

## CINE DE AUTOR EN HOLLYWOOD: A PROPÓSITO DE *FALSO CULPABLE* (HITCHCOCK, 1956)

AUTEUR CINEMA IN HOLLYWOOD: ABOUT THE WRONG MAN (HITCHCOCK, 1956)

Pedro Poyato Sánchez<sup>1,a</sup> 

<sup>1</sup> Universidad de Córdoba, España

✉ [apedro.poyato@uco.es](mailto:apedro.poyato@uco.es)

Recibido: 26/04/2022; Aceptado: 05/11/2022

### Resumen

El cine de autor es, junto al cine negro, el que en mayor medida ha desafiado desde dentro el paradigma clásico. Al frente de dicho cine se sitúa Alfred Hitchcock, uno de los directores cuyas películas más han contravenido la norma hollywoodiense clásica. El objetivo de este trabajo es el estudio de una de esas películas, *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), que Hitchcock, orillando intereses económicos, hizo para la Warner sobre la historia real de un hombre equivocadamente identificado como ladrón. Atenderemos a los términos y procedimientos de escritura, tanto narrativos como estilísticos, en los que se manifiesta, en dicho filme, la autoría *hitchcockiana*.

**Palabras clave:** autoría; ficción; punto de vista; *con-fusión*; gran forma.

### Abstract

Auteur cinema, together with film noir, is the most challenging genre within the classic paradigm. And at the forefront of this cinema there is Alfred Hitchcock, one of the directors who has contravened the classic Hollywood rules with his works. The aim of this study is the analysis of one of those films, *The Wrong Man*, 1956, which Hitchcock, wading monetary hindrances, made for Warner, upon the real story of a man mistakenly identified as a thief. Thus, by means of dissecting the writing terms and procedures, both at a narrative and stylistic level, this analysis reflects on the manifestation of the Hitchcockian authorship.

**Keywords:** authorship; fiction; point of view; blurring; large form.

## 1. INTRODUCCIÓN

La celebración el año 2020 del cuarenta aniversario del fallecimiento del director Alfred Hitchcock volvió a poner de actualidad sus películas. Así, la cadena de televisión TCM programó prácticamente toda la obra americana del cineasta, que el público visionó confinado

en sus casas con motivo de la pandemia de la covid-19. Es por ello un buen momento para reflexionar sobre este autor del cine clásico de Hollywood, como así ha sido denominado por la historiografía cinematográfica, a propósito de una de sus películas peor entendidas, *The Wrong Man* —El hombre equivocado— (1956), conocida en España con el título de *Falso culpable*.

En 1954, tras haber realizado una serie de cuatro filmes para la Warner, Hitchcock finaliza su contrato con esta productora para vincularse a la Paramount y dirigir tres películas de un éxito comercial incontestable. Pero después de concluir *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*, 1956), la tercera de ellas, retorna provisionalmente a la Warner para, luego de alcanzar un acuerdo con su director, realizar un filme basado en un hecho real acaecido unos años antes y que había narrado Herbert Brean en 1953 para la revista *Life* con el título «A Case of Identity». El relato versaba sobre un músico de Nueva York identificado equivocadamente como ladrón.

La figura del falso culpable era ya muy requerida por el cine dentro de la amplia temática de los procesos judiciales. En efecto, la condena de un inocente, con las sensaciones que ello conlleva de injusticia e impotencia, devenían en dos de los resortes manejados por los filmes para potenciar el interés del espectador. Resortes vinculados bien a errores de la administración de justicia, en unos casos, bien a corrupción de los poderes públicos, en otros. Pues bien, el cine de Hitchcock no escaparía a este requerimiento, nutriéndose para ello tanto de la literatura, que había desplegado un buen número de historias sobre esta temática —es el caso de su filme *Yo confieso* (*I confess*, 1953), basado en la obra *Our Two Consciences* de Paul Anthelme, y producido también por la Warner—, como de la vida real, así *Falso culpable*, filme que parte de la acusación de un inocente para ocuparse de las consecuencias que este error de las instituciones policial y judicial acarrea en el individuo.

El propio Hitchcock explicaba su interés por hacer esta película:

*Con el material disponible, creía que podría producir un filme muy interesante, presentando en todo momento los acontecimientos desde el punto de vista de este hombre inocente, y los sufrimientos por los que debió pasar arriesgando su cabeza por culpa de otro* (Truffaut 1984, 204).

No deja de resultar llamativo, sin embargo, que poco después de estas declaraciones, Hitchcock acabara confesando, en esa misma entrevista, que no era este un filme para él (Truffaut 1984, 209). Es decir, allí donde el cineasta inglés encontraba un material idóneo para hacer un filme interesante, resultó luego que el mismo no era tal, justificando su intervención en la realización de *Falso culpable* como un favor a la Warner, que en aquel momento pasaba por dificultades económicas (Alberich 1987, 255). Aun cuando esto último es cierto, estamos con Harrys y Lasky (Luengos 1984) allí donde apuntan que Hitchcock aceptó el reto de hacer la película por ayudar a la Warner, pero también, y, sobre todo, porque la figura del inocente acusado de robos que no había cometido era de su interés, como lo demuestra el hecho de que el director inglés «disfrutara mucho haciendo la película, a pesar de las malas perspectivas comerciales» (Luengos 1984, 515). Fácil es por ello inferir el trueque de intereses que finalmente llevó a Hitchcock a realizar el filme: a cambio de no cobrar salario, él haría una película a su gusto, más allá de los beneficios comerciales propios de cualquier producción *hollywoodense*.

Además, ahí se inscribe la ruptura que esta película supone en la obra *hitchcockiana* de entonces y que, entre otras cosas, le llevaría a apartarse momentáneamente de las superproducciones en color de la Paramount para retornar a la Warner con una producción mucho más modesta de fotografía en blanco y negro. Harrys y Lasky (Luengos 1984) atendieron precisamente a este aspecto para vincularlo al realismo que, según ellos, destila el filme: «*The Wrong Man* tiene un aire de noticiario, con una fotografía en blanco y negro

escuetamente iluminada y unos detalles realistas que le dan autenticidad» (Luengos 1984, 515).

Palabras estas que, amparándose en las opiniones de la crítica y del mismo François Truffaut, alientan una idea equivocada sobre la película. Y ello porque aun cuando la historia estuviera tomada directamente de la realidad, su puesta en imágenes no era la propia de un noticiario, ni tampoco la de un filme realista en sentido estricto. Sin embargo, así lo recogía la crítica periodística de entonces, ejemplarmente resumida en la reseña del *New York Times*, tal cual han señalado Harrys y Lasky (Luengos 1984):

*Sustituyendo la ficción por la realidad, Alfred Hitchcock ha elegido recrear con clínico detalle el caso real de un músico de Nueva York que es identificado como un ladrón, aunque es inocente, y más o menos martirizado legalmente, hasta que es puesto en libertad. El guion de Maxwell Anderson y Angus Mc Phail alarga y detalla la triste y estoica representación de Henry Fonda. Vera Miles transmite verdadera angustia en el papel de esposa que enloquece, y Anthony Quayle resulta excelente como el abogado de Fonda. Aquí, el maestro está siendo lúcido y realista, con poca preocupación por los corazones y los dramas de los personajes involucrados (Luengos 1984, 515).*

Se insiste así en un realismo que llevaba a las imágenes incluso a desinteresarse —o prestar poca atención— al drama vivido por los personajes; insistencia en la que por cierto continúa instalada una buena parte de la crítica reciente como Abuín (2014) o Maiso (2015), entre otros. Pero en absoluto esto resultará tal; al contrario, el filme se preocupará —y de qué manera— por los corazones y dramas de los personajes a través de procedimientos narrativos y formales propios de la ficción. Unos procedimientos en los que por demás anida —y esto es lo realmente interesante— la presencia *autorial* de Hitchcock.

En sus ensayos sobre el cine de Hollywood, Bordwell defendió la uniformidad del paradigma clásico, pero a la vez reconocía en un considerable número de películas ciertas desviaciones de la norma: «Por razones sociales y económicas, ninguna película de Hollywood puede ofrecer una alternativa clara y coherente al modelo clásico. No hay por ello películas abiertamente subversivas, pero sí momentos subversivos» (Bordwell 1997, 90).

Según el estudioso norteamericano, el cine negro y el llamado cine de autor son los que en mayor medida han desafiado la unidad global del estilo clásico, recayendo en el segundo de ellos la forma más común de demostrar que el cine clásico no es monolítico. Pues bien, justo ahí se sitúa Hitchcock a través de películas como *Falso culpable*.

## 2. MARCO TEÓRICO

Para Bordwell (1997, 86-87), la noción de *autor* presenta varias acepciones. Así, podemos pensar al autor como la persona que crea el texto fílmico. Mas en el cine de Hollywood esto es un tanto complicado elucidar por cuanto se trata de una producción en cadena, esto es, que implica un trabajo colaborativo de muchas personas. En ocasiones puede identificarse alguna de ellas por su trabajo innovador, pero rara vez se constituye en un factor textual de relevancia. Por eso, aunque algún componente de la cadena de producción pudiera ser destacado en su especialidad, no basta para que el mismo adquiera el estatus de autor en lo que a la recepción o crítica de la película se refiere.

El *autor* puede entenderse también como una especie de código social construido por la misma institución cinematográfica. Aun cuando Hollywood no suele otorgar a los directores —ni siquiera a los productores— el estatus de autor, existen excepciones. Se refieren estas a aquellos casos en los que el director se convierte en un nombre relevante, en una marca de la casa, esto es, en el *sello* institucional —exterior por tanto a los filmes— de una obra que habrá de encontrar por ello un mayor eco entre los espectadores. La tercera acepción de la palabra

*autor* va mucho más allá de las dos anteriores, y tiene que ver con la identificación en una obra —con la misma firma— de constantes que introducen a su vez ciertas desviaciones de la norma clásica. Para un estudio estético del cine, esta noción de *autoría* es sin duda la más operativa por cuanto obliga a desentrañar, en el ámbito de un determinado contexto histórico y de producción, las formas narrativas y visuales de una obra cinematográfica.

De acuerdo con lo anterior, Alfred Hitchcock es, sin duda, uno de los autores por excelencia del cine clásico, y ello al menos en un doble sentido, como marca institucional construida por el mismo Hollywood, y como constructor de formas que se desvían de la norma clásica. Bien entendido que se trata de desvíos que, como Bordwell (1997, 88) ha señalado, en absoluto pueden afectar a esa suerte de espina dorsal del cine clásico que es la causalidad narrativa, en su condición de dominante de los sistemas espacial y temporal de las películas. No cabe, pues, encontrar en Hitchcock, al igual que en ningún otro *autor* del cine clásico —así sea Charles Chaplin o Jerry Lewis, por referir dos de los citados por Bordwell— una estructura fílmica levantada sobre cimientos puramente estilísticos; o, dicho de otra manera, la *presencia hitchcockiana* —esto es, allí donde Hitchcock se hace *visible* en cada filme por contravenir la norma— ha de estar siempre motivada por la causalidad de la narración.

Tras partir de la base de que la narrativa de Hitchcock aprovechaba cualquier ocasión para demostrar la evidencia del autor, Bordwell (1997, 88) inventarió los procedimientos y parámetros barajados para ello por el cineasta inglés, a saber: la limitación casi exclusiva del punto de vista de la narración a uno solo de los personajes, y que en el plano visual viene subrayada por la subjetividad óptica; y las intrusiones narrativas que, destinadas a comentar la acción con total libertad, se manifiestan mediante movimientos de cámara reveladores, angulaciones y superposiciones inesperadas de voces o sonidos.

A pesar de resultar bastante atinado, este inventario, además de requerir de ciertas matizaciones que se nos antojan decisivas, se queda corto en su pronunciamiento, como puede comprobarse cuando el mismo es movilizado en el estudio de cada película concreta. En este sentido, abordaremos en lo que sigue la manifestación de la *autoría hitchcockiana* en *Falso culpable*, uno de los filmes peor comprendidos de su autor, sobre todo a raíz de que Truffaut (1984, 207) lo considerara —con el beneplácito del propio cineasta— un filme casi fallido, tachándolo incluso de «poco *hitchcockiano*», cuando en realidad resulta ser de los *hitchcockianos* por excelencia, si por tales entendemos aquellos en los que la noción de *autoría*, en al menos dos de las acepciones más arriba apuntadas, destaca por su presencia.

Se trata en definitiva de arrojar luz sobre este asunto a partir de un análisis de las formas narrativas y visuales del filme con el fin de identificar en ellas la *presencia hitchcockiana*; análisis al hilo del que saldrán a colación temáticas como las relaciones entre realismo y ficción o la gestión del punto de vista, entre otras, y que contribuirán, como se verá, a un mejor conocimiento del filme. En lo que sigue nos ocupamos de ello apoyándonos, además de en los trabajos antes citados de Bordwell (1997) y Truffaut (1984), en los estudios narratológicos de Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1999), así como los de Gaudreault y Jost (1995), entre otros.

### 3. APERTURA: AUTOR, NARRADOR Y PERSONAJE

La película comienza con la imagen de un cono de luz cuyo eje central coincide con el de la mirada del espectador: desde el vértice del cono, al fondo del plano, la silueta de una persona achaparrada avanza en contraluz hacia la cámara, a la vez que su sombra proyectada en el suelo se va haciendo cada vez más alargada y prominente. Silueta y sombra acaban dibujando

una figura singular que, enmarcada dentro del cono, geometriza el plano a la vez que le confiere un cierto carácter abstracto (fig. 1).

Fig. 1. Hitchcock, Alfred, *Falso culpable*, 1956.



DVD del filme, RBA editores

En un momento dado, cuando ya hemos adivinado de quién se trata, la persona detiene el paso y, dirigiéndose a los espectadores, dice: «Les habla Alfred Hitchcock. Esta es una historia verídica. De principio a fin. Sin embargo, contiene más elementos extraños que cualquier película de ficción que yo haya realizado hasta ahora». Acabado el parlamento, un fundido a negro da paso a los títulos de crédito.

Nos encontramos aquí con un interesante prólogo cuya primera imagen resulta sucesivamente protagonizada por un cono de luz cuyas características visuales lo asemeja al de la proyección cinematográfica; ese que, partiendo de un foco, el proyector, impacta contra la pantalla para convertirse en imagen. En el principio es, pues, la luz —del proyector—. Posteriormente, en el trayecto de ese haz de luz se interpone, su cuerpo convertido en silueta por el efecto de contraluz, el director del filme, quien, haciéndose así presente —en carne y hueso— en la imagen, se identifica como Alfred Hitchcock, convertido ya en estrella del firmamento *hollywoodense*, para darnos una determinada información. No se vale Hitchcock de la figura del «narrador cinemático» (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis 1999, 118-128) para suministrar esa información, sino que, contraviniendo la norma clásica, quiere ser él mismo, en persona, quien la facilite. Por ello, resulta relevante, además de su contenido, el hecho de que de ella dé cuenta el propio Hitchcock, que se autoproclama así como la autoridad máxima del discurso. He ahí, pues, al autor, al mismo Alfred Hitchcock, sello institucional de la industria de Hollywood, corporeizándose en el interior del discurso para vitorear más abiertamente su autoría —y autoridad—.

Ahora bien, en tanto que autor, se trata de una figura extradiegética, y por ello mismo instalada en un universo exterior al de la diégesis. Ese es el motivo por el que estas imágenes primeras parecieran *voltear* la pantalla con el fin de que esta atrape el llamado contracampo heterogéneo, allí donde moran los espectadores, y con ellos, el haz de luz del proyector en el que, propagándose por encima de sus cabezas, se interpone la presencia *hitchcockiana*. Ejemplar dispositivo visual este que asigna un lugar a quien, antes de que el relato comience, nos interpela para advertirnos de que la historia que vamos a ver en la pantalla emana no de un texto ficcional, sino de la realidad misma, y, sin embargo, el relato manifiesta más elementos ficcionales que cualquier película de ficción. Es lo que, como autor, interesa destacar aquí a Hitchcock: la realidad como fuente de una historia propiamente ficcional. Por



ello, su relato no pasa tanto por documentar la historia como por adentrarse, mediante mecanismos de filmación propios de su escritura, en los entresijos de esa historia concomitante con la ficción. Esta suerte de mezcolanza entre realidad y ficción, emanada de las palabras del autor del filme, iba a resultar motivo de controversia para los estudiosos, incluido alguno de los más prestigiosos, como Truffaut, que no supieron entender que el aparente *realismo* de las imágenes no excluía —al contrario— un notable trabajo *formalista* en su interior, como así vino a significar Jean-Luc Godard (1998, 66) al proclamar que antes que una lección moral, *The Wrong Man* era cada minuto una lección de puesta en escena.

Aun cuando exterior al relato, algunas de las características visuales de esta poderosa imagen primera *arrancada* al contracampo heterogéneo van a contaminar muchas de las escenas del relato, escenas que se estructuran a partir de un gran número de planos nocturnos, con el claroscuro como elemento determinante de la puesta en escena; planos, también, geometrizados, y que, en tanto tales, confieren a las imágenes un alto grado de abstracción. Así, la imagen inaugural del relato muestra la entrada al *Stork Club*: en ella, la oblicuidad del encuadre posibilita que las líneas verticales y horizontales de los toldos y los letreros de neón —iluminando la noche oscura— aparezcan torcidas dotando de este modo al plano de una desgeometrización y, con ella, de una tensión interna que anticipa, como es frecuente en la escritura *hitchcockiana*, las calidades de acontecimientos posteriores. Las imágenes siguientes nos sitúan en el interior del local, un club nocturno abarrotado de gente, con amistades reunidas en torno a las mesas y parejas bailando al ritmo de los acordes musicales de un indolente *blues*.

Sobre estas imágenes empieza el desfile de los créditos delimitando un segmento propiamente autónomo, con un tiempo interior determinado por la duración del *blues* —en continuidad sonora— y cuyo transcurso se articula mediante una serie de sucesivos encadenados que van dando cuenta de cómo el local se vacía progresivamente de gente —el bostezo de uno de los camareros, a la derecha del encuadre, en uno de los planos, indica lo avanzado de la hora—. Finalmente, una suave panorámica hacia la izquierda descubre al grupo de músicos y, entre ellos, a Manny Balestrero (Henry Fonda) tocando el contrabajo. Presentado ya el personaje principal, las imágenes van a centrarse exclusivamente en él, luego de unas palabras introductorias sobreimpresionadas en la pantalla: «Primeras horas del 14 de enero de 1953. Un día en la vida de C. M. Balestrero que jamás olvidará...». Y así, del mismo modo que el autor del filme se inscribía en las imágenes de apertura para informar sobre el relato, en concreto sobre su carácter transfronterizo entre realismo y ficción, un narrador primero lo hace a través de la palabra escrita para informar sobre el personaje. A estos dos lugares de subjetividad, narrador cinematográfico —que encarna el autor— y narrador primero, se añade finalmente el del personaje, a quien, como es frecuente en el relato *hollywoodense*, se refiere el título del filme: *The Wrong Man* (El hombre equivocado). A diferencia de otros países de habla hispana, como los de América Latina, en España se cambió este título por el de *Falso culpable*, en donde la eliminación del artículo determinado transmuta la alusión al personaje en designación de un tema o motivo que por lo demás puede aplicarse a un buen número de películas de Hitchcock, como *Yo confieso*, entre otras. En este sentido, no parece, pues, atinado —por demasiado generalista— el cambio sufrido por el título, mucho más teniendo en cuenta que, además de caracterizar al personaje del filme, ese hombre equivocado —o *con-fundido*, tanto da— deviene en eje en torno al cual va a vertebrarse uno de los movimientos de escritura más característicos y definidores del filme, como en su momento veremos.

Acabada la sesión de baile, los músicos recogen sus enseres y se marchan. Manny sale a la calle —ennegrecida por la oscuridad de la noche— desierta y sube al metro, casi vacío. Las imágenes posteriores subrayan la vida rutinaria del protagonista, como en ello incide el plano

tomado desde el interior del metro mostrando las vías, apropiada metáfora de las guías de hierro que estructuran la vida diaria del protagonista. Las acciones rutinarias de Manny prosiguen en el interior de su hogar asomándose a la habitación donde duermen plácidamente sus dos pequeños, en primer lugar, colocando cuidadosamente, después, las dos botellas de leche en el frigorífico y, finalmente, yendo al dormitorio, donde le espera, despierta, su joven y atractiva esposa, Rose (Vera Miles). Aun cuando instalado en la rutina diaria, la vida de Balestrero transcurre en una feliz armonía junto a su familia.

#### 4. IRRUPCIÓN DE LA PESADILLA. EL VÉRTIGO INTERIOR DEL PERSONAJE

Pero un acontecimiento inesperado viene a cruzarse en la vida del personaje. Cuando Balestrero acude hasta una agencia de seguros para solicitar un préstamo, la oficinista cree reconocer en él a un atracador. El punto de vista sobre el que se edifica uno de los planos de la escena posibilita que veamos el mostrador que hace las veces de ventanilla transfigurado en una suerte de reja tras la cual se encuentra Manny, en una imagen en la que puede ya advertirse lo que al personaje aguarda. La ventanilla de la agencia deviene de este modo en un elemento de puesta en escena del que se sirve Hitchcock-autor para hacer un comentario anticipado del acontecimiento narrativo por venir: la encarcelación del personaje, luego de que este sea detenido por la policía a la entrada misma de su casa.

A partir de aquí, la película se estructura desde el punto de vista del personaje detenido, según una operación de «ocularización interna» (Gaudreault y Jost 1995, 141-144) que convierte los distintos planos en subjetivos de dicho personaje. He aquí lo apuntado por el propio Hitchcock:

*Mi filme está realizado desde el punto de vista del individuo que está encarcelado. Así, al comienzo, cuando vienen a detener a Henry Fonda, está en el coche entre dos inspectores: primer plano de su rostro, mira hacia la izquierda y se ve, desde su punto de vista, el perfil imponente de su primer guardián; mira hacia la derecha: su segundo guardián enciende un cigarro; mira delante de él y, en el retrovisor percibe los ojos del chófer que le observa. El coche se pone en marcha y tiene todavía tiempo suficiente para echar una ojeada hacia su casa... (Truffaut 1984, 206).*

Y así es, en efecto. Tras ser detenido e introducido en el coche policial, la mirada de un Balestrero tan atónito como confundido se topa con los duros rostros de los policías acotando un espacio que acaba tornándose claustrofóbico. Cuando el coche arranca y el protagonista mira hacia la derecha, puede verse, al fondo, enmarcada por el perfil del policía y el marco del cristal de la ventanilla, a su mujer, quien, ajena a todo cuanto sucede, trabaja en la cocina. Pero enseguida, por efecto del propio movimiento del coche, la mujer queda definitivamente atrás, como el propio hogar. Y así, de súbito, el mundo confortable, la armonía de ese hogar gobernado por la mujer, da paso a este otro mundo claustrofóbico, de pesadilla, y gobernado por policías, en el que se ve inmerso Balestrero. Un mundo en cuyas características inciden, además de la oscuridad reinante, que aísla el coche del exterior, nuevos planos de los rostros de los agentes, imponentes, debido a su cercanía. Toda la tensión que en el personaje acarrea esta situación se concentra, pues, en los rostros, en unos primerísimos primeros planos de los mismos bañados en las notas musicales de misterio que componen la banda sonora.

Posteriormente, en las escenas desarrolladas en comisaría, Balestrero es sometido a una serie de pruebas cuyo detonante último es una rueda de reconocimiento. Como resultado de ello, acaba siendo detenido. Todo el proceso del arresto está revestido de una notable intensidad que incide en cómo el protagonista es víctima de una degradación en la que cualquier protocolo, como la toma de huellas dactilares, por ejemplo, adquiere una dimensión extraordinaria. Así, tras serle tomadas las huellas, Manny mira sus manos: el correspondiente

plano subjetivo, un plano detalle, muestra entonces unas manos manchadas de tinta, sí, pero que, por cómo son miradas por el acusado, bien pudieran percibirse como manchadas de sangre, en una operación apoyada lógicamente en la fotografía monocroma de la imagen. Tal es la audacia formal *hitchcockiana*: sin desviarse de la causalidad narrativa, compone una imagen que confiere una forma visible a la experiencia que está viviendo el personaje.

Cuando finalmente pasa a la celda, Balestrero se sienta en el taburete reclinando la cabeza hacia atrás hasta apoyarla en la pared, y cierra los ojos. He ahí al protagonista enfrentado, en la soledad más extrema, a la pesadilla que está viviendo. La cámara comienza entonces a moverse en círculo de manera cada vez más frenética hasta acabar describiendo una espiral en torno al rostro del actor, en lo que es una nueva intrusión narrativa de Hitchcock-autor destinada a comentar la acción, en este caso el estado interior del personaje. Pues, como bien ha señalado [Ángel Fernández-Santos \(1990, 41\)](#), Hitchcock formaliza, mediante «este taladro de la cámara, el vértigo físico, pero sobre todo mental que anega al sujeto, en un movimiento que alcanzará su culminación en *Vértigo*, obra inmediatamente posterior a *Falso culpable*».

Es así como el filme, separándose de una mera exposición verista de los hechos que habría concluido con la mostración del rostro transido del personaje, se interesa por visibilizar, mediante un movimiento de cámara tan excéntrico, el vertiginoso caleidoscopio de sensaciones que anegan al sujeto. Esto es precisamente lo que no supo ver Truffaut, quien reprochaba al cineasta este movimiento giratorio de la cámara:

*Creo que su estilo se encuentra en contradicción con la estética del documental puro. Y esta contradicción es evidente a lo largo de todo el filme. Estilizó los rostros, las miradas y los gestos, ahora bien, la realidad no está nunca estilizada [...] Lo que está a debate es la puesta en escena: usted intenta provocar la identificación del público con Henry Fonda, pero, cuando penetra en su celda, muestra las paredes que giran ante la cámara; es un efecto antirrealista, mientras que si viéramos solamente a Fonda sentarse en un taburete, me da la impresión que creeríamos más en ello (Truffaut 1984, 207).*

Notable miopía esta del crítico francés por cuanto *Falso culpable* no es, insistimos en ello, un documental realista, sino el relato de un suceso que, por mucho que esté tomado de la realidad, Hitchcock hace suyo, es decir, lo somete a las mismas leyes trabajadas en sus películas de ficción. La vaga respuesta de Hitchcock justificando su modo de proceder: «¿Pero no tendría en ese caso menor interés?» ([Truffaut 1984, 207](#)), resulta a todas luces insuficiente. Por eso, el crítico francés siguió rebatiéndole:

*No lo creo, sinceramente, pues se trata de un suceso real que tiene su propia fuerza. ¿Se podría tal vez rodarlo de una manera más neutra, con la cámara a la altura del hombro, como un documental, como un reportaje de actualidad? (Truffaut 1984, 207).*

Hitchcock trata de zanjar entonces la cuestión con una respuesta más acertada y concluyente: «Pero, dígame, ¿pretende hacerme trabajar para las salas de arte?» ([Truffaut 1984, 208](#)). El idiolecto *hitchcockiano* no pasa por hacer *cinéma vérité*, que es lo que parece reclamarle Truffaut, sino por desplegar un discurso con una identidad visual y narrativa propias —justo donde se inscribe su autoría—, independientemente de donde la historia haya sido tomada, la realidad, como es el caso, o la ficción literaria.

## 5. MUTACIÓN DEL PUNTO DE VISTA. LA LOCURA DE LA MUJER

Con vistas al juicio a que ha de enfrentarse, Balestrero visita junto a su esposa al abogado Frank O'Connor (Anthony Quayle). La visita se repite en dos ocasiones. [Truffaut \(1984, 208\)](#) llamaría la atención acerca de las divergencias existentes entre ambas, que él cifraba en el



distinto comportamiento de los personajes. Pero la diferencia entre las escenas respectivas pasa antes de nada por la declinación del punto de vista, sin duda el operador que posibilita advertir la trascendencia de la segunda de esas visitas al abogado. Veamos esta cuestión con algo de detalle.

En primer lugar, resulta llamativo que la escena de la primera de esas visitas, articulada en campo/contracampo, responda a una ocularización cero, rompiendo así con la estructuración de planos subjetivos de Balestrero que hasta este momento venía gobernando el filme. Y por lo que se refiere a la segunda de las visitas, el segmento correspondiente se estructura también a partir de una sucesión de campos y contracampos. Si en los primeros aparece el abogado encuadrado entre las espaldas de Manny y Rose, los contracampos correspondientes muestran únicamente al matrimonio. Resulta así una articulación campo/contra-campo *asimétrica* donde el eje de las miradas de los personajes coincide —por estar sentado uno justo enfrente de los otros— con el eje de cámara. De este modo, los contracampos pueden leerse como planos subjetivos del abogado. En este sentido, la escena va más lejos que la correspondiente a la visita primera, pues no es ya que el punto de vista del personaje se haya diluido en un punto de vista objetivo —la ocularización interna devenía en una ocularización cero—, sino que ha *mutado* en el punto de vista subjetivo de otro personaje, esto es, la ocularización interna es ya otra. Santos Zunzunegui ha adivinado la importancia de esta mutación:

*En un filme tan férreamente atado al punto de vista de un personaje, abandonamos su posición privilegiada para mirar desde otro personaje; elección nada gratuita por cuanto este cambio de punto de vista permite al espectador descubrir la locura de Rose desde una situación capaz de resaltar su novedad (Zunzunegui 1985, 36).*

Sin embargo, más que “descubrir”, habría que decir más bien “ratificar”. De hecho, cuando, a instancias de lo señalado por el abogado en la primera de las visitas, el matrimonio busca posibles testigos que puedan servirles como coartada para el juicio, el desconsuelo va apoderándose de ambos a medida que van comprobando que esos testigos están ya muertos. Transida por la mala suerte que ha prendido en ellos, Rose gira su cabeza, alcanzada entonces por la zona de sombra presente en el plano, a la vez que una risa histérica hace presa en ella. La mujer se ha adentrado en el reino de las sombras: su vuelco emocional, que adquiere la forma de brote, deviene así en el modo del que se sirve el complejo mecanismo ficcional del filme para expresar el primer síntoma de la locura.

Volviendo a la escena de la segunda visita, declinada, como se ha dicho, en torno al punto de vista del abogado, este constata que el entusiasmo desencadenado en Manny por la posibilidad de encontrar nuevas pruebas que puedan exculparlo contrasta con la indiferencia de Rose, quien, a diferencia de su marido, parece cada vez más ajena al asunto. Y así, la continuidad que ha venido gobernando la dialéctica campo/contracampo se fractura cuando la mujer, interpelada por O'Connor a propósito de una de las posibles pruebas, es mostrada en un primer plano dedicado sólo a ella. Ante la indiferencia de Rose, O'Connor mira a Manny, quien vuelve entonces la cabeza para mirar a su mujer. Un primer plano cercano la muestra de nuevo a ella, ahora en una angulación coincidente con la posición de él. El narrador cinemático devuelve así la mirada a Manny, pero será solo por un instante, pues la escena continúa estructurándose a partir del punto de vista de O'Connor, como lo demuestra el hecho de que cuando, inmediatamente después, este se levante para rodear al matrimonio, veamos un plano detalle de Rose que, en angulación coherente con la mirada del abogado, subraya cómo ella lleva indolentemente la mano derecha a su brazo izquierdo. A través de la mirada del letrado, el filme certifica, así, la locura de Rose. Luego, en la despedida, la salida del despacho de una

Rose absolutamente absorta en sus pensamientos sirve para que O'Connor recomiende a Balestrero que lleve a su mujer al médico.

En el corazón mismo de las escenas de las dos visitas se inscriben, pues, sendos campo/contracampo que resultan muy diferentes entre sí. Si en el primero los cambios de plano vienen determinados por el transcurso de la conversación, en el segundo lo hacen condicionados sólo por el movimiento de las miradas, planos estos destinados no a resaltar el anodino diálogo intercambiado, sino a dar cuenta de algo de lo que no se habla: la locura de la mujer. Parafraseando a Godard, podríamos decir, así, que «el procedimiento banal del campo-contracampo recupera su eficacia gracias a la verdad de las premisas del argumento» (Godard 1998, 65). Encontramos aquí, en todo caso, un nuevo rasgo de autoría *hitchcockiana*, en este sutil trabajo con la ocularización destinado a arrebatarse el punto de vista a Manny para terminar anclándolo en el abogado, todo ello con el fin de crear una tensión entre lo que no quiere ver el personaje —Manny no ve la locura de su mujer, aun cuando esta ya manifestó previamente un brote— y sí constata ya definitivamente el espectador, a través del personaje del abogado.

La locura de Rose sigue protagonizando el segmento posterior. En él, vemos a Balestrero —que, a pesar de las recomendaciones del abogado, se resiste a reconocer la enfermedad mental de su mujer— llegando, como todas las madrugadas, a casa, al regreso de su trabajo en el *Stork Club*. Aún levantada, Rose está sentada en una silla, a la cabecera de la cama. La cara de la mujer delata el estado de crisis en que se encuentra inmersa. Se inicia entonces un intercambio de palabras en el que Manny trata de desdramatizar las palabras de Rose autoinculpándose de la situación. La conversación, cada vez más tensa, se resuelve en agresión cuando ella lo golpea con el canto de un cepillo, produciéndole una brecha en la frente, según una operación de montaje propiamente vanguardista que concluye en el plano del rostro de Manny reflejado en el espejo agrietado del tocador (fig. 2).

Fig. 2. Hitchcock, Alfred, *Falso culpable*, 1956.



DVD del filme, RBA editores

Y así, lejos de interesarse por mostrar la faz ensangrentada del personaje, el plano anterior lo hace por su quiebra. He aquí otra intrusión narrativa en la que Hitchcock-autor comenta con total libertad la grieta abierta en el sujeto. Y decimos con total libertad por cuanto la formalización visual de la agresión de la mujer se sustenta en un plano físicamente imposible puesto que, suponiendo que el espejo se rompiera —lo que no parece probable, dado el recorrido del cepillo—, habría de devolvernos, si tenemos en cuenta la posición del

personaje, el perfil de Balestrero, no su imagen frontal. Esta operación demuestra el interés *hitchcockiano* por visualizar, en este caso bordeando el límite de la verosimilitud escénica impuesto por Hollywood, la quiebra de la identidad del sujeto. En efecto, todo se resquebraja para Manny al reconocer este, finalmente, la locura de su mujer.

## 6. DISOLUCIÓN DE LA *CON-FUSIÓN*: LA GRAN FORMA HITCHCOKIANA

Cuando Balestrero parece definitivamente abocado a la desesperación, aparece el verdadero culpable, en una irrupción del personaje que es sin duda uno de los momentos más pregnantes del filme, no ya por lo que conlleva en el plano narrativo —que el auténtico atracador dé la cara y sea detenido—, sino por cómo esa irrupción es formalizada. Formalización que, por lo demás, parece haber escapado a los estudiosos, interesados sólo por el poder de dramatización de la escena, y que en cierto modo puede hacerse extensivo al propio Hitchcock, quien, a la pregunta de Truffaut acerca de los momentos en los que se vio obligado a dramatizar la historia real, refería este acontecimiento antes de ningún otro:

*Me esforcé por dramatizar el descubrimiento del verdadero culpable, porque presentaba a Henry Fonda susurrando unas oraciones ante una imagen santa y, al mismo tiempo, hacía aparecer el rostro del verdadero culpable que se sobre-impresionaba al de Fonda (Truffaut 1984, 205).*

Harrys y Lasky (Luengos 1984), por su parte, han destacado el tratamiento de milagro que el filme confiere al acontecimiento:

*[Balestrero] reza por un milagro y lo consigue, al ser detenido el verdadero culpable en el transcurso de un nuevo robo. Hitchcock trata este incidente, basado en hechos reales, como si fuera un auténtico milagro. Sobre-impresiona el rostro del criminal en el de Manny mientras este reza (Luengos 1984, 515).*

Pero decir esto es decir demasiado poco, como tratamos de demostrar en el siguiente análisis del segmento. Encerrado en el dormitorio, a solas consigo mismo, Manny levanta la cabeza para buscar con la mirada la imagen del Sagrado Corazón de Jesús que hay colgada en una de las paredes. Un travelling de acercamiento materializa la intensidad de la mirada del sujeto dirigiéndose a la imagen sagrada. Su rostro no pestañea, solo sus labios se mueven mientras eleva la plegaria. Enseguida, a este plano del rostro de Balestrero rezando se sobreimpresiona, mediante un encadenado muy sostenido, el de una calle nocturna de cuyo fondo emana una silueta masculina que, vistiendo abrigo y sombrero, se acerca progresivamente hacia la cámara. Cada vez más próxima, la figura del individuo termina convirtiéndose en un primer plano corto de su rostro: vemos entonces cómo sus rasgos acaban ajustándose a los del rostro de Manny (fig. 3), así su mentón parece hundirse en el mentón de Manny o las aletas de su nariz en las de la nariz de Manny, en una operación de sorprendente calado narrativo y estético.

Fig. 3. Hitchcock, Alfred, *Falso culpable*, 1956.

DVD del filme, RBA editores

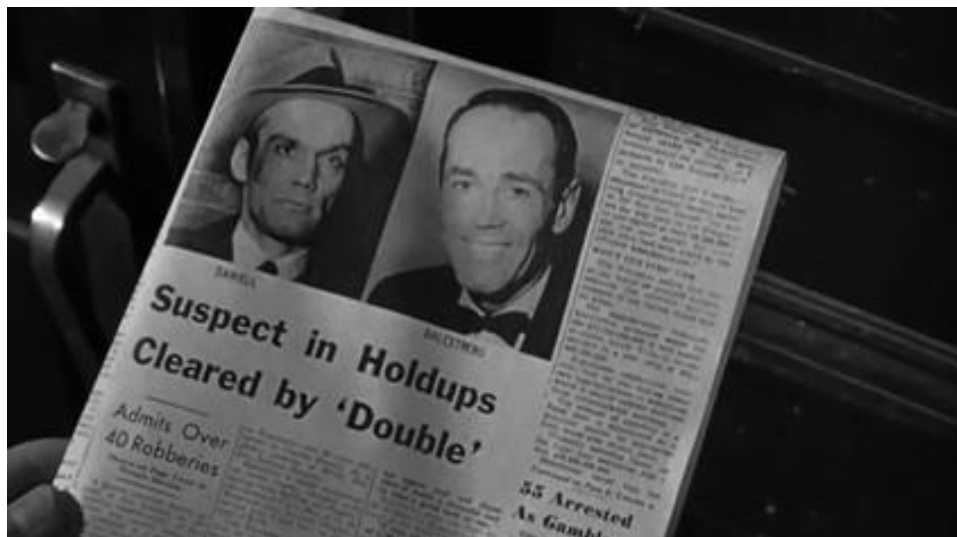
Ajustados los rasgos, el rostro de Manny acaba diluyéndose en el encadenado para dar este finalmente paso al del otro individuo. Si orillamos la componente dramática del fragmento para atender sólo a su trazado visual, comprobamos cómo este muestra a Manny *desprendiéndose* del individuo al que ha venido *encarnando* desde aquella fatal confusión de la empleada de la agencia. Y así, la *con-fusión* que esta yuxtaposición anterior de planos formaliza ejemplarmente a través del encadenado, se deshace: los individuos se separan. Bien es cierto que esta operación aparece narrativa y dramáticamente vinculada a la elevación de la plegaria al Sagrado Corazón. El Hitchcock más católico se abrocha, pues, aquí, al más formalista anudando oración y disolución de la *con-fusión* entre Manny y el verdadero culpable. Precisamente, el *milagro* que surte la oración parece haber tapado para la crítica el trazado formal anterior, ignorándolo, como puede apreciarse en las palabras de Harrys y Laskys (Luengos 1984): «Es precisamente la crisis mental de Rose lo que explica por qué Manny recurre a la oración final [...] La atmósfera documental del filme se pierde, y los motivos religiosos, que recuerdan a *I Confess*, se imponen» (Luengos 1984, 515).

Más adelante, Manny es convocado a una reunión en la comisaría. Más allá de la anécdota narrativa, es evidente que la escena en su conjunto está destinada a mostrar el encuentro de Manny con su *doble*; algo que por lo demás resultó muy del gusto de Hitchcock, como él mismo reconocería: «Me gustó especialmente el momento en que los dos hombres se cruzan al final en el pasillo de la comisaría» (Truffaut 1984, 209). En este momento referido por Hitchcock, el verdadero culpable avanza hacia la cámara por uno de los largos pasillos de la comisaría hasta encontrarse con Manny. Un plano de escala corta recorta entonces a ambos hasta recoger sus rostros mirándose, pero no de manera frontal, sino sesgada (fig. 4).

Fig. 4. Hitchcock, Alfred, *Falso culpable*, 1956.

DVD del filme, RBA editores

He ahí dos perfiles no tan semejantes, pero que la mirada de algunas personas comunes, identificaron como iguales, confundiéndonos. Continúa así el trazado en torno a la disolución de la *con-fusión* entre los dos individuos, trazado que cierra la fotografía del periódico que Balestrero lleva en su mano cuando, presa de la euforia, acude al psiquiátrico para visitar a su esposa. En ella, pueden verse en plano detalle los rostros de los dos hombres enmarcados frontalmente, ya definitivamente independizados el uno del otro, y nombrados, cada uno con su apellido debajo, Daniel y Balestrero (fig. 5).

Fig. 5. Hitchcock, Alfred, *Falso culpable*, 1956.

DVD del filme, RBA editores

A la foto le acompaña el siguiente titular, al pie: «Suspect in Holdups Cleared by “Double”», que si bien puede traducirse, tal cual aparece en los subtítulos en español del filme, como «El sospechoso de los robos tenía un “doble”», creemos que este otro sería más ajustado: «Sospechoso en atracos despejado por el “doble”», pues en efecto Balestrero se ha visto *despejado*, desprendido del otro, del doble, en la línea trabajada por estas tres imágenes (figs. 3, 4 y 5) a cuyo conjunto bien podríamos nominar como «gran forma»<sup>1</sup> *hitchcockiana*.



## 7. DESENLACE Y CONCLUSIONES

Referíamos al principio del artículo una cita de Bordwell allí donde este hablaba de la superposición de voces y sonidos inesperados como uno de los modos de intrusión narrativa del autor inglés. Pues bien, en este filme Hitchcock va mucho más lejos al introducir una superposición de imágenes al modo de un encadenado que, a base de *estirarlo* en el tiempo, acaba convirtiéndolo en un recurso formal que da cuenta de cómo Balestrero se *despega* de su doble. Pero la forma aquí esbozada se prolonga en la comisaría, allí donde los dos individuos aparecen ya *despegados*, en un plano que, mostrándolos a ambos mirándose de perfil, se prolonga en el de la foto de un periódico donde aparecen no ya despegados, sino *fijados e identificados*. Y así, esta gran forma deviene en uno de los rasgos mayores de autoría *hitchcockiana*, atestiguando la presencia de un autor que no atenta contra el paradigma clásico, pero que se aprovecha de la redundancia<sup>2</sup> que este propicia (Bordwell 1997, 90).

Además, la foto del periódico se inscribe en la escena donde Balestrero visita a su esposa, en el psiquiátrico, para comunicarle que han detenido al verdadero culpable —es evidente que la pertinencia del plano detalle de la foto apunta en otra dirección que la estrictamente narrativa, pues qué más da cómo se llame el verdadero culpable, y su rostro lo habíamos visto ya anteriormente—. Pero la alegría de Balestrero no encuentra el eco que él esperaba en su esposa, que sigue confinada en un espacio físico y mental propio. Y ello por mucho que en esta ocasión no veamos, al hilo de la llegada de Balestrero, la gris escenografía de la entrada al hospital, a diferencia de la vez anterior, cuando Rose era ingresada<sup>3</sup>, algo que —fácil es inferirlo— casaría mal con el contento de Balestrero. Durante el encuentro con su esposa, Manny le comenta que la pesadilla ha terminado. Pero ella sigue inmersa en la suya, esa otra pesadilla, como así lo diagnosticara el psiquiatra, en una escena anterior, de la que no puede escapar. Se diría que ha habido un intercambio de la libertad de Manny por el confinamiento de Rose. «Esperaba un milagro», dice un desilusionado Manny a la enfermera, a lo que ella responde: «Los milagros existen, pero llevan su tiempo». Decepcionado, pero a la vez esperanzado por las indicaciones de la sanitaria sugiriéndole que vuelva, Balestrero abandona la habitación.

Un plano muestra entonces a Manny acompañado de la enfermera alejándose de espaldas por el amplio pasillo del hospital, en una imagen que inscribe una mirada cuyos *ojos quedaron atrás*, ojos por ello próximos a los de la esposa, recluida en la habitación. Sobre el plano, muy sostenido, acaba inscribiéndose el siguiente texto: «Dos años después, Rose salió del psiquiátrico curada. Hoy vive feliz en Florida con Manny y sus hijos. Lo sucedido parece una pesadilla, pero sucedió». A modo de epílogo, estas palabras del narrador inciden en lo que ya nos había advertido el autor, en el arranque. Enlazando con este texto anterior, la imagen siguiente troca la escenografía invernal y triste de los exteriores del hospital por donde, como la vez anterior, habrá de salir Balestrero, por el plano de una calle luminosa de Florida donde las palmeras han sustituido a los árboles desnudos de la entrada al psiquiátrico. Por la calle, a lo lejos, vemos caminar los cuatro miembros de una familia unida.

Y así, la noche con la que arrancaba *Falso culpable*, y que servía de marco temporal de prácticamente todas las escenas de exteriores, se torna finalmente día —tal es la pertinencia de la fotografía en blanco y negro del filme—, y el cemento, cristal y luces de neón de Nueva York devienen en árboles, parques y sol de Florida. La imagen, apartándose del caso real —la señora Balestrero no abandonaría ya el psiquiátrico—, suena a impostada, pero está ahí apoyando la clausura impuesta por el relato clásico, en un filme que, no obstante, pone continuamente en cuestión la uniformidad del paradigma *hollywoodense* mediante múltiples y variadas operaciones de escritura a través de las que se filtra la figura de un autor que,

corporeizándose en la persona de Alfred Hitchcock, se hizo ya presente en el arranque mismo de la película.

## REFERENCIAS

- Abuín, Alberto. “Alfred Hitchcock: Falso culpable, el realismo”. *Espino.com*, junio 2, 2014. <https://www.espinof.com/criticas/alfred-hitchcock-falso-culpable-el-realismo>
- Alberich, Enrique. *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona: Fabregat, 1987.
- Bordwell, David. “Los límites de la diferencia”. En *El cine clásico de Hollywood*, Bordwell, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, 78-94. Barcelona: Paidós, 1997.
- Burch, Noël. *Itinerarios. La educación de un soñador de cine*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Fernández-Santos, Ángel. “El abismo interior”, *El País* (Madrid), marzo 27, 1990.
- Gaudreault, André y François Jost. *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Godard, Jean-Luc. “El crítico Godard. *The Wrong Man* (Falso culpable)”. *Nickel Odeon*, no. 12 (1998): 64-70.
- Luengos, Javier. *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Centro Cultural Campoamor, 1984.
- Maiso, Arturo G. “Falso culpable: una pieza única en la filmografía de Hitchcock”. *El Cine en la Sombra.com*, febrero 20, 2015. <https://www.elcineenlasombra.com/falso-culpable-wrong-man/>
- Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Zunzunegui, Santos. “Microcircuitos del sentido”. *Contracampo*, no. 38 (1985): 33-45.

## Notas

<sup>1</sup> Este concepto fue introducido por Noël Burch (1985, 74-85) para caracterizar la estructura de *M, el vampiro de Düsseldorf*. El mismo fue retomado después por Gilles Deleuze (1994, 205), a propósito de la por él nominada «imagen-acción». El sentido que nosotros le damos es otro, por cuanto lo referimos a varios movimientos de escritura que, pertenecientes a escenas distintas, pueden ser reunidos para configurar esa otra forma integrada por las anteriores —forma nodal en la que se aglutina la operación más importante del filme—.

<sup>2</sup> Y ello porque, una vez que el verdadero culpable ha sido ya identificado, el plano en la comisaría y la foto del periódico nada relevante aportan a la continuidad narrativa; son, por ello, redundantes.

<sup>3</sup> La puesta en escena se interesaba entonces por mostrar un árbol de ramas peladas como representante de una escenografía gris, invernal, fría... Y cuando Balestrero había dejado ya ingresada a su mujer, el segmento se prolongaba en un plano posterior en el que, a las puertas del psiquiátrico, veíamos a Manny completamente abatido, inmerso en un paisaje que parecía haberse vuelto aún más frío y desolador que a la llegada. Es así como Hitchcock *estira* la puesta en escena para, valiéndose del paisaje, mostrar la desolación del personaje