

## Entre el manierismo y la standarización: El telefilm de los cincuenta y la crisis de Hollywood (el ejemplo de Alfred Hitchcock)

---

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ  
Universidade de Vigo

---

*Para Elena, otra vez, figura y pérdida.*

Considerado por Gilles Deleuze el último de los cineastas clásicos o el primero de los modernos, el análisis histórico y textual de la escritura fílmica de Hitchcock ha permitido pensar su cine, por una parte, como didáctica muestra de los mecanismos narrativos y de puesta en escena del modelo clásico de representación, pero que, a la vez, excesiva en su mismo didactismo, parecía forzarlo en exceso, violentarlo desde dentro aun sin perder por ello su incontestable eficacia narrativa. Su hipertrófica asunción de las codificadas convenciones de dicho modelo, el rigor casi matemático de sus formulaciones, el llamativo virtuosismo de un sujeto de la enunciación empeñado en dejar constantes huellas de su demiúrgica presencia, hacían de Hitchcock una de las más evidentes encarnaciones fílmicas de las profundas transformaciones sufridas por el cine de Hollywood posterior a 1945, presionado tanto por factores externos (la resolución antitrust, la misma irrupción de la TV, los cambios sociales de la postguerra) como desde su interior, dada la progresiva complejización de unas escrituras *manieristas* (Hitchcock, desde luego, pero también Sirk o Mankiewicz) que ofrecían diferentes reflexiones sobre el modelo en el que trabajaban.

Pero, por otro lado, mientras el sistema clásico de representación se enturbiaba progresivamente por la creciente opacidad de films cada vez más densos, otro *desastre* de mayor envergadura acechaba a la película clásica. Tras unos años conflictivos hasta mediados de los cincuenta, el telefilm iba a dominar las horas punta de unas programaciones televisivas americanas antes ocupadas preferentemente por prestigiosos programas en directo. Telefilms que, resultado del tortuoso acuerdo de los networks televisivos y las ahora necesitadas grandes productoras cinematográficas, partían de una simplificación y standarización de los dispositivos de puesta en escena del cine clásico, entrecruzados —en amplio volumen intertextual— con elementos provenientes de otros medios (especialmente la radio, pero también la TV en directo, el comic, la publicidad, etc). Temporalmente constreñido, obligado a dar cabida en su propio cuerpo textual al spot del sponsor que financiaba el producto, realizado con inusual rapidez, el telefilm acabará volviendo —en su radical debilitamiento de la causalidad que regía las estructuras narrativas del film clásico y en su descarnada esquematización visual— acabará volviendo, decíamos, imposible la continuidad histórica del modelo fílmico a partir del cual se había formado.

En nuestra opinión, tan intrincada situación —a la postre de irremediables consecuencias para el film de género— encuentra en Hitchcock un casi inmejorable *locus* analítico, ya que, si por un lado los grandes títulos del cineasta en la segunda mitad de la década (*Rear Window*, *Vertigo*, *Psycho*) se hallan a las puertas del cine moderno, por otro, contemporáneamente (y no olvidemos, por ejemplo, que *Vertigo* y *Lamb to the slaughter* están realizados ambos en 1958), sus telefilms *contribuían*—permítasenos la expresión— a una demoledora esquematización y vulgarización de aquel

mismo modelo. Virtuosismo y standarización, Hitchcock parecía tirar, y con todo su peso, de los dos lados de la soga que acabaría por estrangular el film clásico hollywoodiense.

Nuestro interés principal se centra, desde luego, en una *Historia de las formas fílmicas* (visuales y narrativas) y en la —repetimos— particularísima y paradójica posición de Hitchcock en tan llamativa encrucijada histórica. Se trata de acudir al análisis del cuerpo textual de los telefilms dirigidos por Alfred Hitchcock para comprobar qué resultados habría producido en ellos el choque de su exceso estilístico (teniendo en cuenta que el *estilo de Hitchcock* constituía además uno de los importantes distintivos comerciales del producto) con una standarización televisiva que le obligaba a reducir al máximo sus particularidades autorales. ¿Qué iba a quedar de aquella hipercalculada enunciación y de sus formulaciones narrativas en tan reducido y publicitariamente condicionado formato?

Nos ocuparemos en esta ocasión de un aspecto muy concreto de la configuración visual y narrativa del telefilm de los cincuenta (la oralidad o dominio narrativo de la palabra de origen radiofónico) y, particularmente, en la forma en la que Hitchcock asume dichas formulaciones discursivas del relato televisivo haciendo de ellas —retomando el espíritu último de su exceso estilístico— un uso no menos hipertráfico que el que había llevado a cabo en su cine con ciertos recursos canónicos del modelo hollywoodiense (fragmentación del montaje, punto de vista subjetivo, movimientos de cámara comentativos...).

Como es sabido, definir exclusivamente el telefilm, surgido en los años cincuenta, como una empobrecedora miniaturización del film clásico supone dejar de lado otros factores decisivos, y en especial la trascendental influencia histórica y (por ello también) textual de elementos radiofónicos en su formación, y la manera en que éstos van a dar lugar, al *colisionar* con la *gramática* visual que el M.R.I. había desarrollado en la pantalla grande, a formulaciones enunciativas muy distintas a las cinematográficas y que habrán de sustentarse, en gran parte, en el predominante peso de lo *oral* sobre lo visual. Todos los teóricos e historiadores dedicados al análisis de la televisión americana de la década han destacado la necesidad de considerar el *lenguaje* televisivo como resultado, prioritariamente, del paso a las imágenes electrónicas de estructuras narrativas y discursivas procedentes de dicho medio. En palabras de Michel Chion —que titula el epígrafe dedicado a este aspecto, en su obra *La audiovisión*, «la televisión: una imagen añadida»—,

«Si (...) es la imagen la que, ontológicamente, define el cine, lo que señala en cambio la diferencia entre cine y televisión no es tanto su especificidad visual de imagen como el lugar diferente que el sonido ocupa en esta última»<sup>1</sup>.

A diferencia del cinematógrafo, que nace a finales del pasado siglo como un arte de imágenes a las que le falta la palabra, la televisión surge de la radio, un medio basado exclusivamente en los sonidos y que, desde los años veinte, se había desarrollado en paralelo a la creciente importancia de la publicidad y la sociedad de consumo. Pese a que la narración televisiva asumirá básicamente las convenciones visuales del *lenguaje* cinematográfico, dando respuesta a las transformaciones de la sociedad americana posterior a la Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>, la radio ha de considerarse el auténtico progenitor de la TV, que acabará sustituyendo a aquella como principal medio de comunicación de masas. De ella hereda su estructura institucional, sus imperativos comerciales y su papel esencial como indispensable *electrodoméstico casero*<sup>3</sup>, *alimentador* de una nueva e

---

<sup>1</sup> CHION, MICHEL: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993, pág. 149.

<sup>2</sup> Diversos factores sociales, económicos y demográficos repercutieron entonces en el descenso de la asistencia a las salas cinematográficas, incluso antes de la vertiginosa expansión de la TV, ocupando la radio un lugar central en los hogares norteamericanos postbélicos (vivienda *suburbana*, *baby boom*, nueva mitología familiar...).

<sup>3</sup> SCHATZ, THOMAS: «Hollywood tra cinema e televisione». En ZAGARRIO, VITO (a cura di): *Hollywood verso la televisione*. Venezia, Marsilio Editori, 1983, págs. 31–44.

íntima mitología, familiar y privada, pero también sus géneros (informativos, entrevistas, concursos, emisiones musicales, seriales<sup>4</sup>), sus fórmulas de sponsorización y —lo que más va a interesarnos— su voz, la arraigadísima herencia de una tradición *oral*.

Del mismo modo que la aparición del cine sonoro en la segunda mitad de los años veinte había supuesto la (muy compleja) introducción del sonido en unas ya engrasadas estructuras visuales sólidamente asentadas que, *grosso modo*, mantendrían su predominio, la TV resultaba de la incorporación a la radio —con unas no menos consolidadas fórmulas discursivas— de *la tecnología que le faltaba*, pero conservando igualmente el predominio del sonido, su *esencia estética basada en fórmulas orales*, sobre la imagen recién adquirida. Este hecho, unido al obvio e indiscutible vínculo establecido entre ambos medios al estar la TV americana bajo el control de los mismos *networks* que dominaban el medio radiofónico (CBS, NBC, ABC), iba a determinar la «*struttura orale, uditiva*»<sup>5</sup> que la temprana televisión contrapone al protagonismo visual —enfaticado además en los cincuenta para contrarrestar el creciente poder de la pequeña pantalla— del cine de Hollywood. Estas nuevas y diversas relaciones establecidas entre lo sonoro y lo visual constituyen uno de los puntos cruciales en las diferencias entre el cine y la televisión.

Sin duda, la fuerte influencia del lenguaje radiofónico es más evidente en la televisión en directo de la *Golden Age*, donde junto con la del teatro (*live television dramas*) y el *vaudeville* (shows de variedades), constituyen las grandes deudas contraídas por el nuevo medio con prácticas representativas de otros de gran tradición histórica, estableciendo su estrecho parentesco. La íntima relación entre el telespectador y el programa —cuyo presentador, ese *invitado en casa*, pasará a los programas antológicos tanto en directo como filmados—, el *diálogo* en forma de espectáculo familiar, esa TV que (nos) habla directamente en concursos, informativos, *talk shows* o *situation comedies*, muestran sin ambages su vinculación con el medio radiofónico. No es extraño, entonces, que buena parte de las estrellas de la televisión (actores, cómicos, presentadores...) provengan de la radio, adaptándose a las estrecheces de un decorado en el que, además, al modo teatral, *recitan en directo*, en una auténtica *performance live* donde prevalece la palabra. Pero «*anche quando racconta storie (la TV) privilegia la forma sonora*»<sup>6</sup>, y no sólo en los reputados *anthology live dramas*, sino también en las tempranas *episodic series*, buena parte de las cuales son trasladadas *directamente* de la radio a la pequeña pantalla en los últimos años cuarenta, y algunas de ellas, después, convertidas en telefilms a principios de la década siguiente.

Tal proceso de dependencia y transición es especialmente observable en las series policíacas<sup>7</sup> (*Pete Hunter, private eye*, 1948; *Man against crime*, 1949–1956), dominadoras de las parrillas televisivas hasta ser *reemplazadas* por el éxito de los westerns desde mediados de los cincuenta. Generalmente vinculadas a la tradición del cine negro hollywoodiense, muestran sin embargo en su misma textura la complejidad de tal engarce. Complejidad motivada no sólo por las limitaciones

---

<sup>4</sup> Es sobre todo de la radio, más que del serial cinematográfico y literario, de donde la TV recibirá el género, así como unas fórmulas narrativas altamente dependientes de los sistemas publicitarios (la sponsorización individual y los shows producidos por agencias publicitarias) imperantes en la época.

<sup>5</sup> BRUNO, GIULIANA: «La (tele)visione oculta». En ZAGARRIO, V. (a cura di): *Hollywood in progress. Itinerari Cinema Televisione*. Venezia, Marsilio Editori, 1984, pág. 208.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Numerosos factores contribuyeron al éxito televisivo de las *crime series* tanto en directo como en (tele)film. El rápido ritmo y la simplicidad de los acontecimientos, el predominio de la acción y la posibilidad de *acomodar* ésta a la duración necesaria (alargando o reduciendo la *persecución final*), así como el tratarse de historias de ambientación urbana, que se adaptaban a la utilización de pocos y sumarios decorados, siempre de estudio, y exteriores de archivo, constituían elementos que las convertían en ideales para las escasas disponibilidades técnicas de los primitivos estudios televisivos. Sin embargo ello iba a suponer una renuncia casi total a los elementos de puesta en escena que definían el género cinematográfico al que, de alguna manera, las series se adscribían lejanamente.

técnicas de la TV en directo —y la consiguiente imposibilidad de *trasladar* a la pequeña pantalla algunos de los recursos estilísticos que definían el género (iluminaciones extremas y contrastadas, movimientos de cámara, etc.)—, sino también por las presiones políticas, acentuadas en la televisión, que éste iba a sufrir en tan conflictivo periodo, haciéndolo prácticamente desaparecer. Así, si las fuentes cinematográficas de las *crime series* podrían rastrearse en el pequeño ciclo de films de la Warner de mediados de los treinta, dedicados a ensalzar a los agentes del F.B.I., su directo antecedente habrá de buscarse en las series radiofónicas<sup>8</sup>.

*Mr. District attorney*, por ejemplo, emitida por CBS y producida por la compañía independiente Ziv después de su previo éxito en la radio, consistió prácticamente en transportar la cámara televisiva al estudio radiofónico, articulándose en torno a breves secuencias de investigación recitadas por el protagonista, junto a otras más largas, de esquemático decorado, que confiaban su desarrollo a la voz en *off* y los diálogos explicativos, desarrolladas en buena parte en la sala de un tribunal. De modo similar, *Pete Hunter, private eye*, constituye otro caso de ventriloquía o *radio ilustrada*, con la voz en *off* de Joseph Cotten narrando la historia, excluyendo absolutamente los diálogos y reduciendo al máximo los sonidos sincrónicos (un disparo, el ruido de un automóvil). Lo *audiovisual* tiene aquí un sentido bien diferente al cinematográfico, al producirse un total efecto de repetición y redundancia y convertirse en irrelevante y superflua la banda imagen, mera ilustración de un texto oral<sup>9</sup> que, marcando el ritmo narrativo, se *materializa* sobre la pequeña pantalla.

Evidentemente, tal predominio de lo oral estaba motivado en parte por las condiciones de la emisión en directo y los bajos presupuestos de los programas (lo que obligaba, por ejemplo, al casi absoluto estatismo de la cámara —tanto por la dificultad de los movimientos en una retransmisión en vivo como por la reducción y pobreza de los decorados y los reducidos ensayos—, o a una *primitiva* iluminación intensa pero plana) e iría modificándose paulatinamente con el paso al telefilm y la participación en la producción de las *majors* hollywoodienses. Sin embargo, las convenciones radiofónicas iban a mantenerse, demostrando su profundo arraigo. Y no sólo porque sus programas continuaron constituyendo una de las principales fuentes de los telefilms (*Dragnet*, por ejemplo, el primer gran éxito policiaco filmado, que NBC comienza a emitir en 1952, había sido también, previamente, un serial radiofónico), sino porque, pese al recurso a los dispositivos visuales básicos del cine clásico de Hollywood, el más articulado tratamiento de la banda sonora (voz en *off*, diálogos), el modo en que ésta *endereza, modela y explica las imágenes*<sup>10</sup>, verbaliza las acciones y captura el interés del espectador, en definitiva, la decisivas y manifiestas deudas del telefilm con la estética del radiodrama, iban a perpetuarse, haciendo de la TV, como afirmó Robert Rosen, un medio más sonoro que visual<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> SANCHEZ-BIOSCA, VICENTE.: «En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal». En JIMENEZ LOSANTOS, ENCARNA y SANCHEZ-BIOSCA, V.: *El relato electrónico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 17.

<sup>9</sup> Puede verse, sobre esta serie, ROSEN, ROBERT.: «La televisione in cerca di se stessa». En ZAGARRIO, V. (a cura di): *Hollywood in progress*, págs. 157–158 y KERR, PAUL.: «Guardare I detectives». En ZAGARRIO, V. (a cura di): *Hollywood in progress*, págs. 220–221.

<sup>10</sup> BRUNO, G.: Op. cit., págs. 208–209.

<sup>11</sup> ROSEN, R.: Op. cit., pág. 158.

## Breakdown: *el rostro y la palabra*

Tomemos como ejemplo *Breakdown*, episodio rodado por Hitchcock entre el 7 y el 10 de septiembre de 1955 para inaugurar «*Alfred Hitchcock Presents*», aunque a la postre sustituido por *Revenge* (protagonizado por la recién descubierta Vera Miles), y definitivamente emitido en séptimo lugar, el 13 de noviembre de ese año.

A la búsqueda de una historia especialmente impactante y que sirviese de modelo a sus colaboradores en el proceso de selección de relatos para la serie, Hitchcock decidió comenzar ésta, precisamente, con la adaptación de un radiodrama que había oído tiempo atrás narrado por la voz de Joseph Cotten<sup>12</sup>. Asegurada la presencia del actor —que aglutinaba en su persona una gran experiencia cinematográfica (para Hitchcock había protagonizado *Shadow of a doubt* en 1943 y *Under Capricorn* en 1949), radiofónica (p. ej., las producciones del *Mercury Theatre* dirigidas por Orson Welles) y televisiva (*Pete Hunter, private eye*)—, Hitchcock encargó la fiel adaptación del relato original al autor de éste, Louis Pollock, y al que iba a ser su más frecuente guionista televisivo, Francis Cockrell<sup>13</sup>. Donald Spoto, en su particular y discutible pero interesante *psicobiografía* de Hitchcock, buscaba las raíces del interés de éste al escuchar el relato en la radio:

«*En la tradición de «El entierro prematuro» de Edgar Allan Poe y las clásicas historias de pago del destino, Breakdown (Desintegración) fue una elección significativa, porque resumía las motivaciones del castigo repentino y el terror al encierro, a la inmovilidad y a la locura que caracterizarían las inminentes películas de Hitchcock, Falso culpable, Vértigo y Psicosis*»<sup>14</sup>.

Sin negar tales aseveraciones, a nosotros nos interesa más, empero, intentar aproximarnos a las posibilidades, a la *extraordinaria adecuación* que, sin duda dada su inicial selección como episodio de apertura, Hitchcock había visto (o, mejor, *oído*) en la historia original de Pollock. Las palabras de Spoto, con todo, no son superfluas. En efecto, *encierro, inmovilidad, locura o máscara de la muerte* conforman algunos de los ejes semánticos de los films hitchcockianos que cita —todos ellos rigurosamente contemporáneos de su trabajo televisivo—, pero la construcción discursiva, la puesta en forma del texto, difiere esencialmente en ambos medios.

Si los textos fílmicos hitchcockianos de la segunda mitad de los cincuenta convertían la mirada en tema, a partir de un *excesivo* (y reflexivo) recurso al punto de vista óptico, *Breakdown* supone la (casi) absoluta inversión de tal planteamiento escópico —ligado al tantas veces citado *voyeurismo* hitchcockiano—, sustituido por una estructura discursiva en la que, como bien observó Benet, continuará existiendo «*una regulación absoluta... (del punto de vista del protagonista), pero a partir*

---

<sup>12</sup> Cfr. McCARTY, JOHN and KELLEHER, BRIAN: *Alfred Hitchcock Presents. An illustrated guide to the ten-year television career of the master of suspense*. New York, St. Martin's Press, 1985 (apéndice) o SPOTO, DONALD: *La vida de Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*. Barcelona, Ultramar, 1984, págs. 373–374.

<sup>13</sup> Véamos el argumento. Mientras pasa unos días de descanso en Florida, el hombre de negocios William Callew recibe la desesperada llamada de teléfono, desde la oficina de Nueva York, de su ya maduro empleado Hubka, al que va a despedir. Pese a sus súplicas, Callew se muestra insensible y, tras colgarle, comenta con un amigo que no soporta la debilidad de los hombres que lloran. De regreso a Nueva York, en automóvil, Callew sufre un terrible accidente, al chocar con la maquinaria utilizada por unos presidiarios que trabajan en la carretera. Cuando recupera el sentido, se halla paralizado, aparentemente muerto, sin poder hablar ni moverse, e intenta tranquilizarse a la espera de que acudan a sacarlo del coche. Pero, tomándolo por muerto, unos vecinos le roban las maletas y las ruedas del auto, y, posteriormente, dos presidiarios, huídos aprovechando el alboroto del accidente, le sacan la ropa y los documentos. Callew comprueba que puede mover un dedo de una mano y espera que la policía se dé cuenta de ello cuando acuda al lugar. Pasa algún tiempo y la policía llega al fin, pero hay demasiado ruido y el sheriff, creyéndolo muerto, lo envía al depósito de cadáveres. En primera instancia también lo creen fallecido y pasa allí toda una noche, confiando en que, cuando el forense lo examine a la mañana siguiente, se dará cuenta del movimiento del dedo. Ya se han llevado el resto de los cadáveres y ahora le toca a él. Le sacan la sábana que lo cubre pero su mano está aprisionada por su cuerpo y el dedo no puede moverse. A punto de ser conducido para enterrar, desesperado, unas lágrimas corren por sus mejillas. Gracias a ellas, en el último segundo, el médico y el funcionario se dan cuenta de que vive.

<sup>14</sup> SPOTO, D.: Op. cit., pág. 373.

de una construcción oral»<sup>15</sup>. Si se quiere decir así, un *punto de vista oral*, de signo completamente distinto, pues, al que, sólo un año antes de *Breakdown*, Hitchcock había desplegado en *Rear Window*, film ejemplar estructurado a partir de la mirada (recurso a la subjetividad óptica) de James Stewart, paralizado e inmóvil, cuyas limitaciones—y las del sistema clásico mismo—eran puestas en escena.

En el telefilm protagonizado por Cotten, sin embargo, será la voz del personaje inmovilizado, desde el accidente (sólo 4 minutos y 42 segundos después del inicio del episodio), la que, sustituyendo al *ojo que mira, articulará oralmente el relato*, por medio del recurso permanente al monólogo interior. Lo interesante será, con todo, no sólo constatar la directa y evidente influencia del radiodrama en dicha construcción, sino la voluntaria *multiplicación*, por parte de la enunciación, de las limitaciones propias del medio televisivo, llevándolas tan lejos, potenciándolas de tal modo, que, *casi* a la manera del cine experimental<sup>16</sup>, acabará por ofrecer un discurso (paralelo al narrativo) sobre la *especifici* de dicho medio, revelando su propio funcionamiento. Las implicaciones de todo ello no serán en absoluto banales, por lo que—si lo que pretendemos es justificar *formalmente* tales afirmaciones—acudamos sin más dilación al cuerpo textual de *Breakdown*.

El telefilm comienza—tras la cabecera, presentación y créditos—con una breve vista aérea, en movimiento, de la soleada costa de Florida<sup>17</sup>; imágenes de archivo que recogen, a la pequeña escala del relato televisivo de media hora, un recurso tradicional en el cine hollywoodiense, buscando el enlace con una tradición (el *ilimitado* poder omnisciente del *narrador clásico*) que—enseguida lo veremos—será luego denegada en buena parte. Una secuencia de introducción (3' 45"), de elemental planificación y esquemático *set*<sup>18</sup>, sirve para, por medio de la conversación telefónica de William Callew con su empleado Hubka—recurso muy utilizado en el telefilm de la época para introducir rápida y económicamente ciertos elementos de la trama—, el anterior dictado a su secretaria y la breve charla con su amigo, se nos ofrezcan, a través de los diálogos, los datos necesarios sobre la dureza y la falta de sensibilidad del protagonista, preparando la *moraleja* final (sólo las lágrimas salvan a quién las había despreciado en los demás).

Tras fundido encadenado, algunos planos nos muestran a Callew al volante, de regreso a Nueva York, alternando con otros subjetivos de lo que él ve. Su rostro denota cansancio y, tras detenerse a causa de unas obras ejecutadas en la carretera por presidiarios de un penal cercano (vemos, en planos de punto de vista, a través del parabrisas, al funcionario que le manda detenerse con una señal, a los presos retirándose, etc.), se produce el espectacular accidente, rodado—en un auténtico alarde hitchcockiano *miniaturizado*—en travelling subjetivo, de tal forma que, identificándonos con la mirada del personaje, se nos coloca en posición de absoluta identificación visual con éste. Nada de ello, sin embargo, nos espera a continuación.

---

<sup>15</sup> BENET, VICENTE J.: «Los límites del cine clásico en el primer telefilm: Alfred Hitchcock». En JIMENEZ LOSANTOS, E. y SANCHEZ-BIOSCA, V.: *El relato electrónico*, pág. 92. Sin duda motivado por el mayor interés histórico de las nuevas estrategias enunciativas (incorporación de la publicidad, exceso verbal por la influencia radiofónica) frente a la simple constatación de la «pobreza' y 'esquematismo' en los recursos de la banda imagen», este fundamental trabajo destaca extraordinariamente la *oralidad del telefilm hitchcockiano*, dando prioridad a aquellos episodios donde ello es más evidente, frente a otros (como *Lamb to the slaughter* o *Revenge*, que no cita) quizás más útiles para analizar las huellas de la, permitasenos la expresión, excesiva visualidad de la escritura fílmica hitchcockiana.

<sup>16</sup> Cfr. ROSEN, R.: Op. cit., pág. 156 o BRUNO, G.: Op. cit., pág. 207.

<sup>17</sup> Recurso, por otra parte, no inhabitual en la serie: un gran plano general, muy breve, que sitúa geográficamente—en ocasiones, como en *Poison* o *The banquet's chair*, recurriendo incluso a la sobreimpresión de la denominación de la ciudad donde va a ocurrir—el lugar en el que se desarrollará la acción.

<sup>18</sup> Supuestamente situados los personajes bajo un toldo, en la playa, el rodaje en estudio es muy evidente, con dos o tres figurantes pasando ante la cámara en bañador y una banda de ruidos muy sumaria, que incorpora el ambiente playero y los sonidos del mar, como todo dispositivo escenográfico.

El largo fundido en negro va transformándose poco a poco en un plano general del paisaje —a medida que el hombre recupera el sentido—, visto desde el interior del coche, que se torna nítido y borroso de forma alternativa, y que, narrativamente subjetivo (aunque la posición de la cámara no coincide con la dirección de la mirada de Callew, como se comprueba enseguida<sup>19</sup>), nos muestra lo que ve, mientras comenzamos a oír la voz del protagonista fuera de campo, *interna-subjetiva* o *interna-mental*<sup>20</sup> («¿Qué es ésto? ¿Por qué está todo tan borroso?... Tengo... es como si tuviera una gasa en los ojos... ¿Qué ha ocurrido? No puedo cerrarlos y no puedo moverme...»). Sin embargo, tras este extenso plano (22'), que más tarde el montaje recuperará de nuevo brevemente, el resto del telefilm estará cuantitativa y cualitativamente dominado por una extraordinaria, intensa y variada serie de primeros y primerísimos planos del rostro de Cotten, que, si bien alternando con otros más lejanos del coche o, en los segmentos correspondientes, con los de los vecinos y presos que acuden para robarle —recuperándose aquí una planificación más *convencional*—, y mientras continuamos escuchando el monólogo interior encargado de mantener nuestra *identificación* por medio de ese citado *voyeurismo oral*, extrae de las limitaciones del medio y de las resultantes de la propia historia adaptada una densidad textual inusitada en el telefilm de la época.

Más claramente, en lugar de intentar *disimular* el tamaño de la (pequeña) pantalla, la *necesidad* de los planos cercanos, la limitación del número de personajes o, sobre todo, el protagonismo de la palabra, de origen radiofónico, la enunciación hace de tales condicionamientos el fundamento estético de la puesta en forma del episodio, otorgando al sonido, sin ambages, el papel narrativo preponderante<sup>21</sup>, y dedicando la atención de la cámara a un tan excesivo y escrutador ejercicio sobre el rostro humano inmovilizado y el plano fijo que, como señaló Giuliana Bruno, hace pensar en una operación similar a la llevada a cabo por Chris Marker en *La jeteé*<sup>22</sup>. Veamos sólo un ejemplo:

Mientras escuchamos cómo se van los presidiarios que lo han desnudado (cuyas actividades hemos seguido a través de una funcional planificación, aunque sus diálogos alternaban con la voz de Cotten, que los maldecía y amenazaba, desesperado).

1. PP de Callew, de perfil izquierdo, tumbado sobre el asiento del coche, con parte de la cabeza fuera de éste y viéndose su pecho, en camiseta. Su rostro forma una especie de diagonal, con el pelo ocupando la parte inferior derecha del encuadre. Todavía oímos las voces de los fugados («... *larguémonos de aquí...*») y, a continuación, reaparece la voz del protagonista («...*me hacían compañía después de todo. Es curioso que los eche de menos, debe ser...*»). (43').

2. Raccord en el eje. PPP del rostro, que ocupa todo el encuadre («...*porque todo está silencioso y solitario...*», continúa el monólogo). (33').

3. Raccord en el eje. Plano Detalle del rostro, que desborda el encuadre por los límites superior, derecho e inferior. El protagonista, cada vez más angustiado, duda de que alguien se dé cuenta de que está vivo («... *¿Y si no lo hicieran?... Si pudiera moverme un poco... cualquier parte de mi cuerpo...*»). (37').

---

<sup>19</sup> El personaje, inmóvil, con el volante incrustado en el pecho y la cabeza hacia atrás, está mirando hacia arriba y de frente, hacia el parabrisas, mientras el plano que nos ocupa muestra una visión lateral, como si estuviese mirando por la (aquí inexistente) ventanilla del automóvil descapotable.

<sup>20</sup> CHION, M.: Op. cit., pág. 78.

<sup>21</sup> Hasta tal punto es así, que el relato puede seguirse perfectamente sin mirar una sola vez a la pequeña pantalla.

<sup>22</sup> BRUNO, G.: Op. cit., pág. 208.

Sin duda —ya lo indicamos—, el desarrollo narrativo descansa básicamente sobre la banda oral (fundamentalmente la voz interna mental de Callew, pero también, en menor medida, las conversaciones de los ladrones, la policía, los encargados del mortuorio o el forense) y se producen, en ocasiones, efectos de redundancia (p. ej. el descrito plano subjetivo que recupera y pierde la nitidez coincidiendo con las palabras del personaje: «... ¿Por qué está todo tan borroso? ...»). Pero, a diferencia de las series *primitivas* a las que nos hemos referido previamente, dichos efectos son asumidos y dotados textualmente de sentido al recurrir a una historia en la que el personaje no puede hablar (pero si pensar) ni moverse. No parece pues oportuno, como hace Benet, hablar de un «efecto de redundancia ... abrumador». Ya no sólo porque esa abrumadora redundancia no siempre es tal (además de que, en definitiva, no hay tantos ejemplos como el descrito), sino porque, como ya comprobamos, es el rostro de Cotten el que centra el interés visual prioritario de la imagen. Fortaleciendo —por las condiciones de la propia diégesis— el recurso a la voz fuera de campo del protagonista, asumiendo y *multiplicando* la oralidad inherente a la narración televisiva, Hitchcock puede, *aquí*, dedicar la banda imagen a un voluntario trabajo, que excede cualquier economía narrativa, sobre uno de los dispositivos esenciales de la planificación televisiva, el primer plano, más visible y ostentoso, si cabe, dada la duración y, sobre todo, la *fijeza* de los mismos; *investigación metalingüística* mucho más coherente y formalmente audaz que el convencionalmente *espectacular* y *hitchcockiano key-shot* final<sup>23</sup>. Convirtiendo los límites en ventajas, potenciándolos, «la claustrofobia del piccolo schermo si rivela claustrofilia»<sup>24</sup>, alcanzándose uno de los más altos niveles expresivos de la televisión filmada de los cincuenta.

Lo que nos interesa destacar, en definitiva, es de que manera, cuando refuerza, desde la misma elección de la historia a adaptar, las características propias del medio (la importancia histórica, en sus formulaciones visuales y narrativas, de la banda oral y los planos cercanos y primeros planos), esa claustrofilia y ventriloquía que constituyen los *específicos* que el telefilm de los cincuenta despliega sobre las fórmulas visuales del cine clásico, Hitchcock logra sus más destacados resultados en la pequeña pantalla, compaginando dicha *adecuación* con investigaciones visuales —si se quiere, en algún sentido, secundarias— que densifican extraordinariamente el cuerpo textual del telefilm.

Hitchcock juega aquí con la *ventaja* de que el primer plano —una de las más llamativas y particulares características del nuevo medio y cuya adecuación al mismo ha sido reiterada, como vimos, por teóricos y técnicos— constituya a la vez el centro de interés de su puesta en escena televisiva, como el mismo declaró, y uno de los estilemas de su escritura fílmica. Si en su extraordinariamente elaborada composición y en su hipertrófico exceso, las imágenes resultantes de tal preferencia hitchcockiana se nos aparecen en toda su materialidad, transmutándose, como señalaba Pascal Bonitzer, en *superficie pura*<sup>25</sup>, provocando una crisis de la representación, dicho proceso —ligado a eso que Roland Barthes denominó el *punctum* fotográfico— es llevado a cotas extremas en la TV, *gracias* a la *libertad* que supone —entiéndase en el sentido a que ahora nos referimos— el ceder el *absoluto* protagonismo narrativo a la banda sonora, aumentado en *Breakdown* (y no en menor medida en *Four O'clock*, 1957) por la (voluntaria) selección de unas historias que hacen de la claustrofobia, el confinamiento y la cercanía de la muerte su propia razón de ser.

---

<sup>23</sup> El último plano del episodio, de punto de vista de Callew, muestra el rostro del ayudante del forense en primer plano, tras haberse dado cuenta finalmente, por las lágrimas, de que todavía vive. Entonces, desvirtuando la imagen, dos lágrimas atraviesan el encuadre (es nuestra mirada la que llora) mientras su voz exclama: «¡Gracias Dios mío! ¡Gracias Dios mío!».

<sup>24</sup> BRUNO, G.: Op. cit., págs. 208–209.

<sup>25</sup> BONITZER, PASCAL.: *Le champ aveugle*. Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1982, pág. 37.

*Oralidad*, entonces, por supuesto, pero compaginable con una investigación visual sobre *la materia*, sobre lo *real* del rostro, sobre aquello que en él va más allá de toda *humanidad* (o *rostreidad*). Retrocedamos a los últimos planos descritos de *Breakdown* y comprobemos que ocurre si, en vez de dejar de mirar (como sugeríamos para comprobar la *dependencia* sonora de la narración), *dejamos de oír*. Una máscara de muerte—es el rostro de la muerte, al fin y al cabo, el que *nos hablaba*—surge ante nuestros ojos durante 113 interminables segundos, casi dos minutos en los que, cada vez más próximo a nuestros ojos por medio de ese triple *raccord* en el eje, el *rostro* de Cotten, ajeno a cualquier proceso narrativo de causa—efecto y a la economía visual del cine clásico, se descompone, se disgrega, se *fragmenta*, atrapada la mirada en la *extrañeza* irrepetible, en lo *defectuoso*, de la materia que lo forma(ba).

*Breakdown* se constituye así, en cierto sentido, en anuncio de esa «*primera gran emergencia del cadáver en su materialidad*»<sup>26</sup> que *Psycho* iba a suponer cinco años después. Aquí, al contrario de otros telefilms y películas hitchcockianas anteriores a *Psycho* (*Rope*, *Rear Window*), *no existe cadáver a nivel narrativo, pero sí visual*, dado que —como indicábamos— es en una *máscara de muerte*, en el rostro de un *cadáver*, en lo que nos impele a indagar directamente esa insistente planificación, cercana, fija e inmóvil, ajena a cualquier necesidad narrativa y a los (simplificados) mecanismos de causa—efecto habituales en el telefilm de los cincuenta. Así, si otros episodios televisivos utilizaban el cadáver como eje de la trama, *Breakdown* se centra en una investigación visual sobre él mismo, por mucho que su inexistencia narrativa mitigue de alguna forma el brutal impacto *matérico* de aquélla.

Pero es que, además y directamente vinculado a lo anterior, su propuesta no es menos arriesgada en lo que se refiere a la *visibilidad* de ciertos dispositivos de montaje que, desaparecido cualquier tipo de justificación diegética (no existe movimiento o acción alguna ni por lo tanto necesidad narrativa de satisfacer el deseo de *ver lo que sucede*), son mostrados en su más evidente artificiosidad. Así, el triple *raccord* en el eje al que nos referíamos, al aproximar nuestra mirada hacia ese rostro inmóvil, *salta a la vista* como tal mecanismo, *descubierto en cuanto corte y cambio de plano*, en forma opuesta, pues, a la función ejercida por dicho mecanismo en la planificación clásica. Hitchcock, al igual que de otra manera sucedía en sus films contemporáneos, parece interrogarse aquí sobre cómo contar una historia en TV, de *qué* recursos dispone y qué sentido tiene utilizarlos, en un trabajo metalingüístico que, si no es extraño en la temprana y autorreflexiva televisión de los cincuenta<sup>27</sup>, emparenta a la vez el episodio hitchcockiano con las paralelas investigaciones fílmicas del cineasta.

Sin duda se habrá observado que el triple *raccord* sobre el rostro de Cotten constituye un antecedente directo de la aparición de la misma figura en *The birds*, por medio de la cual, en el film de 1963, se pondrá en escena el descubrimiento del cadáver del granjero con las cuencas vacías, *mostración radical* que —como en *Psycho*— el montaje hitchcockiano (aquí esa triple aproximación en el eje) tratará todavía, precariamente, de velar, *espectacularizándola*. Obviamente, la textualización de tal recurso es muy diferente en ambos casos, marcando en *The birds* el punto límite —rozando lo *experimental*— del manierismo, del exceso visual y la *mirada como tema*, característicos de la escritura de Hitchcock (no olvidemos que la citada aproximación es aquí *de punto de vista*). En *Breakdown*, en cambio, es directamente el narrador quien —dejando al protagonista *asumir* la función de narrador diegético— *mira*, haciendo surgir una visión, sin embargo, no menos excesiva en su prolongado y voluntario confinamiento.

---

<sup>26</sup> SANCHEZ-BIOSCA, V.: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, pág. 192 y sgs.

<sup>27</sup> ROSEN, R.: Op. cit., págs. 155 y sgs.

Haciendo del rostro de Cotten una metáfora del telefilm mismo, aceptando las limitaciones, las influencias recibidas y las inevitables constricciones de todo tipo que pesan sobre el relato televisivo, Hitchcock lleva éstas a sus últimas consecuencias, exagerando el predominio narrativo de lo oral para, paradójicamente, ahondar en las posibilidades de una imagen (aparentemente) *irrelevante*. La disyunción y la *asincronía* de la banda imagen y la banda de sonido, con dominio narrativo de esta última, son, así, finalmente desveladas.

Reflexión sobre la especificidad del relato televisivo, investigación visual sobre el *cuerpo-cáver en primer plano*, hipertrofiada asunción de los límites de la pequeña pantalla; al poner las piezas de tal encrucijada histórica y textual sobre la mesa, *Breakdown* se convierte en uno de los más complejos trabajos televisivos de su *autor*. Un Hitchcock *capturado* por las ondas, en traumático conflicto, como él mismo ironizaba al despedir el episodio:

*«Angustioso ¿no? Es casi como me siento yo, encerrado en esta pequeña pantalla que ustedes pueden apagar, haciéndome desaparecer en cualquier momento...».*