

**EDWARD
WHITE**

**LAS DOCE VIDAS DE
ALFRED HITCHCOCK**
ANATOMÍA DEL MAESTRO DEL SUSPENSE

Traducción de Ana Pérez Galván

Alianza editorial

Título original: *The Twelve Lives of Alfred Hitchcock:*
An Anatomy of the Master of Suspense

Esta obra fue publicada originalmente en inglés por W. W. Norton & Company Inc.
Esta edición se publica por acuerdo con Casanovas & Lynch Literary Agency.

Imagen de cubierta: Alfred Hitchcock entre los muros de la universidad
de Cambridge (3 de mayo de 1966).

Imagen de frontis: Alfred Hitchcock de perfil junto a su logo en la presentación
ante la prensa de *Frenesí* (24 de mayo de 1972).

Reservados todos los derechos.

*El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

Copyright © 2021 by Edward White
© de la traducción: Ana Pérez Galván, 2022
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2022
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-1362-933-9
Depósito legal: M. 15.368-2022
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

INTRODUCCIÓN.....	9
1. EL NIÑO QUE NO PODÍA CRECER	15
2. EL ASESINO	39
3. EL AUTOR	63
4. EL MUJERIEGO.....	92
5. EL GORDO	121
6. EL DANDI	144
7. EL HOMBRE DE FAMILIA.....	168
8. EL <i>VOYEUR</i>	189
9. EL ANIMADOR.....	212
10. EL PIONERO	236
11. EL LONDINENSE.....	259
12. EL HOMBRE DE DIOS.....	284
Agradecimientos.....	303
Filmografía de Alfred Hitchcock	305
Bibliografía selecta	307
Créditos de los textos	324
Créditos de las imágenes	327
Notas	329
Índice onomástico y de películas	353



INTRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock empezó su carrera cinematográfica el verano de 1921. Unos meses antes, había leído que la productora estadounidense Famous Players-Lasky iba a abrir una sede en Londres, su ciudad natal, y que estaba buscando diseñadores de intertítulos, es decir, las tarjetas con los diálogos y la historia que aparecían en las películas mudas. Llevaba los dos últimos años diseñando anuncios impresos para la empresa W. T. Henley's Telegraph Works Company, así que el veinteañero Hitchcock, un forofó del cine, tenía justo la experiencia necesaria para el puesto.

La primera producción de la compañía iba a ser la adaptación de una novela, *The Sorrows of Satan*. Hitchcock consiguió un ejemplar del libro y, con la ayuda de algunos de sus compañeros de publicidad, diseñó los intertítulos para la película propuesta. Tuvo un contratiempo de inmediato. Cuando envió los diseños le dijeron que habían desechado *The Sorrows of Satan*. Así que se fue... y volvió con los nuevos diseños para la producción que anunciaron en su lugar. Impresionados por el ingenio del chico, los jefes decidieron probarle de manera informal, como *freelance*. No pagaban mucho, así que hizo doblete, siguiendo con su trabajo habitual a la vez que hacía el de las películas, pasándole a su jefe una parte de sus ingresos extra a cambio de que hiciera la vista gorda. Hizo sus primeros encargos a satisfacción y Famous-Players Lasky finalmente le ofreció un contrato a jornada completa. Al parecer dejó Henley's el 27 de abril de 1921¹. Fue una pérdida para el cable eléctrico y una adquisición para el cine.

La historia, contada por el propio Hitchcock, es un buen ejemplo de lo que habría de venir en los sesenta años que duró su carrera en el cine. Ya puede verse ahí su gran ambición, su potente imaginación visual, su interés por contar historias con la mayor economía de palabras posible, y el recurso a textos originales, y de otro tipo, para conseguir un final Hitchcockiano. Quizá, al contar esa anécdota, Hitchcock estaba sobre todo retratándose como solía hacerlo: como un forastero que sorteaba los obstáculos con talento, celo y astucia.

A los seis años de empezar a trabajar en Famous Players-Lasky, el inquieto novato ya estaba forjando una leyenda. En 1927, Hitchcock causó sensación con el éxito de sus primeras tres películas, *El jardín de la alegría*, *El águila de la montaña* y *El enemigo de las rubias**. Pero hacer películas era solo la mitad de su genialidad. Según Hitchcock, ese año, la mañana del día de Navidad varios de sus amigos y familiares abrieron un curioso regalo que les habían dejado en sus calcetines: un pequeño puzle de la silueta del niño prodigio. El autorretrato en nueve trazos —una exquisita floritura *art decó*— era típico de Hitchcock, igual que mandarlo como regalo de Navidad². De ahí en adelante, el propio físico de Hitchcock sería una herramienta promocional y una obra de arte, un logo andante y parlante de lo que los críticos en su día llamaron «el toque Hitchcock», pero que nosotros podríamos llamar «la marca Hitchcock», una fascinante fusión de su fama y mitología personales y los temas, la estética y el ambiente de sus películas. Durante el medio siglo siguiente la persona de Hitchcock fue el principio activo de las películas más famosas del total de cincuenta y tres que hizo**, del mismo modo que Oscar Wilde lo fue en sus obras de teatro y Andy Warhol en su arte. Hitchcock es un caso aparte en el canon hollywoodiense: un director cuya mitología eclipsa la agudeza de la infinidad de películas clásicas que hizo.

Hoy en día se menciona a Hitchcock como la figura representativa de su medio. Tal como dice la historiadora Paula Marantz Cohen, la carrera de Hitchcock ofrece «una forma económica de estudiar toda la historia del cine»³. Su trabajo abarca las épocas del cine mudo, el sonoro, el blanco y negro, el color y el 3D; el expresionismo, el cine negro y el realismo social; los thrillers, la comedia de enredo y el terror; el cine de la Alema-

* Las tres se estrenaron en 1926, pero no se lanzaron a escala nacional hasta el año siguiente.

** Cincuenta y cuatro si contamos una versión en alemán de *Murder!* que rodó a la vez que la versión anglófona.

nia de Weimar, la edad dorada de Hollywood, el ascenso de la televisión y el fermento de los años sesenta y setenta que nos dio a Kubrick, Spielberg y Scorsese.

Pero la importancia de Hitchcock llega más allá del cine. En muchos sentidos, Hitchcock fue el artista emblemático del siglo xx; no necesariamente el de mayores dotes ni talento, sino el que tuvo una mayor influencia, cuya vida y trabajo en diversos medios y en pluralidad de géneros iluminan de forma gráfica temas esenciales de la cultura occidental, desde los locos años veinte a los liberados sesenta. La historia de Hitchcock es también la historia del surgimiento de Estados Unidos como gigante cultural; del incesante ascenso del feminismo; del cambio de los roles del sexo, la violencia y la religión en la cultura popular; de la influencia generalizada del psicoanálisis; del crecimiento de la publicidad y el *marketing* como fuerzas culturales; y de la lamentable desaparición de la distinción entre arte y entretenimiento. Él y su obra son piedras de toque culturales, trascendentales para el cine, la televisión, el arte, la literatura y la publicidad, tan conocidas para los espectadores de *Los Simpson* como para los críticos de la Bienal de Venecia. La ansiedad, el miedo, la paranoia, la culpabilidad y la vergüenza son los motores emocionales de sus películas; la vigilancia, la conspiración, la desconfianza hacia la autoridad y la violencia sexual fueron los temas que le preocuparon constantemente. En todos esos aspectos, sus obras apelan de forma apremiante al público de hoy en día. En los años sesenta, sus películas pasaron a formar parte del mundo académico en forma de estudios cinematográficos; ahora, Hitchcock es objeto de estudio en diversas disciplinas: estudios de género, estudios *queer*, estudios urbanos, estudios de la obesidad, estudios religiosos, estudios de justicia criminal. En vida pudo parecer un hombre fuera de su tiempo, una reliquia victoriana en medio del siglo xx. Pero décadas después de su muerte, esta singular persona vive entre nosotros bajo muchas formas.

Este libro ofrece doce de esas «vidas» —doce retratos en primer plano de Hitchcock—, cada una vista desde un ángulo diferente, cada una reveladora de algo fundamental de aquel hombre, de la entidad pública que creó y de la criatura mitológica en la que se ha convertido. Se trata de las vidas que vivió Alfred Hitchcock, pero también de los distintos papeles que interpretó y que habitó, de las versiones de sí mismo que proyectó y de las que los demás proyectamos sobre él. Entre las doce variadas encarnaciones, veremos a Hitchcock como el bromista irreprimible, el niño solo y aterrorizado, el innovador solucionador de proble-

mas, el ciudadano del mundo que en realidad jamás abandonó Londres y el artista transgresor para quien la violencia y el desorden eran una fuerza vital creativa. A lo largo de los capítulos, entrarán y saldrán de la vista los colegas de Hitchcock, aquellos que le influyeron y aquellos que siguieron sus pasos. Una parte importante de la marca Hitchcock es la idea de Hitchcock como todopoderoso creador de un universo fílmico. Es cierto y, a la vez, no lo es. No puede negarse su talento, pero sin la intervención de colaboradores creativos, de periodistas, publicistas y de nosotros, su público, no existiría lo que conocemos como «Hitchcock».

Cada una de las doce vidas va pasando por las distintas décadas, haciendo conexiones entre el Hitchcock joven y mayor. El Hitchcock del imaginario colectivo está dominado por su imagen en el momento de su mayor éxito en los años cincuenta y sesenta. Pero mucho antes del espejante tipo de *Psicosis*, había habido otro Hitchcock, un insolente joven urbanita de la Era del Jazz que captó en la pantalla el Londres de entreguerras y expuso de forma brillante ideas e impulsos en el núcleo de su posterior trabajo más encumbrado. El economista David Galenson sostuvo en su día la teoría de que el genio tiene dos polos: el prolífico y precoz Picasso, y el pensativo y tardío Cézanne, recorriendo el mismo camino una y otra vez. Puede que Hitchcock sea el único gran artista de los últimos cien años que valdría como un modelo convincente de cualquiera de los dos casos⁴.

Paradójicamente, pero quizá de forma inevitable, esta figura emblemática fue una absoluta excepción. Su imagen pública, desarrollada y explotada en múltiples medios, se inspiraba en los estetas victorianos, los artistas de auditorios eduardianos, los magnates de Hollywood y la vanguardia europea. Salió a la esfera pública como una especie de modernista típicamente inglés. Empapado de la cultura nacional de la nostalgia y la tradición, iba en busca de la innovación y las nuevas tecnologías, a la vez que introducía en lo convencional elementos tabúes, experimentales y marginales. Hitchcock era un intérprete de lo moderno y lo urbano que subrayaba continuamente la importancia de la técnica y el proceso, utilizando la cámara, el plató del estudio y la sala de edición para jugar con el movimiento, la velocidad y el tiempo. Al igual que todos los modernistas de verdad, le encantaba desmontar tabúes y herir las sensibilidades respetables. Era un paseante y un forjador de mitos, que practicaba la autopromoción como un fin en sí mismo; no era solo un cineasta, sino un promotor, un artista, y un creador de espectáculo, con su autocreación mitológica en el centro de todo. Cuanto

más crecía esa mitología, más la utilizaba Hitchcock para tomarnos el pelo, con chistes personales, ironía y autoparodia. Para cuando empezaron las revoluciones culturales de los años sesenta, el niño prodigio modernista se había transformado en un astuto viejo cínico en la senda del posmodernismo.

Aunque Hitchcock solía insistir en que era un tipo muy llano, su compleja personalidad sigue siendo una fuente de fascinación y disputa. Tenía un ego enorme y una autoestima frágil; su capacidad para el auto-rechazo estaba a la misma altura de su amor propio. Aunque confiaba mucho en sus habilidades y en su opinión, necesitaba que le reafirmaran continuamente, tanto aquellos más cercanos a él como los completos extraños que formaban su público. Tenía una capacidad inigualable para comunicar las experiencias emocionales, pero demostraba una conciencia escasa de sus propias emociones y siempre parecía sentirse receloso y amenazado por los demás. Hitchcock fomentaba ideas opuestas y contradictorias sobre sí mismo; nos pedía que creyéramos que era a la vez un manojo de nervios y un hombre de sangre fría. Se enorgullecía de su refinamiento y sofisticación naturales, y a la vez se esforzaba por controlar sus apetitos. Se sentía empoderado y al mismo tiempo avergonzado por su masculinidad. Aunque se veía a sí mismo como un aliado de las mujeres, su nombre se ha convertido en sinónimo de depredación sexual y abuso de poder. Se presentaba como alguien cargado de conocimiento, conciencia y control, pero vivió y murió desconcertado por sí mismo, asustado por lo que sabía de este mundo y por lo que no sabía del siguiente.

Estas contradicciones han alimentado interpretaciones de Hitchcock increíblemente diversas. Su lectura como un ogro lascivo choca con la imagen de Hitchcock, el marido devoto. Hitchcock el artista meditabundo se ve contrarrestado por Hitchcock el vodeviliano. El misántropo de digestión laboriosa e imperfecta que algunos señalan, contrasta con el romántico empedernido que otros identifican cuando se zambullen en la filmografía de Hitchcock. Desde su muerte, estas imágenes tan dispares han crecido como bosques de bambú en torno al nombre de Hitchcock, pero, en cada caso, fue él quien plantó la semilla. Durante décadas, se ha planteado incesantemente la misma pregunta: «¿Quién es el verdadero Alfred Hitchcock?». A veces, parece que tiene más sentido preguntarse: «¿Qué Alfred Hitchcock es nuestro Alfred Hitchcock?».

Al igual que las líneas de su silueta autodibujada, cada uno de estos capítulos aportará un componente distinto de la identidad de Hitchcock.

Solo cuando puedan verse los doce en su conjunto tendremos la fotografía completa. Pero en el fondo de cada una de las partes de este libro hay un hombre y su obsesión con cada aspecto de las películas: el color y el vestuario, las minucias del diseño de producción, la utilización de la música y el sonido, la redacción del guion, la química intangible de un elenco de actores bien elegido, las transformaciones que pueden lograrse mediante la iluminación, y la magia que el juicioso uso de unas tijeras simplificadoras puede obrar en el montaje. «Jamás he conocido a nadie que disfrute haciendo películas tanto como Hitch», dijo Norman Lloyd, un buen amigo y colega. «Es una parte esencial de él. La forma en que disfruta de ello es un ejemplo de cómo debería ser la vida.»⁵ Si alguna de las muchas vidas que tuvo Hitchcock puede o debería ser un ejemplo para la nuestra, es algo que sigue siendo una tentadora pregunta.

1

EL NIÑO QUE NO PODÍA CRECER

Año y medio después de que terminara la Primera Guerra Mundial, los londinenses se habían acostumbrado a que los fantasmas caminaran entre ellos. Los ausentes estaban presentes en cada calle de la capital; vidas terminadas, pero sin resolver, acechando a los que se habían quedado atrás. J. M. Barrie, el creador de *Peter Pan* y el dramaturgo más famoso de su época, fue uno de tantos afligidos por su pérdida: la guerra se había llevado a su amigo Charles Frohman, el productor de Broadway que había jugado un papel clave en su éxito teatral, así como a George Llewelyn Davies, en el que Barrie se había basado para los Niños Perdidos de su famosa novela.

En abril de 1920, Barrie estrenó su nueva obra de teatro en el Haymarket Theatre de Londres. A diferencia de *Peter Pan*, la heroína epónima de *Mary Rose* es una niña que quiere crecer pero no puede. De niña, desaparece, y vuelve a materializarse tres semanas después sin percatarse de que en realidad han pasado más de dos horas. Pasan los años sin mayor problema, aunque en su interior sigue siendo curiosamente infantil. Cuando ya está iniciando su vida adulta, *Mary Rose* vuelve a desaparecer, y no reaparece hasta pasadas unas décadas, aunque sin haber envejecido un solo día. Cuando se entera por su familia de que su bebé es ya un hombre y ha desaparecido a su vez en la Gran Guerra, el susto la mata. Su fantasma, la dulce niña atrapada en un tiempo previo a la destrucción de la inocencia de todos, regresa para rondar la casa familiar,

buscando desesperadamente a su hijo. Jamás había sido tan terrenal uno de los cuentos de Barrie de misterios ocultos.

Entre los que fueron a la primera representación de la obra estaba Alfred Hitchcock, tenía veintiún años y era diseñador de publicidad para una empresa de cable eléctrico que soñaba con triunfar en el cine. Ir al West End a disfrutar de una noche de espectáculo y emoción en el teatro era uno de los grandes placeres del joven Alfred. Antes de la guerra iba con sus padres a menudo, pero ahora solía ir solo, una de las muchas experiencias inmersivas y solitarias que estimularon su intensa vida imaginativa.

En ciertos aspectos, Barrie prefiguró al artista que Hitchcock llegaría a ser. Deambulando de acá para allá por el territorio de sus eternas obsesiones, los dos contaban historias mágicas, típicas de una hoguera de campamento, que eran más complejas y perturbadoras de lo que en principio podían parecer. Las reseñas de *Mary Rose* suenan increíblemente parecidas a las que acompañaron la carrera de Hitchcock. «Esta bonita obra fantasmal», reza un artículo archivado en Londres, «le deja a uno hechizado en el teatro, y se va uno a casa con una especie de escalofrío». El escritor atacaba a los cascarrabias estirados que miraban con desprecio su trabajo, así como a aquellos que dragaban sus obras en busca de significados ocultos, aquella «gente que ve metáforas en los postes de los cadalsos y símbolos en los cubos de carbón»¹, justo la misma queja que ciertos críticos lanzarían en su día a los espectadores obsesivos de las películas de Hitchcock. Otro crítico elogió *Mary Rose* diciendo que era «una porción de una tarta deliciosa»²; y una de las fanfarronadas que Hitchcock solía repetir era que mientras que algunos cineastas hacían porciones de vida, él hacía porciones de tarta.

Mary Rose dejó en Hitchcock una huella de por vida. Le influyó tanto cuando hizo *Vértigo* (1958) que buscó la música que se había utilizado en la producción original para dársela al compositor de la película, Bernard Herrmann, para que se inspirase en ella³. Unos años después desarrolló un guion para una adaptación al cine de la obra de teatro, pero era demasiado diferente a lo que se hacía en su estudio, y la película nunca se llegó a producir. Su conexión con *Mary Rose* era fuerte pero intangible, algo relacionado con la extrañeza evocadora del teatro, el carácter cautivadoramente etéreo de la bella Fay Compton en el papel principal, y la devastación que tiene lugar cuando se rompe el capullo de la inocencia. Como tantos otros espectadores de 1920, el Hitchcock adolescente había experimentado en los años previos la pérdida y una agotadora

ansiedad, vivencias emocionales intensas que siempre volcó en la pantalla. Siendo él mismo un poco como la propia Rose Mary, parte de Hitchcock siguió siendo siempre un niño. Según sus propias palabras «el hombre no es distinto del niño»⁴.

A Hitchcock le costaban los finales. *Psicosis*, con su clase de psicología evolutiva metida en el último momento en el plan de rodaje como forma de explicar los asesinatos de Norman Bates, es un caso de libro. A veces el problema provenía de la delicada sensibilidad de los censores o de la intransigencia de los entrometidos productores. Otras veces, Hitchcock se sentía atado por la necesidad que su público tenía de un relato ordenado. Pocas veces dio muestras de tener una dificultad parecida con los comienzos, sobre todo cuando la historia que se contaba era cómo Alfred Hitchcock se convirtió en «Alfred Hitchcock».

Los datos básicos de su infancia están claros de sobra. Nació el 13 de agosto de 1899, encima de la frutería que tenía su padre en el 517 de High Road, en Leytonstone, Essex, al este de Londres. Cuando llegó Alfred, Emma y William Hitchcock ya tenían otros dos hijos: William (como su padre) tenía nueve años, y Ellen (o Nellie), siete. El padre de Hitchcock era el tipo de persona a la que alude la habitual descripción decimonónica de Inglaterra como «una nación de tenderos»: un hombre para el que ser dueño de sí mismo era una fuente de orgullo, y ser capaz de convertir un penique en dos, una virtud moral —aunque parece que se dejó unos cuanto peniques de esos detrás de la barra de sus pubs favoritos—. Su tío John, hermano menor de su padre, fue un ejemplo mejor de la estirpe, con una exitosa cadena de ultramarinos que daba para pagar una casa de cinco habitaciones, con una pequeña plantilla de servicio doméstico, en el pudiente barrio londinense de Putney. Aunque tenía un carácter extrovertido y le gustaba divertirse, Emma era una temible matriarca. En su casa, la limpieza y el orden se exigían como muestras externas de la bondad interior. «Era todo un personaje [...] muy enérgica», así es como la hija de Hitchcock, Patricia, recordaba a su abuela. «Entiendo que alguien joven le tuviera miedo. [...] Les hacía cumplir las reglas.»⁵

A pesar del hincapié que hacían en el trabajo duro y la autodisciplina, los Hitchcock no eran unos puritanos. Además de las salidas al teatro, los recitales de música clásica, las ferias y el circo eran actividades familiares habituales. También hacían muchas excursiones por el Támesis y a la campiña de Essex, y se iban de vacaciones a la playa en Cliftonville, en Kent, donde su tío John alquilaba una casa grande en verano.

Cuando tenía seis o siete años, Hitchcock se mudó con sus padres y hermanos a Limehouse, junto al Támesis, en el corazón del tradicional East End londinense. Su padre compró dos pescaderías, y la familia vivió encima de una de ellas en el 175 de Salmon Lane. Los padres de Hitchcock eran de ascendencia irlandesa. William se crio dentro de la Iglesia anglicana, pero Emma procedía de un linaje católico devoto. Cuando se casaron, William se convirtió al catolicismo, y sus tres hijos se criaron en la fe católica. Las enseñanzas y rituales de la Iglesia jugaban un papel esencial en la vida familiar. Siguiendo las palabras de la Primera Epístola de Pablo, el padre de Hitchcock se refería afectuosamente a Alfred como su «ovejita sin mancha»⁶, mientras que Emma, si la memoria de Hitchcock es de fiar, hacía a su hijo pequeño ponerse a los pies de su cama todas las noches para que confesara sus pecados.

A los nueve años, mandaron a Hitchcock al Salesian College en Battersea, un internado donde, al parecer, la disciplina era tan dura y la comida tan mala que sus padres le sacaron apenas una semana después. De allí fue a Howrah House, un colegio de monjas de las Hermanas Fieles Compañeras de Jesús. A los once años entró en el St. Ignatius College, un colegio jesuita en Stamford Hill, al norte de Londres, llamado así en honor del fundador de la Compañía de Jesús, el soldado y diplomático san Ignacio de Loyola, que escribió un manual de guía espiritual extremadamente influyente en el que defendía una visión caballerescas de la cristiandad en la que los hombres volcaban toda su energía mortal en luchar por la gloria de Dios⁷. Las escuelas jesuitas se ganaron la reputación de austeridad y disciplina, una reputación que a Hitchcock le parecía justa. El castigo en St. Ignatius College, tal como era habitual en los colegios jesuitas de entonces, incluía pegarle a uno en la mano con una férula, una correa de goma recubierta de cuero de unos treinta centímetros de largo. El ritual de la férula era «muy dramático», recordaba Hitchcock, ya que «dejaban al alumno que decidiera cuándo tenía que ir, y no hacía más que posponerlo, hasta que iba al final del día a un cuarto especial donde estaba un cura o un hermano lego que le administraba el castigo; era una especie de versión menor de ir a que lo ejecutaran a uno»⁸. Cuando llegaba finalmente el momento del castigo, el dolor era intenso. Si a un niño le habían castigado a doce correazos, tenía que «repartirlos en dos días, porque solo podía aguantar tres seguidos en cada mano»⁹.

Esa experiencia provocó su veneración por los rituales y su pavor a la autoridad. Los de la generación de Hitchcock podían haber dicho que esa clase de castigos físicos eran habituales en todo tipo de institutos de

Inglaterra, y aquellos educados en otras confesiones —los Hermanos Cristianos, por ejemplo— tenían que soportar una disciplina aún más severa y autoritaria. Aun así, está claro que esa experiencia le dejó una huella indeleble. Le contó a algunos que su miedo a los curas y los métodos de estos era la «raíz» de su trabajo¹⁰. A sabiendas o no, un día Hitchcock le transmitiría el miedo al escarmiento violento a un niño que tenía a su cargo. El actor Bill Mumy tenía siete años cuando interpretó el papel principal en «¡Bang, estás muerto!», un episodio de la séptima entrega de la popular serie televisiva de Hitchcock de los años cincuenta y sesenta *Alfred Hitchcock presenta*. Al final de un largo día de grabación, Mumy estaba dejando de concentrarse, moviéndose sin parar cuando le pedían que se estuviera quieto, lo que hizo que Hitchcock se levantara de la silla y cruzara el plató. Mumy recuerda la silueta de Hitchcock, enorme para un niño pequeño, vestido con ropa negra y blanca como un cura, cerniéndose sobre él, sudando y respirando con dificultad mientras le susurraba al oído: «Como no dejes de moverte, voy a coger un clavo y te voy a clavar los pies en tu marca, y saldrá un chorro de sangre como si fuera leche, así que *deja* de moverte». Mumy se quedó petrificado, y cuando años más tarde trabajó en el mismo edificio de Universal que Hitchcock, evitaba pasar siquiera por delante de su despacho. «Ha sido un tema duro para mí durante más de cincuenta años», dijo en 2013, «tatuado en mi psique»¹¹, justo de la misma manera en que los propios encontronazos de Hitchcock con las figuras de autoridad le marcaron durante toda su vida.

Hitchcock dejó el colegio unas semanas antes de su decimocuarto cumpleaños, como era habitual para los niños de su entorno. A partir de ahí, cultivó su interés por la ciencia, la tecnología y la ingeniería apuntándose a la London County School of Marine Engineering and Navigation. Tras llevar estudiando un año empezó a trabajar, en noviembre de 1914, en W. T. Henley's Telegraph Works Company, donde estuvo encargado inicialmente de la aburrida tarea de calcular los tamaños y voltajes del cable eléctrico. Finalmente le pasaron al departamento de publicidad, y fue a clases de arte por la tarde en el Goldsmiths College en la Universidad de Londres. Fue en este momento, al final de su adolescencia, cuando empezó su vida creativa.

A partir de estos datos esbozados, las vivencias infantiles de Hitchcock se complementan sobre todo con historias procedentes de sus propios recuerdos. Según él, era un niño tímido y solitario, aunque no por ello infeliz, al que le gustaba quedarse al margen, mirando más que par-

ticipando. El deporte y los juegos agresivos no eran lo suyo. «No recuerdo haber tenido un compañero de juego jamás»¹², recordaba, y era demasiado pequeño para pegarse a las faldas de sus hermanos. Se consideraba alguien bastante simpático, aunque, según un biógrafo suyo, a sus compañeros de colegio solía parecerles raro y se metían con él diciéndole que olía a pescado¹³. Al no tener amigos, se refugió (quizá para su alegría) en los libros y en los mapas, entregándose a una fascinación por los viajes, por aprenderse los horarios de los trenes de memoria y trazar las travesías de los barcos por los océanos. Insistía en que, a los ocho años, ya había recorrido todas las rutas del London General Omnibus Company.

Sus primeros recuerdos nítidos —o, al menos, los que confesó públicamente— tenían que ver con el miedo, el motor que movía al gigante Hitchcock. Decía que le asustaba casi todo: los policías, los extraños, conducir, la soledad, las muchedumbres, las alturas, el agua y los conflictos de cualquier tipo, le causaban todos un extremo sofoco. «Una alarma a punto de sonar», así es como se describió a sí mismo a Hedda Hopper, la legendaria cronista de Hollywood. «Por dentro, le daba vueltas a muchas cosas.»¹⁴ «Era increíble ver todos estos temores», dijo Robert Boyle, el diseñador de producción de *Con la muerte en los talones* (1959), *Los pájaros* (1963) y *Marnie, la ladrona* (1964), no porque hubiera nada raro o extraño en las cosas que le daban miedo a Hitchcock, sino por la increíble habilidad que tenía para transmitir la sensación física y emocional que todos tenemos cuando estamos asustados. «La diferencia entre *su* miedo a la autoridad y *su* miedo a las alturas es que podía trasladar el primero a la pantalla»¹⁵, decía Boyle. Era, tal como dijo el biógrafo Donald Spoto, «un poeta visual de la ansiedad y lo accidental»¹⁶.

La genética o el comportamiento adquirido podrían explicar el origen de su naturaleza preocupada, que suena a algo muy parecido a lo que los médicos hoy en día llaman trastorno de ansiedad generalizado. Su padre, William, al parecer solo se relajaba en el teatro, recuerda Hitchcock. «Creo que se preocupaba mucho. Vender productos que pueden estropearse en un día debe de ser estresante.»¹⁷ Era típico de Hitchcock encontrarle el punto melodramático al ciclo vital de la sardina; hasta la experiencia de vender pescado, fruta y verduras estaba cargada de suspense.

No obstante, en general, Hitchcock prefería una explicación que era a la vez más sencilla y más espectacular: atribuía sus ansiedades al impacto que le habían causado determinados momentos de su infancia de los que tenía recuerdos aislados pero potentes. Eran sobre todo recuerdos

emocionales, imágenes sorprendentemente intensas de momentos inusuales que fue sacando como escenas de películas a lo largo de las décadas. La más conocida de estas historias es la que podríamos llamar «el mito de la génesis de Hitchcock», el momento en que supuestamente se inoculó del miedo a la autoridad y al desamparo, y sintió el terror contradictorio de la culpa y de la injusticia arbitraria; todas las emociones incontrollables que recorren su trabajo más conocido. «Yo tenía quizá cuatro o cinco años», le contó a su colega director de cine François Truffaut, «mi padre me mandó a la comisaría de policía con una carta. El comisario la leyó y me encerró en una celda durante cinco o diez minutos, y me dijo: “Esto es lo que se hace con los niños malos”»¹⁸. John Russell Taylor, el biógrafo autorizado de Hitchcock dijo que la hermana de Hitchcock, Nellie, confirmó que la historia era cierta, pero nunca llegó a citar directamente su versión de los hechos¹⁹.

Ciertas discrepancias en los distintos relatos que contó de la historia le hacen a uno preguntarse si Hitchcock recordaba el incidente tan bien como decía. Normalmente, decía que tenía cinco o seis años cuando tuvo lugar, pero a Truffaut le dio a entender que podía haber tenido solamente cuatro, mientras que a la periodista Oriana Fallaci le dijo que once²⁰. A un periódico australiano le dijo: «Me han contado que de pequeño me asustó un policía, así que tal vez por eso me gusta el suspense»²¹. De modo que quizá este fuera un recuerdo heredado de familiares que le contaron el suceso, que su imaginación moldeó retrospectivamente, algo totalmente factible, siendo alguien con una vida interior tan intensa y azarosa. A veces decía que no tenía ni idea de qué infracción era la que había provocado su pena de cárcel. Otras veces especulaba que era porque había ido siguiendo las vías del tranvía desde su casa —cautivado, como de costumbre, por la aventura y el misterio del viaje— pero, cuando se había puesto el sol, había sido incapaz de encontrar el camino de vuelta a casa en la oscuridad. Resulta sorprendente que su padre reaccionara al regreso de su hijo perdido metiéndole en la cárcel —por brevemente que fuera—, pero desde luego no era síntoma de una crueldad insensible. Hitchcock bromeó en una ocasión que su padre se había encolerizado por tener que posponer la cena, y añadió después «quizá estaba enfadado porque estaba preocupado por mí»²². Si es cierto, recuerda a la forma en que un Hitchcock maduro reaccionó a una situación similar, más de cuarenta años después, cuando su mujer llegó tarde a cenar porque había mucho tráfico cuando regresaba de una excursión dominiguera con Anne Baxter, la actriz principal en la película de Hitchcock *Yo*

confieso (1953). «Ahí estaba, sentado cual Júpiter, furioso con nosotras», dijo Baxter recordando al hombre furioso y estresado que se encontraron a su regreso. «No me perdonó que llegara tarde a esa cena durante mucho tiempo.»²³

Hubo otras historias parecidas de traumas infantiles que se convirtieron en la base del acervo popular de Hitchcock. Al parecer, en una ocasión cuando se despertó se encontró con que sus padres no estaban en casa, se habían ido a dar un paseo o al pub, lo que hizo que Alfred temiera que le habían abandonado. De nuevo, el Hitchcock adulto ofreció un recuerdo sensorial intenso: solo, en la oscuridad de la cocina, sollozando, se puso a comer lonchas de fiambre a dos carrillos en un vano intento de consolarse hasta que su madre y su padre regresaran²⁴. Al interpretar la historia en público dijo que el episodio le había infundido miedo a la oscuridad (algo poco verosímil para un hombre locamente enamorado del cine) y una aversión incurable al fiambre. En otra de sus historias favoritas de sus orígenes, explicaba que su pasión por asustar al público empezó antes de empezar a andar o hablar, cuando su madre se inclinaba sobre su cuna y le decía: «¡buu!»²⁵. Esto no lo decía en serio. Era una manera sencilla de explicar que el placer asociado al miedo está metido en el cerebro humano, y que ninguno de nosotros deja de ser nunca realmente el bebé que gimotea en la cuna. Estos fueron los principios básicos de su vida en el cine.

Los presentadores de programas de entrevistas y los periodistas de los periódicos nunca se cansaban de brindarle a Hitchcock la oportunidad de contar estas anécdotas, y los publicistas de Hollywood se aseguraban de que estuvieran incluidas en sus biografías oficiales cuando enviaban a la prensa los materiales previos al estreno de una película. Era como si cada nuevo largometraje fuera una reencarnación de la infancia de Hitchcock, otra oportunidad de pintar con la cámara el miedo que surgió por primera vez en el niño que fue. Paul Cézanne tenía un Mont Sainte-Victoire al que volver una y otra vez; Hitchcock tenía el oscuro interior de una casa adosada y el golpe metálico de la puerta de una celda carcelaria.

Es imposible verificar los fundamentos de hecho de muchas de estas historias de infancia. Cabría pensar que son demasiado hitchcockianas para ser verdad, o al menos para considerarlas el pistoletazo de salida de la carrera de Hitchcock en la oscuridad y el suspense. Tal como le habían enseñado sus padres, Hitchcock valoraba el orden en todas las cosas. Le decía a los demás que su idea de la felicidad absoluta era «un horizonte despejado. Sin nada por lo que preocuparse»²⁶; tener «la mente limpia»²⁷

era algo por lo que luchaba a diario. No obstante, el rigor empírico de estos recuerdos no tiene tanta importancia como su tono emocional. Hitchcock nos estaba diciendo que asociaba la infancia con el miedo, la inseguridad, la confusión y los pequeños momentos que lo cambian todo.

En el fondo, Hitchcock creía que en una parte irreductible de sí mismo siguió siendo un niño toda su vida. No era solo, según creía, la base de su extraordinaria personalidad, también era la fuente de su abundante creatividad.

Pensaba que su niño interior le aportaba los temas dominantes en su obra, así como el talento especial que le permitía explorar esos temas en la pantalla con tanta soltura y originalidad. «Creo que visualizar es algo intuitivo», explicaba, «pero a medida que crecemos, vamos perdiendo esa intuición», aunque se consideraba a sí mismo una excepción: «mi mente funciona más como la de un bebé, piensa en imágenes»²⁸. Es la inversión del mito tradicional romántico del niño prodigio. Más que demostrar una asombrosa madurez como niño, Hitchcock defendía que conservó cualidades infantiles que florecieron cuando se hizo adulto. Que se había aferrado a una naturaleza infantil es algo que era patente para muchos de los que le conocían. Russell Maloney de *The New Yorker* comentó que Hitchcock trabajaba con «la mentalidad de un niño inteligente que se enfada cuando su historia de aventuras se atasca a medio camino hablando del amor, el deber y otras abstracciones»²⁹. Otros mencionaban el pueril sentido del humor que mantuvo hasta los ochenta años. «Yo conocía bien a Hitchcock», dijo Arthur Laurents, guionista de la película *La soga* (1948). «Era un niño, sabes, un niño con un humor muy negro.»³⁰ Según recordaba Hitchcock, no hubo un camino serpenteante entre su infancia y su etapa adulta, solo una autopista recta. «Mi mujer dice que mi proyecto de vida es el trabajo», dijo, «lo cual podría ser cierto porque planeé el trabajo de mi vida cuando era niño»³¹.

Los novelistas, dramaturgos y artistas que decía que adoraba cuando era un colegial, siguieron siendo influencias clave durante toda su carrera; jamás reveló un viejo placer oculto, una obsesión de juventud de la que más tarde se avergonzara: además de a Barrie, Hitchcock citaba como grandes influencias de su juventud al escritor de novelas de espías John Buchan y a toda una serie de escritores ingleses del montón. Pero también adoraba a Edgar Allan Poe, a quien Hitchcock descubrió a los dieciséis años cuando leyó su biografía; fue «su triste vida», marcada por la orfandad y por una infancia solitaria, lo que le llevó a la escritura de Poe. Recordemos que la obra de Poe también inspiró *La conciencia ven-*

gadora (1914), una película de D. W. Griffith, que impactó enormemente a Hitchcock³² cuando la vio de adolescente.

Las lecturas del Hitchcock adolescente de las historias de Poe le revelaron una verdad en la que se basó toda su carrera: que a la gente le encanta —que necesita, quizá— que la asusten estando a salvo. «Y, seguramente», reflexionó, «empecé a hacer películas de suspense gracias a lo mucho que me gustaban las historias de Poe»³³. Puede que esta reflexión de Hitchcock acerca de Poe fuera un reflejo honesto de la persona que siempre había sido, alguien con un gusto y una sensibilidad inquebrantables.

A los veinte años fundó y editó la revista interna de Henley's, el *Henley Telegraph*, en la que publicó unos cuantos relatos cortos, sobre todo cuentos melodramáticos con un toque de humor que recuerdan a su trabajo posterior, incluidas piezas ocasionales publicadas con su firma en revistas populares de ficción. También conservó su fascinación infantil por los horarios, los mapas y las máquinas. En las sesiones de guion de los años setenta, la década final de su vida, desesperaba y a la vez asombraba a sus guionistas cuando se obsesionaba con algún detalle aparentemente trivial relacionado con el sistema de transporte público del Área de la bahía de San Francisco³⁴, con la distancia entre los monumentos londinenses o con cuál era la remota estación ferroviaria finlandesa en la que se debía rodar una escena³⁵.

Irónicamente, aunque atribuía su habilidad como cineasta al niño que llevaba dentro, en los años en que fue más famoso se presentaba como la clase de persona que uno jamás habría podido imaginarse de niño. Cuando, de adulto, trataba con niños, no solía hacerles concesiones por su edad, como si no tuviera ni idea de los aspectos en que podían ser diferentes de los adultos. Algunos de los que visitaron a Hitchcock y a su esposa comentaron que trataban a su pequeña, Pat, como a un adulto más que como a una niña, y se cuentan algunas historias de que hacía lo mismo con los niños que salían en sus películas. Un día, durante la realización de *El hombre que sabía demasiado* (1956), con Doris Day y James Stewart de protagonistas, un colega se lo dijo sin pelos en la lengua: «Tu problema, Hitch, es que no sabes dirigir a niños. Utilizas el mismo lenguaje con Chris [Olsen, un niño actor] que cuando le hablas a Jimmy, a Doris o a cualquier adulto»³⁶. Durante una reunión sobre el guion de *Los pájaros* —la famosa película de Hitchcock sobre una tranquila comunidad californiana acosada de repente por bandadas de pájaros salvajes—, Hitchcock cuestionó si era realista que Cathy, la hija de la familia Brenner, abrazase al personaje de



Alfred Hitchcock como niño enjaulado en una cuna,
en *Alfred Hitchcock presenta* (octubre de 1955).

Tippi Hedren al darle las gracias por su regalo de cumpleaños. «Realmente no conozco mucho su comportamiento. ¿De verdad se lanzan a los brazos de la gente?»³⁷, preguntó, en un tono como si estuviera hablando de una especie exótica que solo había visto de lejos, a pesar de que para entonces ya era un orgulloso abuelo de tres jovencitas.

Si realmente se sentía lejano a los niños, y un poco incómodo al echar la vista atrás a su propia niñez, eso explicaría la falta de sentimentalismo con la que reflejaba la infancia en la pantalla. La crueldad con niños inocentes es un tema recurrente en el cine, como sucede en muchos otros ámbitos del folclore y la cultura popular. Cuando Hitchcock estaba creciendo, en los inicios de la industria cinematográfica, hubo una serie de películas enormemente populares que captaban a los bebés y niños muy pequeños de forma natural, a veces en momentos de angustia. Una era *When Babies Quarrel*, básicamente el precursor mudo del «*Charlie bit my finger*». Otra fue *Cry Baby*, en la que, tal como explica un anuncio de la película, sale «un precioso bebé regordete sentado en una trona. La expresión de su cara redondita indica que está esperando que le den algo muy rico para comer. Cuando se da cuenta de que no se lo van a dar, su expresión pasa rápidamente de la decepción al sofoco. Mientras llora, se frota los ojos con sus rechonchas manos y le caen lagrimones por las mejillas. Muy realista»³⁸. Hitchcock conectaba con la necesidad del público de ver la inocencia infantil socavada, el quid de todos los cuentos de los Hermanos Grimm. *Los pájaros* es un ejemplo excelente: los alumnos de la escuela primaria de Bodega Bay perseguidos por las calles por una bandada de cuervos enloquecidos es quizá la imagen cinematográfica más famosa de unos niños siendo atacados o aterrorizados, y una de las más inquietantes: el secuestrador de niños de *Chitty Chitty Bang Bang* les encerraba, pero no intentaba sacarles los ojos.

Hitchcock tenía fama de poner a los niños en peligro. En 1934 hizo *El hombre que sabía demasiado*; la versión con Day y Stewart fue un *remake* de Hollywood, también dirigida por Hitchcock. Las dos versiones giran en torno al secuestro de una niña, pero el acto del secuestro solo se ve en la versión original, cuando Hitchcock nos ofrece un primer plano de la cara de Betty (Nova Pilbeam), de doce años, con la mirada desorbitada y desesperada cuando la mano de un hombre le tapa la boca, una imagen tan chocantemente perturbadora hoy en día como lo fue en 1934. En ambas películas los niños se ven arrastrados al mundo adulto del engaño, la traición y la violencia. Pero no se hace un retrato sentimental de ninguno como un dechado de pureza y bondad. De hecho, en cuanto

terminan los créditos de apertura, provocan el caos. En la original, Betty causa un accidente en una competición de saltos de esquí que genera una colisión múltiple de cuerpos adultos sobre la nieve. En la versión norteamericana la trastada de Hank es menos espectacular pero más chocante: viajando en un autobús lleno de gente por Marruecos, le quita sin querer el velo a una mujer, lo que provoca la indignación del resto de pasajeros y lleva al primer encuentro de sus padres con el espía que, más adelante, destrozará sus vidas. En todas las películas con niños en algún papel destacado, Hitchcock los utiliza como los desencadenantes de problemas. Causan complicaciones y agravios, reventando los puntos de vista adultos o diciendo cosas que los adultos habrían preferido no mencionar. Según el crítico Michael Walker³⁹, podría decirse que para Hitchcock son como el Puck del Sueño de una noche de verano, la comedia de William Shakespeare: espíritus libres y alegres que van sembrando el caos por el reino sobrenatural de su señor, Oberón. En uno de los muchos cameos que Hitchcock hizo en sus películas, sale en *Chantaje* (1929) como un pasajero del metro londinense al que un niño le cala el sombrero hasta los ojos de un tirón. Molesto, Hitchcock se da la vuelta pero sin saber qué hacer —no puede pegar al niño ni tampoco exigirle que se comporte como un adulto— así que lo único que hace es refunfuñar, con el orgullo herido. No obstante, es más habitual que la molestia que causan los niños de Hitchcock sea involuntaria, más en la línea del Peter Pan y los Niños Perdidos, de Barrie, cuyas travesuras son fruto de la ingenuidad, no de la maldad.

Hitchcock admira su coraje, aprecia el potencial que tienen para la comedia y sabe que los niños son simpáticos por naturaleza, pero desconfiaba de su capacidad para borrar de raíz el barniz de «civilización» a los adultos. En un cameo en *Cortina rasgada* (1966) sale un Hitchcock abuelo con un bebé en el vestíbulo de un elegante hotel, y el niño parece orinarse en su regazo. Teniendo en cuenta lo mucho que le preocupaban a Hitchcock los pequeños detalles de la vida y cómo procuraba por todos los medios mitigar las incertidumbres de su entorno personal y profesional, es fácil imaginarse el recelo que debía de provocarle la imprevisibilidad de los niños. Solo de vez en cuando traspasaba la línea que separa entre las travesuras propias de la santidad infantil y la crueldad maligna. En una entrevista con Rex Reed, un crítico de cine que tampoco tenía pelos en la lengua, la conversación giró hacia los asesinos en serie. «Me encantaban las cintas grabadas por los Asesinos del Páramo», dijo Hitchcock, refiriéndose a Ian Brady y Myra Hindley, que mataron a cinco ni-

ños en Lancashire durante la década de 1960. «Rodaron cintas de niños gritando mientras les enterraban vivos. [...] Muy buen material.»⁴⁰ Pretendía escandalizar al ser bonachón que todos llevamos dentro, pero en esta ocasión su broma mordaz resultó cruel e inmadura.

Treinta y seis años antes sería acusado de algo parecido, esta vez en su película *La mujer solitaria* (1936), en la que un niño de doce años llamado Stevie muere a causa de una bomba que lleva desapercibidamente de parte de su cuñado, que es, aunque él no lo sabe, un terrorista. Con este giro, que no volvería a intentar hasta que Marion Crane fuera destrozada a cuchilladas un cuarto de siglo después, Hitchcock liquida a un personaje simpático y frágil al principio de la película y con ello acaba con la propia idea de la inocencia infantil.

Le dan la bomba a Stevie, haciendo que parezca el rollo de una película, y le dicen que la lleve a la estación de metro de Piccadilly antes de la 1:45 p.m.: la hora a la que explotará la bomba. Se pone en marcha para cumplir con su encargo fatal, como un perro labrador que va a buscar su pelota de tenis, botando de entusiasmo mientras callejea por el centro de Londres. Pero su puerilidad innata —despreocupada, distraída, impredecible— acaba provocando el caos. En lugar de ir derecho al sitio que le han pedido, se para maravillado ante los comerciantes parlanchines, a admirar a los soldados del Lord Mayor's Show desfilando, y le sacan de entre la multitud para que participe en la demostración de una pasta de dientes milagrosa. Se le está haciendo tarde, y todo el tiempo nosotros sabemos algo que él no sabe: el paquete que lleva bajo el brazo es una bomba de relojería haciendo tictac. Al estilo totalmente moderno, el tiempo se ve interrumpido, pero no destruido; Hitchcock estira los segundos y comprime los minutos, pero las manecillas del reloj giran hacia delante sin parar. A medida que se acerca el momento, crece la tensión. Stevie se sube a un autobús. Sonríe a la señora que hay a su lado y le hace unos mimos a su perro mientras en la tensa música de fondo va subiendo un tictac percutor. La cámara nos muestra primeros planos de esferas de reloj según pasan por la ventana; Stevie tamborilea el paquete, nervioso. Imaginamos que debe de estar a punto de haber algún tipo de prórroga. En lugar de ello, cuando el reloj marca las 1:45, hay una explosión, y un plano del autobús humeante en ruinas.

La escena no es de las que se quedan grabadas a fuego en la retina cultural, pero es Hitchcock materializado, un momento de suspense creciente construido de forma demoledora de la clase que conecta directamente las películas de Hitchcock de hace ochenta años con los taquillazos

de Hollywood de hoy en día. Las reseñas de prensa británicas comentaron mucho la secuencia de la bomba. Había algunas que la veían desde la óptica hitchcockiana y alababan al director por tener las agallas de sacudirnos con algo verdaderamente horrible. «La bomba es extremadamente “explosiva”», escribió un crítico sobre la escena de Stevie en el autobús, y todos los personajes «alegremente ignorantes. [...] ¿Qué más puede desear un amante del suspense?»⁴¹.

No obstante, Hitchcock prestaba más atención a los que opinaban que habían cometido un crimen imperdonable. C. A. Lejeune, la crítica más destacada en su día, dijo «hay un código en esta clase de matanzas gratuitas, y Hitchcock se ha salido de ese código»⁴² matando a un niño por el que el público sentía una total simpatía. Quizá influido por Lejeune, que normalmente era una gran fan suya, Hitchcock vio la muerte de Stevie como un error garrafal. Pero para él el problema no era moral, sino técnico. Había confundido el suspense con la sorpresa. Tal como Hitchcock explicó infinitas veces a infinitos entrevistadores, el suspense es lo que se consigue cuando, como en *La mujer solitaria*, el público sabe que hay una bomba en el paquete; sorpresa es lo que sucede cuando una bomba explota sin previo aviso. «Si no se le hubiera dicho al público lo que contenía la lata en realidad, la explosión les habría pillado completamente por sorpresa. El entumecimiento emocional que les habría producido un *shock* de este tipo creo que habría hecho que no hiriera tanto su sensibilidad.»⁴³ Tal como ocurre en la película, Hitchcock roba al público el alivio del suspense que espera y necesita. La muerte de Stevie, diría Hitchcock después, más que ser inoportuna, estaba mal ejecutada. La situación provoca en el público demasiada simpatía hacia el niño, por lo que cuando la bomba explota y lo mata, el público se resiente. Hubiera sido mejor, confesaría Hitchcock, que el actor que hacía de terrorista matara intencionadamente al niño.

Puede que el hecho de que Hitchcock no tratara a los niños como niños fuera el motivo por el que tenía tanto éxito con ellos. A principios de la década de 1950, y en gran medida gracias a su programa televisivo *Alfred Hitchcock presenta*, encarnó una versión anticipada de la moda actual de ofrecer intereses culturales comunes para niños y adultos... aunque, a diferencia de hoy, en que es la pasión infantil por los magos y los superhéroes lo que se lleva entre los adultos, Hitchcock era una figura claramente adulta que encontraba la forma de comunicarse con los niños. El director Gus Van Sant tiene un vínculo con Hitchcock a través de su *remake* de *Psicosis* de 1998, pero su interés por él comenzó cuando

era un niño en los años 60 y veía *Alfred Hitchcock presenta*. A su hermana y a él les fascinaban las apariciones burlonas de Hitchcock, a veces incluso caricaturescas, al principio y al final de cada episodio, y les cautivaban las historias de suspense que contenían⁴⁴. Aunque *Alfred Hitchcock presenta* no fue concebido como un programa para niños, muchos de sus episodios tienen cualidades en común con muchas de las obras de literatura infantil más clásicas. Seis de ellos eran adaptaciones de historias de Roald Dahl, y hay muchos más programas televisivos de Hitchcock que contienen los elementos clave de las novelas infantiles de Dahl y de los relatos cortos de sus *Cuentos en verso para niños perversos*: la maldad rocambolesca desbocada, pero en última instancia derrotada por una intensa dosis de justicia moral, que a menudo expedía el propio Hitchcock en sus monólogos de cierre: el profesor hablándole directamente a los alumnos.

A partir de los programas televisivos, Van Sant se convirtió en lector de las antologías de Hitchcock de cuentos de misterio y del *Alfred Hitchcock Mystery Magazine*. No exploró la filmografía de Hitchcock hasta mucho después⁴⁵. A juzgar por la correspondencia que Hitchcock recibió de sus fans a partir de la década de 1950 en adelante, este es un camino que siguieron muchos de sus jóvenes seguidores. Los editores de la revista de Hitchcock recibían tantas cartas de niños que montaron un club oficial. Por cincuenta céntimos cada socio recibía una fotografía de Hitchcock en tamaño ocho por diez, una breve biografía (que incluía la historia de su encarcelamiento infantil), y un boletín de las últimas noticias de Hitchcock cada trimestre. Era tal su atractivo que le propusieron a Hitchcock utilizar su nombre para una serie de libros infantiles. *Alfred Hitchcock y los tres investigadores* tuvo treinta volúmenes en Estados Unidos y fue un éxito editorial en Europa y Asia. Como si fuera un anti Santa Claus, Hitchcock recibía cartas de niños de todo el mundo. Unos querían señalarle fallos de continuidad en sus películas; otros pedían que les explicara las tramas. Muchos querían fotografías firmadas, que la oficina de Hitchcock mandaba a mansalva. Otros, bajo el efecto de la influencia de su héroe, enviaban historias truculentas que debían de divertir y perturbar a las secretarías que abrían la correspondencia de Hitchcock. Un chico de quince años de Texas escribió para decir que había diseñado un patíbulo en el que hacerle a Hitchcock una despedida espectacular. Incluso había hecho los cálculos para asegurarse de que el aparato funcionara bien: «una caída de un metro sería suficiente para romper su honorable cuello»⁴⁶.