



Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico

Pedro Gutiérrez Recacha
Madrid, Ediciones Encuentro, 2014
226 páginas

Reseña por Arturo Encinas Cantalapiedra

Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico es una investigación singular tanto en el panorama de estudios cinematográficos en español como en el ámbito divulgativo. Su autor, Pedro Gutiérrez Recacha, conoce en profundidad el cine clásico y posee una sólida formación filosófica. Gutiérrez Rechaca aborda la obra de estos tres grandes directores, Henry Hathaway, Alfred Hitchcock y Erich von Stroheim, desde una óptica poco habitual pero válida y justificada. Pretende mostrar cómo la formación católica de estos cineastas ha influido en su cine, tanto en sus historias como en la forma de plasmarlas cinematográficamente.

El punto de partida del autor es que el cine clásico y la religión están íntimamente vinculados por ser experiencias donadoras de sentido. Tengamos en cuenta que los grandes estudios del Hollywood clásico eran conscientes de que su futuro estaba supeditado a la recaudación en taquilla de sus producciones. Las películas debían ser fácilmente entendidas y poseer un desarrollo lógico que culminase en un final que confiriese pleno sentido a la narración. Por esta razón se puede asociar de tal manera el cine clásico y la religión en sus facetas de donadores de sentido.

Afirma Recacha que este libro “defiende la siguiente tesis: hay una aportación católica a la época dorada de Hollywood que no fue económica ni reglamentaria. Fue creativa” (pág. 13). Desarrolla esta idea a través del concepto de «imaginación católica», atribuido a Andrew Greeley. La «imaginación católica» genera relatos con características concretas: presentan un mundo material como potencialmente sacramental, esencialmente bueno; muestran a Dios como un Padre Amante; y hablan de las personas como pecadoras pero, a la vez, bendecidas y capaces de hacer el bien.

En primer lugar, Gutiérrez Recacha habla del cine de Hathaway. En su filmografía la trascendencia aparece indirectamente, de manera sutil. La comunión entre los personajes presentes y los ausentes es buena prueba de ello. Dicha comunión suele tener su origen en el sacrificio de uno de los personajes, que dona su vida por la de otro. El sacrificio es una forma de trascendencia “en tanto que el personaje por el que el héroe se sacrifica no sólo recibe el beneficio de su noble acción, sino, por añadidura, la exigencia moral del agradecimiento” (pág. 87).

Puede que la obra más conocida de Hathaway en nuestro país sea *Yo creo en ti* (1948) una cinta basada en hechos reales. Su estreno es muy cercano en el tiempo y en sus

escenarios a los hechos que relata. En esta película, según Recacha, Hathaway logra dotar a sus imágenes de un doble sentido, más profundo, que sugiere un ambiente religioso, respetando en todo momento las normas de puesta en escena del cine clásico y sin violar el estricto sentido documental que pretende darle a su obra.

La argumentación de Recacha sobre la catolicidad de las películas de Hathaway – especialmente *Yo creo en ti* y *El beso de la muerte* (1947)– en gran medida se apoya en el empleo de objetos y símbolos católicos retratados cinematográficamente de una manera concreta. La «imaginación católica» de *Yo creo en ti* se contrapone, por ejemplo, a la «imaginación protestante» de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955). Mientras que la acción de Dios en *Ordet* es incuestionablemente divina y viola las leyes de la naturaleza, en *Yo creo en ti* el milagro puede ser leído como tal o no. El milagro no impone, sino que se entiende como tal sólo desde la perspectiva de la fe.

Con respecto a sus westerns, Recacha señala la existencia simultánea de normas morales veterotestamentarias, semejantes a la ley del Tali3n, y neotestamentarias, fundamentadas en el perd3n. La forma de moral que el autor asocia al Antiguo Testamento tiene en la venganza su forma m1s habitual, justificada esta por la inexistencia de instituciones judiciales y leyes. En estas películas, la venganza se muestra “como acto potencialmente pernicioso en el plano moral, pero tambi3n como acto a veces necesario para instaurar una m3nima justicia en ausencia de otra ley” (p1g. 62). La tensi3n entre estos polos revela la clave del h3roe del western *hathawayano*, un personaje que avanza hacia la madurez. Hathaway siempre entiende la madurez personal en relaci3n con los otros. En este sentido, “el mecanismo fundamental de desarrollo moral en las películas de Hathaway es el encuentro con el otro” (p1g. 70). En relaci3n a estos temas hemos de se1alar *Del infierno a Texas* (1958) *Nevada Smith* (1966) y *Valor de ley* (1969).

El contacto con el religioso en las películas de Hathaway “se traduce en una experiencia de sentido” (p1g. 73) ya que otros personajes acuden a ellos en busca de: orientaci3n para sus acciones, o un significado para las experiencias traum1ticas. “La vocaci3n consagrada en los *westerns* de Hathaway nunca se interpreta como simple huida asc3tica o debilidad, sino m1s bien como todo lo contrario, como ejercicio heroico y viril de disciplina, de dominio sobre las propias pasiones, de valent3a” (p1g. 79). De esta forma, la figura del religioso se acerca a la del h3roe *hathawayano*.

La segunda filmograf3a que trata Recacha es la de Alfred Hitchcock. Tras los habituales apuntes sobre su estilo cinematogr1fico y su biograf3a, se centra en la relevancia creadora de un aspecto concreto: el ambiente cat3lico en el que creci3 y se form3. Recacha defender1 aqu3 el car1cter metaf3sico que asoma en algunas películas del realizador brit1nico.

En opini3n de Rohmer la metaf3sica es la clave organizativa del cine de Hitchcock, en el sentido de que su cine es la forma de esta idea. “Lo que Rohmer nos pretende transmitir –a m3 entender– es que podemos interpretar la puesta en escena de una idea *hitchcockiana* como la configuraci3n del espacio a partir de una idea unificadora” (p1g. 110). Esa idea impl3cita es moral y trata, seg3n Recacha, sobre la noci3n de la culpa y la posibilidad de transferencia de la misma. Por ello, “en las películas de Hitchcock con frecuencia se da cierta equiparaci3n entre el inocente y el culpable” (p1g. 112). Ocurre a menudo que “el protagonista *hitchcockiano*, al

enfrentarse a criminales, puede verse obligado a recurrir a los mismo métodos de éstos” (pág. 112).

La culpabilidad del protagonista o sus vicios morales pueden ser previos a la imputación del crimen, pero existe todavía otra vía transmisora de la culpa: la confesión. Cualquiera puede ser culpable. Esta idea está íntimamente vinculada con las nociones de pecado original y de libertad tal como se entienden en el catolicismo. En ocasiones el héroe se escabulle de la condena gracias a hechos azarosos en apariencia. Se trata de situaciones que, como en el cine de Hathaway, pueden ser entendidas como casualidades o signos de la Providencia.

La ambigüedad moral en la que a veces se mueven los protagonistas es de naturaleza humana pero no metafísica, es decir: Hitchcock presenta a hombres que se equivocan en sus decisiones, pero la frontera entre el bien y el mal no es ambigua, se sabe qué es lo bueno y qué es lo malo. El mal absoluto no aparece personificado (los personajes sólo son poseídos por el mal) sino como una presencia fantasmagórica, una fuerza de la naturaleza, una enfermedad mental o una ideología totalitaria. No obstante, la filmografía de este director, en conjunto, también muestra un cierto relativismo moral, pues el sentido de culpa varía según el filme. Sus dos películas más claramente católicas son *Falso culpable* (1956) y *Yo confieso* (1953).

Falso culpable posee muchos puntos de unión con *Yo creo en ti*. En ambas películas: sucede un acontecimiento que puede ser leído como milagro o casualidad; se rezan oraciones desesperadas seguidas de un acto de Fe que antecede al posible milagro; existe un inocente falsamente acusado; el protagonista es católico; acontece una forma de intervención divina según la «imaginación católica»; etcétera. Los símbolos religiosos adquieren gran importancia en la puesta en escena.

Por su parte, *Yo confieso* muestra la situación de la culpa transmitida a otro, en este caso a un sacerdote mediante la confesión. Por la condición de su protagonista, en la cinta abundan los símbolos cristianos. Muchos encuadres ayudan a leer en paralelo el proceso que atraviesa el sacerdote (acusado de asesinato) y el relato de la Pasión de Jesucristo. Para Recacha la catolicidad de *Yo confieso* es tal que su verosimilitud se desvanece si no se conoce el catolicismo en profundidad.

Finalmente, Recacha ofrece el que posiblemente sea el análisis más original y esclarecedor de todo el libro: la catolicidad del cine de Erich von Stroheim. El director creció en un ambiente judío y más tarde se convirtió a la fe de la Iglesia. Sus convicciones religiosas contrastan grandemente con su vida. Su cine, a pesar de la gran manipulación que sufrió por parte de los productores, nos habla de esta vida tan desordenada. Los argumentos de sus filmes rebosan de motivos licenciosos y sórdidos, pasiones inmorales, infidelidades matrimoniales y gran cantidad de erotismo. Lo grotesco, lo desagradable y lo cruel se muestra morbosamente en sus fotogramas.

Recacha propone una clasificación de su filmografía en dos partes. Primeramente, señala las comedias amargas contemporáneas sobre las costumbres sexuales: *Corazón olvidado* (1919), *The Devil's Passkey* (1920) y *Esposas frívolas* (1922). En segundo lugar, encontramos las reconstrucciones viciosas y recargadas del ambiente de la corte de Centroeuropa: *La viuda alegre* (1925), *La marcha nupcial* (1929) o *La*

reina Kelly (1929). Quedaría fuera de esta tipología la gran obra de Stroheim, *Avaricia* (1924).

Cine de tinieblas sediento de luz es la filmografía de Stroheim para Recacha. La apertura hacia lo trascendente está constantemente presente entre tanto desorden y sordidez. Aquí Gutiérrez Recacha se permite señalar que esta faceta luminosa del cine de Stroheim es desconocida debido a que la mayoría de los cinéfilos sólo han visto *Avaricia* –su obra más críptica– y sólo han leído ensayos excesivamente centrados en lo truculento de su cine y su persona.

«Lo religioso se hace presente en el cine de Stroheim a través de la presencia de símbolos sagrados» (pág. 175): crucifijos, estampas o grabados marianos. Los símbolos son como hierofanías, es decir, elementos cotidianos en los que se manifiesta lo sagrado. Así, el símbolo, por su vinculación divina, queda diferenciado de los objetos profanos. Según Recacha, “la imagería religiosa cumple habitualmente en Stroheim una doble función: la de admonición y la de protección”(pág. 176).

Para ilustrar esta idea pone el ejemplo del crucifijo, que “suele introducirse en el encuadre *stroheimiano* cuando está a punto de producirse algún tipo de acción inmoral” (pág. 176). El caso más evidente de ello es *Corazón olvidado*, aunque también aparece en *Esposas frívolas*, *La marcha nupcial* y *La viuda alegre*. La presencia de los crucifijos no es resaltada por la realización ni tampoco es advertida por los personajes. Apoyado en ello, Recacha defiende la siguiente idea: “la presencia del crucifijo en éstas circunstancias puede interpretarse como una advertencia metalingüística introducida por Stroheim, una suerte de señal admonitoria que proclama que existe una alternativa al acto inmoral que se va a cometer” (págs. 184-185).

Todavía hay una idea más sobre el cine de Stroheim que resulta interesante. El director, “introduce sutilmente, casi a guisa de subtexto, una teoría acerca de la comunicación entre Providencia y mundo. El mundo de Stroheim puede ser un mundo viciado [...] pero es también un mundo abierto al contacto con lo providente” (pág. 176). La comunicación puede desarrollarse en dos direcciones: del mundo hacia lo trascendente y de lo trascendente hacia el mundo. La respuesta de lo trascendente, como es habitual en la «imaginación católica», está abierta a la interpretación.

A pesar de la excesiva utilización de paréntesis largos y de acotaciones entre guiones que dificultan la lectura, *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico* es un libro interesante para diversos campos de estudio: realización cinematográfica, narrativa audiovisual, filosofía, teología o historia del arte, por ejemplo. Es una obra original, rigurosa y crítica hacia las acomodadas posturas tradicionales que explican el cine de estos tres grandes realizadores del siglo pasado.