

SOSPECHA
Suspicion
Alfred Hitchcock, 1941

ENTREVISTA APÓCRIFA

P. Se podría resumir *Sospecha* como la nostalgia de la soltería, ¡aquellos tiempos de inconsciencia y borrachera! Para un hombre no hay sentimiento más entrañable que la camaradería juvenil. De ahí el aforismo “te casaste, la ca...” Porque un amigo te da alas; una mujer te las corta. Es lo que ilustra Johnnie, eje de esta historia, para quien Beaky, su amigo, representa la generosidad incondicional, mientras Lina, su esposa, encarna la desconfianza y el reproche. Película, pues, de suspense en la superficie y misoginia en el fondo. Viniendo de usted, ¿cabía esperar otra cosa?

R. Lo que define la calidad, la sensibilidad, el talento, llámelo como quiera, de un director, no está en el qué sino en el cómo. No en lo que cuenta, sino en cómo lo cuenta.

P. Kubrick, por ejemplo, cuida los dos aspectos.

R. Kubrick es comunista. Si a usted le gusta cómo hacen ellos las cosas...

P. Bien, centrémonos en la película. Se inicia con la pantalla en negro. Lo primero que nos llega de los protagonistas son sus voces, no su imagen. ¿Por qué?

R. Creo que nadie lo había hecho antes. Eso, para mí, ya es motivo suficiente.

P. Al salir del túnel, vemos el compartimento de un tren en el que viajan un hombre elegante y desenvuelto y una mujer con aspecto de mojigata. Ella lee un libro sobre psicología infantil, que luego deja para abrir una revista de sociedad.

R. Es importante que el espectador conozca a los personajes cuanto antes. El atuendo y el libro de la chica nos remiten a una vida provinciana y aburrida; el incidente del billete y la revista nos presentan a un hombre de mundo, pero sin dinero. ¿Cree posible dar la misma información empleando menos celuloide?

P. Aunque sé que no fue así, en los primeros compases del relato veo al personaje de John Aysgarth como si hubiera sido escrito para Groucho Marx.

R. Eso me halaga. Si alguien es capaz de reunir en un solo personaje el humor de Groucho y la percha de Cary Grant podrá hacer cualquier cosa que se proponga.

P. Tras un fundido se muestran los preparativos de una cacería. De nuevo vemos a la joven del tren, convertida ahora en una amazona bella y elegante. Su caballo hace una cabriola extraña, pero ella lo domina sin esfuerzo. Johnnie Aysgarth, el hombre del tren, piensa como nosotros: “No puedo creerlo; no puede ser ella.” En efecto, esta imagen resulta incompatible con cualquier otra de la Fontaine a lo largo de todo el film.

R. Es lo que sucede en todos los enamoramientos. Uno ve una imagen que luego no vuelve a repetirse.

P. ¿Quiere decir que Johnnie se enamora de Lina en ese momento?

R. Exactamente. Por eso cuando le dicen que Lina no es chica para él, Johnnie responde, como hablando para sí mismo: “La verdad es que estoy harto de las que son para mí.”

P. En la siguiente secuencia, Johnnie descubre que Lina ha recortado la foto de la revista en la que él aparece, lo que demuestra que la chica está interesada en él. Impulsado por este convencimiento, Johnnie la secuestra en la puerta de la iglesia y la lleva al campo, donde irrumpe con brusquedad una escena en la que Johnnie intenta doblegar a Lina por la fuerza.

R. La evidencia de que Lina se interesa por él hace confiar a Johnnie en sus posibilidades; de ahí que se comporte con cierta arrogancia. Claro que, si usted interpreta como un secuestro lo ocurrido a la entrada de la iglesia, seguramente verá un intento de violación en la escena del descampado.

P. Bueno, la violencia de la escena es innegable, y a ello contribuye el contrapicado con que usted la filmó. Finalmente, la resistencia de Lina hace desistir a Johnnie que, sorprendido, recurre a la ironía: “¿Qué se imaginaba que iba a hacer? ¿Matarla?... ¡Ah, ahora comprendo! ¡Usted creyó que iba a besarla!” Mientras ella vuelve a meterse la blusa por dentro de la falda, él propone arreglarle el pelo, a lo que ella no se niega. Hay en la película dos escenas particularmente humillantes para el personaje femenino, y ésta es una de ellas. ¿Por qué convierte usted a Lina en el hazmerreír del público?

R. Esa pregunta podría también formularse en sentido contrario. Lo cierto es que, a pesar de su experiencia, Johnnie ha fracasado y, como no está acostumbrado a esta circunstancia, no sabe cómo reaccionar. Por eso finge burlarse de Lina, que ha sido más fuerte, cuando en realidad se está riendo de sí mismo. Incluso dice: “Parece un mono con un espejo en la mano. ¿Cómo le llama su familia? ¿Carita de mono?” El recurso del insulto es un claro síntoma de su derrota.

P. Aun así, Johnnie intenta de nuevo besarla, pretensión que Lina corta cerrando de golpe el bolso-vagina.

R. Sí. Y él da por finalizado el combate.

P. No exactamente. Al regresar a su casa, Lina sorprende una conversación entre los McLaidlaw: “Lina no se casará nunca -dice el padre-. No es de las que se casan, pero no debes preocuparte. Tendrá suficiente dinero para vivir.” La madre asiente: “Supongo que tienes razón. Me temo que es bastante arisca.” Y el padre remacha el clavo: “Pero eso no es grave. Las solteronas forman una institución respetable.” Estas palabras obran como un revulsivo sobre el ánimo de Lina. Al volverse, Johnnie está a su lado y, sin pensárselo dos veces, Lina le da el beso que le ha estado negando. ¿Es lo que desea o elige el mal menor?

R. El cinismo de sus padres la obliga a admitir algo que hasta entonces había pretendido ignorar. Y es que en el reparto de cartas no ha recibido una mano ganadora. En ese momento, Lina debe optar entre la humillación familiar y la posibilidad de un romance con el que, en el fondo, siempre ha soñado. Recuerde que Lina recortaba las fotos de Johnnie que aparecían en las revistas.

P. Dispuesta a refutar el planteamiento de su padre, Lina entra en la casa y anuncia que está saliendo con John Aysgart. Mr. McLaidlaw no disimula su disgusto. En un intento mezquino de sofocar el entusiasmo de su hija, deja caer que Johnnie ha sido expulsado de algún club.

R. Sí, y esta insidia cobra fuerza con la llamada de Johnnie lamentando tener que cancelar su cita con Lina. Se trata de llevar un cierto desasosiego al espectador, que sigue la historia a través de la joven.

P. Inquietud que se incrementa cuando Lina busca sin resultado una pista de Johnnie: una carta en el correo, una dirección en la guía telefónica. Abatida, regresa al lugar del forcejeo. La escena, sin Johnnie, es de tal orfandad que casi se añora la violencia de aquel primer contacto.

R. Celebro que lo entienda así. Realmente, es lo que pretendía.

P. Cuando los McLaidlaw reciben una invitación al baile del Club de Beauchamp Hunt, Lina alega un dolor de cabeza para no ir. Mientras su madre busca una aspirina llega un telegrama de Johnnie, diciendo que espera verla en el baile. Y de nuevo la euforia.

R. Sí. Al espectador hay que agitarlo de un modo permanente. De no ser así, se aburriría, y ése es el peor pecado en que puede incurrir un narrador.

P. Cuando la madre viene con la aspirina, Lina ya no recuerda que la necesitaba. Se acerca al armario, aparta el vestido negro que antes había preparado y saca el más luminoso de su vestuario.

R. Uno cuyo escote le permita lucir su “ucipital mapillary”, por el que Johnnie ha declarado sentir un interés especial.

P. Pero, en el baile, Lina vuelve a sufrir una nueva conmoción a causa de la ausencia de Johnnie. ¿No teme irritar al espectador con un exceso de ajetreo?

R. La cuestión está en insertar sólo los incidentes apropiados. Para seguir perfilando el carácter de Johnnie era necesario que éste se presentara en el baile sin que nadie lo hubiese invitado, dando lugar a un conflicto sobre si debe entrar o no. La confusión se zanja cuando Lina se abalanza sobre él, y tras ella un nutrido grupo de mujeres que franquean el paso a Johnnie ante el estupor del resto de los hombres. En la misma línea, la de aportar información sobre Johnnie, él saca a Lina del baile y la invita a dar una vuelta. Observe que Johnnie debe conducir el coche de la joven porque él no tiene. Más adelante, él mismo reconocerá sin el menor pudor que está arruinado. Pero eso ya lo sabe el espectador desde la primera escena, cuando vio que Johnnie no tenía dinero ni para pagarse un billete de primera.

P. Durante el paseo, Johnnie detiene el vehículo para besar a Lina, aunque esta vez pide permiso: “¿Te gustaría que lo hiciera? -Sí. -Vaya, vaya. Eres la primera mujer que conozco que dice sí cuando quiere decir sí. -¿Ha habido muchas? -Una noche que no podía dormir empecé a contarlas, como se cuentan corderos saltando una valla. Y creo que pasé de 73.” Esta asociación entre mujeres y corderos, ¿informa de que Johnnie considera a la mujer como ganado?

R. Creo que en esta ocasión usted no me pregunta por Johnnie, sino por mí. ¿Me haría esa pregunta si yo no hubiera dicho alguna vez que los actores son ganado?¹

P. Puede que con otras palabras, pero sí. Como usted dice, en cada plano, en cada frase, recibimos señales que nos ayudan a perfilar los personajes. Por ejemplo, siguiendo con el mismo diálogo, en contraste con el aplomo de Johnnie, Lina se muestra insegura de su propia valía: “-¿Eras sincero con ellas como lo eres ahora? -No, no del todo. -Entonces, ¿por qué lo eres conmigo? ¿Porque soy distinta? -No, no es eso. Lo soy porque creo que contigo es la única forma de conseguir algo.” En

consonancia con sus palabras, el gesto de Johnnie ha pasado de irónico a especulativo.

R. Y eso es importante porque habla de su vocación de sinceridad. Ciertamente que oculta aspectos esenciales de su biografía, pero ante Lina aún no ha dicho una mentira ni fingido un gesto.

P. A partir de este momento el relato cobra un ritmo vertiginoso: el beso; la petición de mano ante el cuadro de McLaidlaw, que se descuelga para reiterar su disconformidad; la reanudación del vals interrumpido en el baile... Hasta desembocar en una secuencia crucial: Lina baja las escaleras de su casa llevando una pequeña maleta, que deja en el recibidor. Se asoma al salón y mira a sus padres como si lo hiciera por última vez. Dice "Salgo un minuto para ir a Correos." Su madre la detiene para hacerle un encargo; su padre, sillón, periódico y pipa, la despide sin levantar la vista. Mientras sale con los ojos húmedos, Lina escucha la voz de su madre: "No te retrases para el té, querida."

R. Sí, esa secuencia requería un dramatismo contenido que Joan supo dar sin caer en el gesto melodramático.

P. Lina se fuga, pero no se atreve a declarar su intención a sus padres. ¿Es un acto de valor o de cobardía?

R. Desde que Lina conoció a Johnnie, cada uno de sus pasos ha sido una huida hacia adelante. En consecuencia, cuando tiene que elegir entre la sangre y el amor, se decanta por la opción que puede llevarla más lejos.

P. Dice usted que Johnnie tiene vocación de sinceridad, pero lo cierto es que, una vez casados, no deja de mentir a Lina, manteniéndola en una burbuja de irrealidad.

R. Eso no es del todo cierto. Tenga en cuenta que el primer engañado es él mismo, que esperaba algo tan lógico como que su suegro dotara a Lina espléndidamente. Esta expectativa no la oculta en ningún momento, como se demuestra cuando recibe el telegrama del hombre al que debe dinero.

P. Sí, aquí tengo el diálogo a que se refiere: "-Es de un tipo que me pide mil libras. - ¿Por qué? - Probablemente porque me las prestó. - ¿Y por qué? - Porque tenía que pasar la luna de miel con la chica más encantadora del mundo y quería que ella fuese feliz. - Pero, ¿tú no tenías dinero? - ¡Ni un chelín! ¡Ja! - No lo comprendo. ¿Estás arruinado? - Carita de mono, siempre he estado arruinado."

R. Exacto. Como verá, no se puede ser más diáfano. Cada vez que miente, su mentira es temporal, un subterfugio para escapar de una situación desesperada. Situación en la que se ha metido por hacer feliz a Lina.

P. Si le parece, continúo con el diálogo: "-¿Qué te hizo alquilar esta casa tan ostentosa? - Pensé que no te gustaría vivir en una choza. Una chica que un día heredará tanto dinero. - Un momento. No podía imaginar que pensabas en mi herencia cuando tú... - Vamos, querida, ¿no es absurdo pasar los mejores años de nuestra vida esperando? ¿Por qué no disfrutarlos ahora? - Johnnie, estoy empezando a comprender. ¡Eres como un niño!"

R. Ahí lo tiene.

P. Un personaje fundamental es el de Beaky, el amigo de Johnnie. Beaky lo aporta todo: comicidad, emoción, dramatismo y, finalmente, incertidumbre sobre la inocencia de Johnnie. Además, usted le saca un gran partido como tonto útil del cual se sirve para reivindicar a un parásito como Johnnie.

R. También Lina se beneficia de ese personaje. Es encomiable la defensa que hace de su matrimonio incluso ante un tipo tan inofensivo: “-¿Se queda usted a cenar, Sr. Thwaite? -¿A cenar? Me quedaré aquí todo el fin de semana, a no ser que me echen. -Los amigos de Johnnie son bienvenidos... mientras sigan siendo amigos de Johnnie.” Es una de las intervenciones más dignas de Lina.

P. A lo largo del relato, usted desliza varias pistas que hacen sospechar de Johnnie. Luego, cuando se comprueba su inocencia sobre uno u otro asunto, el espectador se siente culpable por haberlo incriminado injustamente y eso lo mueve a disculparlo de sus delitos verdaderos.

R. La mayoría de las veces es la propia Lina quien, llevada de su ansiedad, se anticipa a la resolución o a las explicaciones, y como el público sigue la historia a través de ella, cae en el mismo error. Es el caso de la muerte de Beaky. En todo caso, es Lina quien engaña al público, no yo. Pero no comprendo a qué “delitos verdaderos” se refiere.

P. Por ejemplo, al parasitismo que ya he comentado. Sabemos que el padre de Johnnie contaba con la consideración del viejo McLaidlaw, quien cataloga a sus vecinos por su fortuna. Luego no cabe decir que Johnnie haya sido un desfavorecido social, alguien que no tuvo oportunidades. Más bien, dilapidó su buena posición. Creo que al vestir de simpatía y elegancia a un hombre mujeriego, jugador, embustero y ladrón, usted levanta un monumento a la inmoralidad.

R. Esos delitos que usted ha enunciado me parecen leves comparados con el cometido por Lina y los espectadores al acusar a Johnnie de asesinato. En la película no hay más asesinatos que los que cuenta la criminóloga. Y si por la cabeza de Johnnie pasa la idea de segar alguna vida, es la propia.

P. Porque usted lo quiere así. En la novela*, Johnnie no se plantea el suicidio en ningún momento y Lina se bebe la leche envenenada. Luego es un asesino.

R. Pero no en la película. Entre otros motivos porque la productora no lo hubiera permitido. Y aun aceptando que Johnnie envenenase a Lina, no estaríamos obligados a ver esta acción como un asesinato.

* *Before the fact*, de Francis Iles (seudónimo de Anthony Berkeley Cox, Watford 1893-Londres 1971).

P. Esa afirmación me sorprende.

R. Véalo de este modo. Cuando Johnnie conoce a Lina ella está muerta en vida. Él quiere animar su existencia y lo hace, algo que la mayoría de maridos ni siquiera se proponen. Lo hará durante el tiempo que pueda. Y cuando la farsa se derrumbe, ella querrá morir antes que volver a ser desdichada. De modo que, aunque Johnnie llegase a matarla, eso no lo convertiría en asesino. Sería un caso de eutanasia.

P. Eso confirma lo que yo decía: usted exculpa a Johnnie de toda maldad. Dice Isobel Sedbusk, la novelista: “¿El malo? ¡El héroe! Yo veo a mis asesinos como héroes”. ¿Es este personaje un alter ego de usted?

R. De ningún modo. Isobel es una fanática. No es mi caso. Tengo que insistir en que mi Johnnie no mata, a pesar de toda la tensión que soporta. Por eso, cuando al final reconoce que se ha querido suicidar para no provocar más dolor a su mujer, lo hace escupiendo toda su rabia en el rostro de Lina y en el de los espectadores que tan injustamente lo han juzgado.

P. No, si al final será Lina la culpable.

R. Tampoco. Dese cuenta de que en la última secuencia es en sus labios en los que pongo las palabras de mayor sensatez en una conclusión que salva la pareja.

P. Y complace a los productores con un *happy end* muy de su gusto.

R. En realidad, mi final no era ese. Fueron ellos los que incluyeron la escena horrible del coche, con un actor, que no es Cary Grant, abrazando a una actriz, que no es Joan Fontaine.

P. Una última pregunta: para hacer *Sospecha* usted rechazó la dirección de *¡Qué verde era mi valle!* ¿Lamentó esta decisión?

R. Nunca. Yo siempre he querido reproducir la vida inglesa en la forma en que lo hago.

¹ La película anterior de Hitchcock, estrenada también en 1941, fue *Mr. And Mrs. Smith* (*Matrimonio original* para el público español). Sobre ella tengo escrito: "Peor imposible. El pésimo guion de Norman Krasna no tiene ni gracia, ni enredo, ni romance. Hitchcock desperdicia celuloide y hace perder el tiempo al espectador con una de esas películas que ojalá nunca se hubieran hecho. En el libro de Truffaut *El cine según Hitchcock*, la única mención a este film es para referir una anécdota: Hitchcock había dicho que los actores eran como ganado, y Carole Lombard hizo construir en el estudio una jaula con tres compartimentos en los que metió tres terneras, cada una con un disco colgado del cuello en los que se leían los nombres de Lombard, Montgomery y Raymond."

[Leer transcripción completa de la versión española](#)