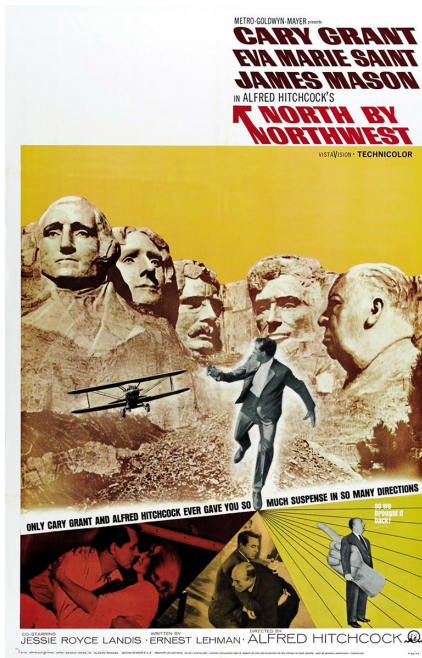


Sistema de Estudio: Con la muerte en los talones de Alfred Hitchcock, 1959.



En 1959, luego de sus inicios en el cine mudo, abrir la etapa sonora en Inglaterra con **Blackmail** (1929) y una prolífica carrera en Hollywood, Alfred Hitchcock realiza **Con la muerte en los talones** (*North by Northwest*). De este filme, Francois Truffaut le expresaría en esa extensa entrevista que se convertiría en libro: " Varias veces hemos tenido ocasión de mencionar **North by Northwest** (*Con la muerte en los talones*) y ha aceptado usted la idea de que ese film era un poco como el resumen de su obra americana, igual que **Treinta y nueve escalones** (1935) - era el de su obra inglesa. Sus films de peripecias son difíciles de resumir y en este caso es casi imposible..."[1]. **Con la muerte en los talones**, es parte de la trilogía más imitada de la carrera del director británico junto a **Vértigo** (1958) y **Psicosis** (1960). Un producto exquisitamente

pulido y construido dentro del sistema de producción de estudios en el cual Hitchcock se insertó desarrollando una carrera paradójica, entre las concesiones industriales y un estilo personal, que lo llevó a convertirse en referente para las teorías de autor concebidas en Europa.

"Un estudio es una empresa del negocio de fabricación de películas. En el sistema clásico del estudio, la compañía cuenta con sus propios equipos de realización y con un numeroso equipo, y la mayoría de los trabajadores están bajo contrato a largo plazo"[2]. La Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) fue la compañía productora del filme. Habían puesto sus ojos en el realizador luego del éxito de **Vértigo** que fue producida por la Universal. Para promover la colaboración le ofrecieron la historia del naufragio de **The Wreck on the Mary Deare**, guion en el que el director comenzó a trabajar con Ernest Lehman, guionista bastante conocido por **Sabrina** (1954) y **El rey y yo** (1956). Sin embargo y pesar de la excelente relación entre ambos el guion del naufragio nunca se consolidó. Así lo refiere el director: "(...) estaba contratado por la «Metro» y les dije: «Esta historia no funcionará, hagamos otra cosa.» Entonces nos hemos encaminado, partiendo de cero, hacia North by Northwest . Cuando se empieza a trabajar en un proyecto que no funciona, lo más juicioso es abandonarlo, pura y simplemente. "[3] Así Hitchcock abandona la historia del naufragio por lo que sería una de las cumbres de su cine de la gratuidad y en sus propias palabras "mi mejor «Mac Guffin» —y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio— es el de Con la muerte en los talones. Es un film de espionaje y la única pregunta que se hace el guion es la siguiente: «¿Qué buscan estos espías?» "[4]. En realidad nada, porque el personaje principal no existe.

La historia que cuenta el filme, como muchas de las historias hitchcockianas, está sacada de hechos reales que se publicaban en periódicos o revistas, o que algún conocido le contaba. Para este caso es un evento sucedido durante la Segunda Guerra Mundial, que le había sugerido al parecer durante un encuentro personal y luego le recuerda a través de una carta, el periodista Otis L. Guernsey, editor de la sección de Arte del New York Herald Tribune. "Hace unos años le sugerí una idea para una película, vagamente basada en algo que realmente ocurrió en Oriente Medio durante la Segunda Guerra Mundial. En aquel entonces, un par de secretarías de una embajada británica inventaron, por diversión y para aliviar el aburrimiento de un puesto inactivo, un falso espía maestro. Le dieron un nombre y un historial, y diseminaron información para atraer a los nazis tras su rastro. Para su deleite y asombro, el enemigo mordió el anzuelo y dedicó un valioso tiempo y energía a dar caza al agente inexistente." [5]. A partir de esta idea Ernest Lehman y Alfred Hitchcock se ponen manos a la obra en el guion de la que sería la primera película del ya afamado director con la productora MGM y uno de sus mayores éxitos, valiéndole tres nominaciones a los premios de la Academia, entre ellos el de mejor guion.

Son muchos los aspectos de la producción de este filme destacables tanto por su calidad, como por su creatividad. Todas las fases de producción –preparación, rodaje y montaje [6]– están dominados por la organización del sistema de estudios y la dirección de Hitchcock, quien debido a su fama gozaba de algunas garantías, aunque igual tuvo que comulgar con los principios de la producción industrial. En 1959, el jefe de operación de los estudios de la Metro (MGM) era Sol C. Siegel. Bajo su dirección, con diseño de producción de Robert F. Boyle, la producción asociada de Herbert Coleman y la gestión de producción de Ruby Rosenberg, se organizó la manufactura de este filme.



"El sistema clásico de los estudios se ha comparado frecuentemente con la manufacturación industrial de la cadena de montaje, en la que cada miembro repite una tarea concreta con una tasa rígida y en un orden fijo. Esta analogía indica que los estudios del Hollywood (...) producían películas como la General Motors producía coches. Pero la analogía no es exacta, ya que cada película es diferente, no una réplica de un prototipo"[7]. Aunque muchos han intentado hacer tabla rasa sobre la producción industrial, esto es un reduccionismo ya que como aclaran Bordwell y Thompson en la cita anterior no todo filme industrial es réplica y como expresara Santos Zunzunegui en su análisis de **High Sierra** de Raoul Walsh (1941) "en un determinado momento de la evolución del cinematógrafo, cada decisión de cambiar de plano, cada elección de una posición de cámara respondían siempre (al menos en el caso de los cineastas auténticamente grandes) a una meditada política (cuyo ejercicio especializado está vinculado, sin duda, con la férrea división del trabajo aplicada por la factoría de Hollywood) destinada a rentabilizar al máximo, en términos significativos, el producto cinematográfico. Lo que ejercía era un auténtico *savoir faire*, producto de una larga familiaridad con una práctica que, basada en la prueba y el error, se reveló capaz de construir una maquinaria capaz de conquistar el imaginario del espectador"[8]. La producción industrial no siempre es sinónimo de mediocridad y automatismo. **Con la muerte en los talones** reúne todas esas cualidades de un cine industrial que no es réplica más que del estilo de su autor –uno de esos grandes auténticos– y que tiene ese saber hacer riguroso y milimétrico que caracterizó e hizo únicas algunas piezas maestras del cine americano de producción industrial.

Dentro de la nómina de la MGM había sin dudas excelentes técnicos y profesionales, aunque en los filmes de Hitchcock el director siempre tuvo cierta libertad para acceder o no a imposiciones y/o a buscar profesionales independientes para inscribirlos en la nómina del estudio. La primera decisión notable de este filme queda en el justo comienzo, con los créditos del reconocido diseñador gráfico Saul Bass quien ya había trabajado para el director el año anterior con **Vértigo**. Ben Radatz realiza un interesante análisis de la relación semántica que se establece entre los títulos iniciales y la historia que el filme relata: "Quizás la mejor manera de enmarcar el thriller de Hitchcock de 1959, **Con la muerte en los talones**, sea examinar la palabra menos visible de su título: *by*. En el contexto de la película, «*by*» representa una encrucijada, un punto de intersección entre dos caminos que de otro modo nunca se encontrarían. (...) La secuencia se divide en tres niveles distintos: el primero es completamente gráfico, con los títulos superpuestos sobre el fondo cuadriculado. En el segundo, los gráficos se disuelven en la fachada reflectante del edificio C.I.T. en Manhattan, donde se encuentra la agencia de Thornhill, imitando a la perfección la estructura ortográfica de sus ventanas. El tercer nivel nos lleva al nivel del suelo, donde observamos a las masas anónimas transitando por la Gran Manzana. Esta progresión de la fría abstracción a la realidad percibida —simbólicamente reflejada en la fachada del edificio—, a un paralelismo cercano y personal, traza el recorrido de Thornhill a lo largo de la película, reflejando tanto su difícil situación como su cambiante identidad a lo largo del proceso."[9].

En el apartado de dirección de fotografía se encuentra Robert Burks, quien era considerado uno de los operadores favoritos de Hitchcock con quien comienza a trabajar en 1951 en ***Extraños en un tren*** (1951). Burks había iniciado en la Warner Brothers con solo 19 años y trabajado con directores como Delmer Daves, King Vidor o Irving Rapper. Para esta producción vuelve a ser requerido a sabiendas que su método de trabajo armonizaba perfectamente con el estilo de Hitchcock, a quien muchos criticaban o no entendían pues como comentó en varias entrevistas nunca veía el guion más que para revisar ocasionalmente los diálogos. Él tenía el filme en la cabeza, lo que requería en su operador de cámara era quien siguiera sus indicaciones fielmente ya que estas podían o no estar planificadas en el guion. De igual forma luego de varios filmes, un buen director de fotografía como Burks, sabía cuáles son las características estilísticas de un director, más cuando se trabaja con un carácter tan marcado como el del director británico.

Para el diseño de la banda sonora, la MGM, selecciona a Bernanrd Hermann compositor que también había trabajado con anterioridad con el director y acumulaba una prolífica carrera en este apartado con piezas memorables como ***Ciudadano Kane*** (1941), ***Los cuatro mandamientos*** (1941), ***Ultimátum a la Tierra*** (1951), ***Falso culpable*** (1956) o ***Vértigo*** (1958). Aunque Hermann tenía ya una importante experiencia en el mundo de la musicalización cinematográfica, no cabe duda que su trilogía hitchckoniana que culminaría con ***Psicosis*** (1960), le convertiría en uno de los compositores musicales más prestigiosos de Hollywood. Por otro lado, George Tomasini fue el editor seleccionado por la MGM para realizar el montaje final. Su colaboración con Hicthcock había comenzado cinco años atrás con ***La ventana indiscreta*** (1954) y se extendió a nueve películas hasta la muerte prematura de Tomasini debido a un fallo cardíaco en 1964. Su trabajo en este filme, le valió una nominación a Mejor Edición.



Uno de los aspectos de la producción más interesantes de este filme es el relacionado con las locaciones, los trucajes, las maquetas y los falsos decorados que en este caso son bastante numerosos. Desde el inicio Hitchcock se había planteado utilizar el edificio de las Naciones Unidas y el monte Rushmore como locaciones, pero los permisos fueron negados. En el edificio de las Naciones Unidas, en cuyo lobby matan al funcionario Townsend, las autoridades se negaron debido a las implicaciones que podría tener lo representado en lo relacionado a seguridad y vigilancia. Era en cierta forma reconocer que entrar al corazón de una organización tan importante y matar a alguien, era algo sumamente fácil. Hitchcock explica esto en sus palabras "Todo lo que pasa en los locales de las Naciones Unidas fue reconstruido en estudio con toda fidelidad, son copias exactas. Dag Hammarskjöld prohibió que se rodaran películas de ficción utilizando el edificio de las Naciones Unidas, después de un film que se titulaba *The Glass Wall*. No obstante, fuimos delante del edificio de las Naciones Unidas y, mientras los guardianes vigilaban nuestro material, rodamos un plano con una cámara oculta; la entrada de Gary Grant en el edificio. Nos habían negado la autorización de tomar fotografías o planos sin actores, que nos hubieran permitido hacer transparencias. Por lo tanto, ocultamos una cámara en la parte trasera de un camión, y de esta manera pudimos rodar bastante material para los fondos. Luego, me llevé conmigo a un fotógrafo y me paseé con él, como un visitante, por el interior del edificio, El lugar en que el hombre de las Naciones Unidas es apuñalado en las narices de Gary Grant es la sala de espera de los delegados, pero para preservar el prestigio de las Naciones Unidas, se dice en el diálogo de la película que es el vestíbulo del público; esto justifica que haya podido penetrar allí un hombre con un cuchillo, pero el local es, sin embargo, real. La cuestión de la autenticidad de los decorados y de los muebles me preocupa mucho, y cuando no se puede rodar en el lugar real, ordeno que se establezca una documentación fotográfica muy completa."[\[10\]](#)

En el equipo de arte y efectos especiales que fue tan importante en esta producción se encontraban los directores de arte William H. Horning y Merril Pye, los decoradores de set Henry Grace y Frank McKelvey y los especialistas en efectos especiales A. Arnold Gillespie y Lee LeBlanc. La meticulosidad y la experiencia de estos técnicos de la MGM, hicieron de este filme un producto visualmente auténtico, ya que los montajes que se realizaron con las técnicas de presentación arquitectónica en los exteriores del edificio y en el interior, las maquetas, las vistas aéreas, los tomas en exteriores, los espacios recreados, la arquitectura y las últimas escenas en el Monte Rushmore, están concebidas de forma que logran una gran verosimilitud. En este aspecto cabe destacar que la dirección de arte cuenta con un apoyo fundamental en el montador final del filme quien sería el encargado de eliminar en caso de ser necesario alguna escena donde fueran demasiado evidentes los efectos especiales siempre bajo la supervisión del director y del jefe del estudio.

Además de la imponente recreación en cartón piedra del monte Rushmore para filmar la escena final de la huida o de la historia que cuenta que Hitchcock para reducir gastos de rodaje en exteriores mando a plantar 100 pinos en un estudio de la MGM, otro icono que forma parte de la mitología de este filme es la casa de

Vandamm que se hizo mundialmente famosa por su diseño modernista cercano a las escuelas arquitectónicas de inicios de siglo XX derivadas de la Bauhaus, la obra de Mies van der Rohe, de Le Corbusier y de Frank Lloyd Wright, sobre todo de la residencia Kauffman, más conocida como la Casa de la Cascada y epítome de las ideas de Wright sobre la pertinencia de integrar la arquitectura a su entorno. En su entrevista a Truffaut, el director expresa que era un modelo del propio Wright, otras fuentes aseguran que es un trabajo íntegro de los especialistas de la MGM; quizás era ambas, un trabajo de los técnicos de la MGM inspirado por algún proyecto no construido de Wright. Lo que no queda duda es que para esta casa se empleó un refinado e innovador estilo tanto en los exteriores como en el interior que no fue realizado completo sino por espacios. No obstante, la sala uno de los espacios más acabados está concebido con las más modernas concepciones de estructuración de interiores, circulación, iluminación y mobiliario de diseño.



En el apartado actores, el casting fue realizado por Leonard Murphy, quien había debutado con la superproducción del Mago de Oz. Los actores seleccionados para los protagonistas fueron Gregory Peck y Cyd Charisse, ambos fueron rechazados por el director. El protagonismo femenino recayó sobre la actriz Eve Marie Saint, quien tenía una amplia experiencia en el campo de las series de televisión y había sido dirigida por directores de la talla de Elia Kazan o Edward Dmytryk. El protagonismo masculino que también había sido codiciado por James Stewart recayó en Cary Grant, actor con el que Hitchcock ya había trabajado anteriormente y por el que sentía gran admiración y respeto. Stewart, también un actor de gran calidad, cargaba con el fantasma del fracaso comercial de *Vértigo*, ya que el director estaba convencido que toda la ruina del filme se había debido a él. En este filme, al parecer, el director quedó bastante complacido con el desempeño de sus dos protagonistas pues no existen quejas significativas de ellos al menos en su

extensa entrevista a Truffaut. Es bastante conocido que Hitchcock afirmó que los actores son como el ganado y así había que tratarlos, lo que fue obviamente mal interpretado y sobredimensionado en el mundo hollywoodense. La eterna tensión de sus relaciones con los actores fue bastante célebre, e imagino que estaría en parte inducida por el hecho de que siempre tenía una idea clara de lo que deseaba de sus personajes y no era muy abierto a sugerencias y creaciones ajenas.

En los secundarios, es bastante conocida y comentada la anécdota de la actriz Jessie Royce Landis, que hace de la madre del personaje de Cary Grant a pesar de ser casi un año más joven que él. En los papeles negativos están James Mason como Philipp Vandamm y su esposa Josephine Hutchinson, Martin Landau como Leonard, los matones Valerian (Adam Williams) y Victor (Edward Platt) y el verdadero Lester Townsend interpretado por Philip Ober. Todos con interpretaciones de gran calidad. Cabe mencionar que, en el filme, el erotismo y la ligereza de este personaje que el destino pone en el camino de Roger y su posterior intercambio de palabras hicieron que fueran censurados sus diálogos por "inapropiados" en diversos países.

Para terminar, quisiera referir algunas de anécdotas contadas por Hitchcock a Truffaut sobre otra de las escenas memorables del filme cuando Roger va a encontrarse con Kaplan y escenas no incluidas sobre falsas historias. Primeramente, la escena donde Eve manda a Roger a la muerte – de lo que luego se arrepentirá- según el director la concibió como reacción al viejo cliché de que un asesinato siempre ocurre en un ambiente que precede anímicamente al suceso. No obstante en el filme se invierte. "¿qué es lo que se hace habitualmente? Una noche «oscura» en una de pequeña plazuela de la ciudad. La víctima espera, de pie en el círculo luminoso de un farol. El pavimento está mojado por una lluvia reciente. Un primer plano de un gato negro que corre de manera furtiva a lo largo de una pared. Un plano de una ventana el rostro de alguien que, a hurtadillas, aparta los visillos para mirar afuera. La lenta aproximación de un coche negro, etc..... Yo me hice la siguiente pregunta: ¿qué sería lo contrario de esta escena? ¡Una llanura desierta, en pleno sol, ni música, ni gato negro, ni rostro misterioso tras las ventanas!" [11] Una escena que como hace notar Truffaut, se hace totalmente gratuita e inverosímil.

No obstante Hitchcock practicaba el absurdo de forma religiosa y otra muestra de esto es una escena, no incluida en el filme, que también narra en el texto antes mencionado que se refiere a una regla que tenía de utilizar en sus filmes los elementos con los que el país y el contexto dieran juego. "Manteniendo el espíritu del chocolate en Suiza y los molinos en Holanda, recordé que nos encontrábamos al noroeste de New York y que una de las etapas del trayecto sería Detroit donde se encuentran las grandes fábricas de automóviles Ford. (...) Quería rodar una larga escena dialogada entre Cary Grant y un contramaestre de la fábrica ante una cadena de montaje. Andan hablando de un tercer hombre que tiene quizás alguna relación con la fábrica. Tras ellos, el automóvil empieza a ajustarse pieza a pieza e incluso lo llenan de aceite y de gasolina; al final de su diálogo, contemplan el coche

completamente montado a partir de nada, de un simple tornillo, y comentan: «¡Es realmente formidable, eh!» Y entonces, abren la portezuela del coche y cae un cadáver."^[12]

-
- [1] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 222
- [2] Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). El arte cinematográfico. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España. pp 9.
- [3] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 220
- [4] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 122
- [5] Letter from Otis L. Guernsey a Alfred Hitchcock (14/Oct/1957). A few years ago I suggested to you an idea for a movie, vaguely based on something which actually happened in the Middle East during World War II. At that time, a couple of secretaries in a British embassy invented -for the fun of it and to relieve the boredom of an inactive post- a fake masterspy. They gave him a name, and a record and planted information around to lure the Nazis onto his trail. To their delight and astonishment, the enemy gobbled the bait and spent some valuable time and energy trying to hunt down the non-existent operative. Disponible en: [http://the.hitchcock.zone/wiki/Letter from Otis L. Guernsey \(14/Oct/1957\)](http://the.hitchcock.zone/wiki/Letter_from_Otis_L._Guernsey_(14/Oct/1957)). Consultado 28-03-17.
- [6] Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). El arte cinematográfico. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España. pp. 9
- [7] Bordwell, David y Thompson, Kristin. (1995). El arte cinematográfico. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. España. pp. 10
- [8] Zunzunegui, Santos (2016). La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Edición revisada y ampliada. Sangrila Ediciones. Cantabria.
- [9] Radatz, Ben (2012). North by Northwest (1959). Perhaps the best way to frame Hitchcock's 1959 thriller North by Northwest is to examine the least conspicuous word in its title: by. In the context of the film, 'by' represents a crossroads — a point of intersection between two paths that would otherwise never meet. (...) The sequence is split into three distinct tiers — the first being entirely graphic, with the titles superimposed over the gridded background. In the second, the graphics dissolve into the reflective façade of the C.I.T. Building in Manhattan — the location of Thornhill's agency — perfectly mimicking its orthographic window framework. The third tier brings us down to ground level, observing the anonymous masses navigating the Big Apple. This progression from cold abstraction to perceived reality — symbolically reflected in the building's façade — to up-close and personal parallels Thornhill's journey through the film, mirroring both his plight and his changing identity over its course. Art of the title. Disponible en: <http://www.artofthetitle.com/title/north-by-northwest/>. Consultado 28-03-17.
- [10] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 224
- [11] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 228
- [12] Truffaut, Francois (2003). El cine según Hitchcock. Alianza Editorial. España. pp. 229