo lo hicimos?

F. TRUFFAUT: En absoluto. Comprendo que se trataba de dilatar la acción pero no sé cómo lo hizo.

A. HITCHCOCK: 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 lo tanto, sentado ante la pantalla 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. TRUFFAUT: Está muy bien logrado. Más adelante en la película, usted vuelve a utilizar la posición alta de la cámara para mostrar a Perkins llevando a su madre al sótano.

A. HITCHCOCK: Sí, y elevé la cámara cuando Perkins sube la escalera. Entra en la habitación y no se lo ve, pero se lo oye: «Mamá, es necesario que te baje al sótano porque van a venir a vigilarnos.» Luego, vemos a Perkins que baja a su madre al sótano. 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, lo 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 al 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. TRUFFAUT: El asesinato de Janet Leigh a puñaladas está también muy logrado.





■ **Psicosis** (1960)

A. HITCHCOCK: El rodaje duró siete días y tuvimos que realizar setenta tomas para obtener cuarenta y cinco segundos de película. Para esta escena me habían fabricado un maravilloso cuerpo artificial con sangre que debía brotar bajo la presión del cuchillo, pero no lo utilicé. Preferí utilizar a una muchacha, una modelo desnuda, que servía de doble a Janet Leigh. De Janet 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 ralenti ciertos planos para evitar tener la imagen de los senos. Los planos rodados al ralenti no fueron acelerados después, pues su inserción en el montaje da la impresión de velocidad normal.

F. TRUFFAUT: Es una escena de una violencia increíble.

A. HITCHCOCK: 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 suspenso que vendrán después.

F. TRUFFAUT: Es una idea ingeniosa y muy nueva. Al 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 el comienzo, una escena de adulterio, luego un robo, después un crimen, dos crímenes, y finalmente la locura; cada etapa nos hace subir un escalón. ¿Es así?

A. HITCHCOCK: Sí, pero para mí Janet Leigh interpreta el papel de una burguesa corriente.

F. TRUFFAUT: Pero nos transporta hacia lo anormal, hacia Perkins y sus pájaros disecados.

A. HITCHCOCK: 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 búho; estos pájaros pertenecen al dominio de la noche, están al acecho, y esto acentúa 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 lo vigilan y el motivo de que le guste la taxidermia es que su propia madre ha sido embalsamada.

F. TRUFFAUT: De hecho, ¿podría considerarse a **Psicosis** como un film experimental?

A. HITCHCOCK: Tal vez. Mi principal satisfacción es que la película ha tenido un efecto sobre el público, y es lo que más me interesaba. En **Psicosis**, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los fragmentos 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 **Psicosis**, 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 puro film.

F. TRUFFAUT: Es verdad...

A. HITCHCOCK: Y esta es la razón por la cual el orgullo que tengo por **Psicosis** es que este film nos pertenece a nosotros, a los cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he realizado. No conseguiría 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 es horrible, los protagonistas son insignificantes, no existen los personajes...» Todo esto es cierto, pero la manera de construir esta historia y de contarla ha llevado al público a reaccionar de una manera emocional.

F. TRUFFAUT: Emocional, sí... física.

A. HITCHCOCK: Emocional. Me es igual que se piense que se trata de un pequeño o de un gran film. No quise hacerlo con la idea de hacer una película importante. Pensé que podía divertirme realizando esta 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 en la ducha, la escena de la limpieza y una o dos más que señalaban el paso del tiempo. Todo lo demás fue rodado como en la televisión.

F. TRUFFAUT: Sé que usted mismo produjo **Psicosis**. ¿Ha tenido la película mucho éxito?

A. HITCHCOCK: **Psicosis** no ha costado más que ochocientos mil dólares y ha recaudado hasta ahora unos trece millones de dólares.

F. TRUFFAUT: ¡Es formidable! ¿Es su mayor éxito hasta el momento?

A. HITCHCOCK: Sí, y me gustaría que usted hiciese un film que le produjera tanto dinero 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. TRUFFAUT: **Psicosis** es tanto más universal cuanto es un film mudo en un cincuenta por ciento. Contiene dos o tres bobinas sin ningún diálogo. Ha debido ser bastante fácil de doblar y de subtítular...

A. HITCHCOCK: 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, cambiando un poco la voz.