

***Rebecca* (1940) y las pequeñas mentiras del maestro Hitchcock** por Silvia Alonso

“Last night I dreamt I went to Manderley again. It seemed to me I stood by the iron gate leading to the drive, and for a while I could not enter for the way was barred to me. There was a padlock and a chain upon the gate. I called in my dream to the lodge-keeper, and had no answer, and peering closer through the rusted spokes of the gate I saw that the lodge was uninhabited.

No smoke came from the chimney, and the little lattice windows gaped forlorn. Then, like all dreamers, I was possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me. The drive wound away in front of me, twisting and turning as it had always done, but as I advanced I was aware that a change had come upon it; it was narrow and unkept, not the drive that we had known. At first I was puzzled and did not understand, and it was only when I bent my head to avoid the low swinging branch of a tree that I realized what had happened. Nature had come into her own again and, little by little, in her stealthy, insidious way had encroached upon the drive with long, tenacious fingers. The woods, always a menace even in the past, had triumphed in the end.”



Casa Manderley

Así comienza la novela de Daphne du Maurier, *Rebecca* (1938), en la que se basa el famosísimo film homónimo de A. Hitchcock (*Rebecca*, 1940). La novela y la película cuentan básicamente la misma

historia: la de una joven pobre, tímida e inexperta que contrae matrimonio con un rico y aristocrático terrateniente británico perteneciente a una familia de rancio abolengo y es viudo desde hace un año al comienzo de la narración. Con el traslado de los recién casados al caserón nobiliario familiar de Max de Winter (Manderley) empiezan a crecer la frustración y el sufrimiento de la joven protagonista (que es también la narradora de la novela), sugestionada por la presencia asfixiante y agigantada de la fallecida primera Sra. de Winter en el entorno físico de la casa y en el recuerdo de todo el resto de los personajes que desfilan a lo largo de las páginas

de la novela. La resolución del conflicto, que a simple vista parece únicamente amoroso, deriva en un giro argumental que resulta de una información vital para la protagonista narradora: la verdadera naturaleza de las relaciones entre Max y Rebeca de Winter.

La idea de filmar la historia de una obsesión generada por el triunfo del fantasma de un muerto y del pasado sobre el presente debió atraer a Hitchcock, que lo trató posteriormente con enorme brillantez y más complicación narrativa en otra de sus películas, *Vertigo* (1958). Como en el caso de *Rebecca*, *Vertigo* presenta una primera mirada sobre el conflicto a través de un protagonista neurótico y obsesionado. En ambos casos prima el clima onírico y la historia de tintes fantasmagóricos y góticos hasta bien avanzado el metraje. En cierto momento, mucho más obvio y puntual en *Rebecca* que en *Vertigo*, se da un viraje en lo relativo al género, pues la acción se desplaza desde el terreno de los puros avatares emocionales y sentimentales de los personajes hasta la dinámica del *thriller*, con todos los componentes externos que requiere (engaños descubiertos, entrada del elemento criminal en la acción, presencia necesaria de juicios, etc.).

No es nuestro objetivo aquí hacer un estudio comparativo entre ambas películas, ni determinar el rendimiento estético de ciertas constantes en el cine de Hitchcock. En este breve escrito sólo queremos llamar la atención respecto a las sorprendentes afirmaciones que Hitchcock realiza sobre su película en el muy interesante y divertido *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut¹⁴. En este volumen, Truffaut entrevista a Hitchcock desgranando la mayor parte de su filmografía. Truffaut, como gran maestro del cine que es también, dista mucho de mantenerse en el papel del entrevistador periodístico o incluso en el de crítico de cine. Lleno de humor, gracia y agudeza en sus preguntas y comentarios, resulta ser un guía hábil —aunque respetuoso— ante las contradicciones o evasivas de Hitchcock durante su diálogo.

Y vamos al grano: cuando en el capítulo 6 del libro ambos directores hablan sobre *Rebecca*, llama la atención en primer lugar la actitud casi desinteresada de

¹⁴ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, Cine y comunicación, [1974] 2004.

Hitchcock ante su obra. Parece adoptar un aire de condescendiente autodisculpa al hablar de esta obra que tanto éxito le granjeó y que le abrió definitivamente las puertas de los estudios norteamericanos. ¿Puede ser esta actitud reflejo de cierta amargura por el hecho de que el Óscar que ganó *Rebecca* aquel año fuera para el productor (Selznick) y no para el director? Es muy probable.

F.T.: ¿Está Vd. Satisfecho con Rebeca?

A.H.: No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento y la misma historia pertenece a finales del siglo XIX. Era una historia bastante pasada de moda, de un estilo anticuado. En aquella época había muchas escritoras: no es que esté contra ellas, pero Rebeca es una historia a la que le falta sentido del humor.

Para cualquiera que conozca la filmografía de Hitchcock resulta obvio que el sentido del humor aparece continuamente, pero adoptando canales y formas de expresión sutiles y refinados (a veces, podríamos decir que malévolamente refinados). Un repaso por el humor macabro en sus propios “shows” televisivos revela también el uso amplio del sarcasmo, la ironía, la sátira más insinuada que explícita... pero lo que no vemos en sus películas es que el humor constituya la base de la factura “Hitchcock” en lo que a la *fabula* (en su sentido aristotélico) se refiere. Son más bien aspectos muy concretos de su discurso (y no de sus historias) los que introducen el elemento humorístico, casi siempre con un efecto de relajación necesaria en el ritmo del que goza su uso del “suspense”. Sin detenernos ahora en estos aspectos, invitamos al lector a que compruebe cómo la mayor parte del fino humor de Hitchcock se plasma y se consigue en el manejo de códigos como la música y el montaje, y no en la elección de una historia con elementos cómicos.

Su compositor en este caso, Waxman, realiza un puntilloso y clásico trabajo de caracterización musical de los personajes y situaciones a través de distintos motivos bien delimitados. El motivo evocador y misterioso del personaje de Rebeca está construido con una serie de arpeggios de arpa sobre los que suena una sinuosa melodía de flauta y oboe. Es la atmósfera fantasmagórica, el equivalente en música de lo que sería en la fotografía un uso inquietante de la sombra, el movimiento

inexplicado de una cortina ligera y transparente sin la presencia justificadora de una corriente de aire, etc.

¿No habría sido sencillísimo dotar de elementos humorísticos al film cambiando simplemente la paleta de timbres orquestales que tan hábilmente maneja el compositor? Invitamos en un gesto de osadía a que el espectador imagine, por



La Sra. Danvers abriendo las cortinas

ejemplo, alguna de las siniestras apariciones de la Sra. Danvers junto con el motivo musical de Rebeca sonando, por ejemplo, con trombones y timbales (en lugar del arpa y vientos agudos) y al doble de velocidad. Inmediatamente, el significado del signo visual habría cambiado, y muy probablemente tomaría un giro humorístico que nos haría percibir en el personaje de la Sra. Danvers poco más que una locura y obsesión inofensivas. Espero que se nos perdone la exageración del ejemplo en aras de la eficacia comunicativa. En definitiva, la crítica de Hitchcock a la historia que le proporciona la novela suena falsa y evasiva, así como su desafortunada y no tan velada alusión a las mujeres novelistas (*excusatio non petita*...).

Y es que nuestro director se escapa, rezuma incomodidad no disimulada al hablar de su película. Insiste en subrayar fallos de verosimilitud en el argumento novelesco, cuando por otra parte repite su intención de tratar el material literario explotando el aire de “cuento de hadas” que presenta. Tras algunos comentarios apoyados por Truffaut sobre el uso de lo que otros autores no dudarían en llamar invariantes o “funciones” presentes en los cuentos folclóricos, llega el momento en el que el director miente ostensiblemente:

F.T.: [...] ¿Es muy fiel la adaptación a la novela?

A.H.: Muy fiel, pues Selznick acababa de hacer Lo que el viento se llevó y según su teoría la gente se sentiría furiosa si se transformaba la novela, y esto valía también en el caso de Rebeca.

Concluimos nuestros breves apuntes poniendo en evidencia la falsedad de esta afirmación, tan fácilmente comprobable. En la novela de Du Maurier, Max confiesa a su esposa que, efectivamente, ha asesinado a Rebeca. Toda la explicación del film (tan inverosímil, por otra parte) del accidente de la malvada y provocadora Rebeca que se desmaya golpeándose la cabeza con un ancla es un tajante acto de censura respecto a lo escrito por la autora en la escena de la confesión íntima de Maxim de Winter, que reconoce haber disparado sobre ella. ¿Dónde queda la incómoda “fidelidad” al cuento de hadas?

Dejamos la pregunta en el aire junto con la invitación a la lectura de la novela. En cuanto el espectador de Hitchcock se convierta también en lector de Daphne du Maurier volveremos a escribir para ilustrar otra cuestión: la manipulación del texto novelesco a través de diferentes operaciones que tienen como resultado incidir de forma casi sádica en la humillación constante de la narradora protagonista. Pero esto será en otro momento.

Para no terminar en un tono que parece condenatorio aun no siéndolo nuestra apreciación de la obra (*Rebecca* nos parece una excelente película), volvamos a la cita inicial.



Si se puede hablar de “fidelidad” fructuosa a la verbalidad del relato de Du Maurier, sin duda es el arranque del film el que nos proporciona el ejemplo más sublime. Música, uso de la narración de la voz en off y recorrido virtuosístico de esa cámara subjetiva inicial marcan uno de los hitos en la capacidad del director de construcción del discurso fílmico unido al discurso literario (que no adaptándolo). Quizás sea esta narración onírica inicial la única parte de la novela que Hitchcock haya encontrado inspiradora...