

VIENTOS DE GUERRA: ESCRITURA Y ORALIDAD EN *ENVIADO ESPECIAL* (ALFRED HITCHCOCK, 1940)

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza

La segunda película rodada por Alfred Hitchcock en Estados Unidos, tras el éxito de *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), fue un encargo del productor Walter Wanger que se tituló *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, 1940). Aunque el filme se planteó como una adaptación de las memorias del periodista Vincent Sheean —llegando a ser nominada al Oscar al Mejor Guión Adaptado—, lo cierto es que el resultado no tenía nada que ver con el texto original, tal como declararía el director muchos años después: «En la película no quedó nada del libro, que era una pura autobiografía; por tanto, se trata de un guión original de Charles Bennett y mío» (*apud* Truffaut, 1966: 124). A pesar de que se trata de un filme de evidentes intenciones propagandísticas, *Enviado especial* resulta interesante no sólo por la presencia de las características habituales del cine hitchcockiano, sino también por ofrecer una sugestiva reflexión en torno a la escritura en unas circunstancias muy particulares, las de la Segunda Guerra Mundial.

Más allá de su supuesta deuda con la existencia real de un periodista que había tenido ocasión de trabajar como corresponsal en el extranjero para el *Chicago Tribune*, la película de Hitchcock es, por encima de todo, un alegato a favor de la causa aliada en el crítico año de 1940, cuando Estados Unidos se esforzaba todavía por mantenerse neutral ante un conflicto que volvía a enfrentar a las potencias europeas, resucitando el fantasma de la Primera Guerra Mundial. También entonces había sido difícil conseguir que la opinión pública se interesara por el conflicto, al menos hasta el hundimiento del Lusitania, cuando la canción «I didn't raise my boy to be a soldier» fue rápidamente desbancada por «Over there», dejando atrás el pacifismo que hasta entonces había sido la tónica habitual entre los estadounidenses. Las circunstancias, en 1940, eran similares, y sin duda el propósito del director inglés era inclinar la balanza de las simpatías del público hacia el lado de los británicos, pues, como señala John Rossi,

[...] once war had finally broken out in Europe, Hitchcock wanted to do something for Britain. There is no doubt that he felt some guilt for leaving England just as her moment of crisis had arrived. According to a recent biographer, he had been expressly asked by the British government to continue filmmaking in America. He was also aware of the fact that many of the British colony in Hollywood were regarded as deserters. Sir Seymour Hicks, a British actor and stage manager, had singled out Hitchcock along with John

Loder and Charles Laughton for leaving England for the comfortable confines of Hollywood. He sarcastically suggested that Hollywood's British colony get together and make a film called *Gone With the Wind Up*. Hitchcock rejected Hick's criticism but when essentially the same charges were made by a former associate and old friend, the producer Michael Balcon, he was deeply hurt. Somehow, he would prove his loyalty to Britain (Rossi, 1982: 26).

El resultado fue una película de propaganda que mereció los elogios de Joseph Goebbels, quien la describió en su diario como «a first class production, a criminological bang-up hit, which no doubt will make a certain impression upon the broad masses of the people in enemy countries» (*apud* Bennett, 2011: 143), tras lo cual manifestaba su indignación porque hubiera permanecido varios meses en las carteleras de Suecia. La habilidad con la que plantea Hitchcock su caso es digna de un estudio pormenorizado, pero para los propósitos de esta intervención habré de ceñirme únicamente a la cuestión de la oralidad y la escritura, elementos que atraviesan la retórica del filme de forma tan sutil como efectiva.

La película narra las aventuras del periodista Johnny Jones (Joel McCrea), enviado a Europa en los meses inmediatamente anteriores al estallido de la guerra, y sus esfuerzos por poner al descubierto una conspiración orquestada por un grupo de espías nazis. El desinterés inicial de Jones deriva, así, hacia una toma de conciencia que le llevará a adoptar una postura claramente intervencionista contra la amenaza del fascismo. El nombre del personaje busca, evidentemente, la identificación del personaje con el ciudadano estadounidense común¹, al que en principio sólo le interesan los asuntos referidos a su existencia cotidiana. No es casual que Jones sea presentado como reportero responsable de informaciones de carácter local al que se le ofrece la oportunidad de informar acerca de la situación política europea, después de que el señor Powers, director del *New York Globe* (Harry Davenport), haya constatado la incapacidad de sus corresponsales para abordar adecuadamente la crisis política que está teniendo lugar en Europa: frente a las especulaciones que éstos le ofrecen, el director exige «hechos», en un claro guiño a esos espectadores que no tardarán en identificarse con Jones, ya que éste es el prototípico reportero capaz de descubrir a los responsables del robo de una nómina y de pegarle un puñetazo a un policía por obstaculizar su investigación. Además, su interés por los asuntos exteriores es, al igual que el de la mayoría de los estadounidenses en 1940, nulo (la traducción, como en el resto de las citas de la película, es mía):

POWERS.- [...] ¿Ha estado en Europa?

JONES.- No.

POWERS.- ¿Cuál es su opinión sobre la presente crisis europea, señor Jones?

JONES.- ¿Qué crisis?

POWERS.- (*Sonriendo.*) Me refiero a la inminente guerra, señor Jones.

JONES.- ¡Ah, eso! A decir verdad, señor Powers, no lo he pensado mucho.

POWERS.- No está al corriente de nuestras noticias internacionales, ¿verdad, señor Jones?

JONES.- (*Levantándose, molesto.*) Mire, señor Powers, si va a despedirme puede ahorrarse el test de inteligencia. Me parece perfecto, puedo encontrar trabajo en cualquier otro diario en una hora. Adiós.

¹ «The reporter's name is Johnny Jones, and he is a symbol of American naivete and ignorance about the European situation. Even the name is a giveaway. "Johnny Jones" was George M. Cohan's name in the musical *Little Johnny Jones* which he wrote about a crude, rough American who went to Europe just before World War I» (Rossi, 1982: 29).

La airada reacción de Jones se debe, precisamente, a su convicción de que la posible guerra en Europa es algo que no le atañe. Como ya se ha hecho saber al espectador, él es un hombre de acción, un reportero a pie de calle que ni siquiera se plantea la necesidad de formarse una opinión sobre lo que



ocurre más allá del océano, ya que a él no le afecta directamente. Pero es que, además, enfrentados a esta posición, se hallan quienes se dedican a especular sobre esos asuntos tan lejanos, periodistas como Bradley (Charles Halton), al que previamente se ha presentado como un intelectual dedicado a recibir teletipos en una oficina anticuada, con redactores ancianos a los que les resulta difícil manejar los modernos dispositivos del periódico. Cuando Bradley se ofrece a Powers para ocupar

el puesto de corresponsal, éste recuerda que su subordinado ha escrito un libro titulado *El crepúsculo del feudalismo*, y rechaza su ofrecimiento alegando no querer «economistas, charlatanes o similares cotorreando por cable». Frente al intelectual que oculta por medio de la retórica especulaciones poco interesantes, la elección de Powers es, naturalmente, Jones, el reportero que sabrá atenerse a los hechos y denunciarlos a los lectores. Las diferencias entre los dos personajes, tanto en lo que se refiere a su aspecto como a sus actitudes, es evidente. Irónicamente, el reportero hombre de acción será el que ocupe la corresponsalía del periódico ante la incapacidad mostrada por los corresponsales tradicionales.



Y es que Bradley es el típico periodista que sólo sabe reaccionar ante los hechos escribiendo. Jones, en cambio, es un hombre de acción que sólo escribe cuando sus investigaciones han concluido, porque su verdadera actividad es perseguir la noticia, denunciar los abusos e incluso luchar físicamente contra ellos. No es, en sentido estricto, un escritor, y eso es lo que le sitúa en el lado de ese público que desdeña a los intelectuales que analizan en vez de actuar. Su peripecia le llevará a los escenarios de la alta política internacional, en los que malvados espías conviven con voluntariosos políticos e incompetentes diplomáticos. Pero su toma de conciencia no le impedirá seguir siendo un hombre de acción, según la idealizada línea de conducta que conforma la mentalidad del espectador que se identifica con Jones. La última secuencia de la película nos muestra a Jones dirigiéndose a sus compatriotas desde Londres, en una retransmisión radiofónica que ni siquiera interrumpe al sonar las alarmas que avisan del inminente bombardeo de la ciudad. Su mensaje, interpelando en esta ocasión de forma directa al público, es ahora muy explícito:

JONES.- De acuerdo, entonces se lo contaremos. (Al micrófono.) No puedo leer el resto del discurso que tenía porque se ha ido la luz, así que tendré que hablar en directo. Todo este ruido que oyen

no es ruido estático, es la muerte que viene a Londres. Sí, están viniendo aquí mismo. Pueden oír las bombas cayendo sobre las calles y los hogares. No cambien de emisora, atiendan sólo un momento, es una noticia importante y ustedes forman parte de ella. Es demasiado tarde ahora para hacer algo aquí, excepto permanecer en la oscuridad y dejarles venir... como si las luces se hubieran apagado en todas partes, menos en América. Mantengan esas luces encendidas, protéjanlas con acero, rodéenlas de armas, construyan un dosel de acorazados y bombarderos a su alrededor. ¡Atención, América, aférrate a tus luces: son las únicas luces que quedan en el mundo!

La intervención del corresponsal ha comenzado con la lectura de las páginas que ha escrito, pero en el momento en que empiezan a caer las bombas y las luces del estudio se apagan, Jones se ve obligado a dejar caer los papeles e improvisar su alocución. El sentido de este gesto es evidente, porque apunta a la inmediatez del discurso oral, en un momento crítico en que el posible receptor de la emisión radiofónica quiere estar atento más a la realidad de los hechos en directo que a la elaboración retórica de los mismos que puede hacerse por medio de la escritura. No debemos olvidar que en 1940 la radio ya había sustituido a la prensa como medio de comunicación de masas preferido por los sectores más humildes del público, que podía manifestar esa desconfianza hacia la escritura que nunca había desaparecido del todo de su horizonte, y que entronca con el antielitismo ya señalado al principio de la película. La oralidad, como explica Jacques Derrida, tiene la ventaja de la inmediatez, en el sentido de que da lugar a un discurso no mediado:

[...] lo escrito, en tanto que se repite y permanece idéntico a sí en el tipo, no se pliega en todos los sentidos, no se pliega a las diferencias entre los presentes, a las necesidades variables, fluidas, furtivas de la psicagogía. Quien habla, por el contrario, no se somete a ningún esquema preestablecido: conduce mejor sus signos, está allí para acentuarlos, doblarlos, retenerlos o soltarlos según las exigencias del momento, la naturaleza del efecto buscado, la ocasión que ofrezca el interlocutor. Asistiendo a sus signos en su operación, quien actúa con la voz penetra más fácilmente en el alma del discípulo para producir en ella efectos siempre singulares, llevándola, como si estuviese aposentado en ella, adonde pretende (Derrida, 1968: 172).

No cabe duda, por tanto, de que la película se sitúa en esa posición antielitista tan cara al cine de consumo popular de Hollywood. Ahora bien, la intención de Hitchcock no es enfrentar al «hombre común» representado por Jones con las élites intelectuales interesadas por la situación política europea. El enemigo no es ése, y la posición de Jones en ese territorio es más bien la de un extraño que se introduce en círculos ajenos a sus actividades habituales. De ahí que se vea obligado, por imposición del director del periódico, a adoptar el seudónimo de Huntley Haverstock —un nombre en las antípodas





de Johnny Jones—, con la evidente intención de no desentonar en los círculos políticos europeos, donde el «hombre común» no suele moverse. Sin embargo, el cómico disfraz de Huntley Haverstock —que incluye, para no desentonar, paraguas y bombín— será rápidamente abandonado por Johnny Jones, quien no tardará en recuperar su verdadera identidad de reportero que, en vez de limitarse a analizar la situación, es más partidario de lanzarse en persecución de los enemigos de la paz.

¿Hasta qué punto puede entonces relacionarse esta desconfianza hacia la escritura con la que manifestaba, dos mil quinientos años atrás, Platón en el conocido pasaje de *Fedro* (274c-275b) que narra el mito de Theuth y Thamus? Al fin y al cabo, el problema que veía Thamus en la escritura no era que ésta fuera «demasiado intelectual», sino que se trataba, por el contrario, de un remedio «poco intelectual», en el sentido de que la escritura terminaría produciendo el olvido, pues el lector confiaría en lo que está fuera de su mente, preservado en los escritos, y no se preocuparía por enriquecer su memoria; es decir, no se preocuparía por conocer las cosas por sí mismo —no olvidemos que la epistemología platónica, la mayéutica, consiste en recordar la verdad olvidada, pero latente, que guarda el ser humano en su interior—. Es preciso tener en cuenta que el contexto en que Sócrates relata el mito de Theuth y Thamus es el de un diálogo sobre los defectos de la retórica y las bondades de la dialéctica, en el marco del enfrentamiento entre Platón y los sofistas, y que las críticas a la escritura vienen determinadas por el hecho de que Fedro ha leído un discurso de Lisias, a lo que Sócrates ha respondido improvisando dos discursos complementarios sobre el mismo tema. De ahí que algunas de las conclusiones del diálogo sean «que en el discurso escrito sobre cualquier tema hay, necesariamente, un mucho de juego, y que nunca discurso alguno, medido o sin medir, merecería demasiado el empeño de haberse escrito, ni de ser pronunciado tal como hacen los rapsodos, sin criterio ni explicación alguna, y únicamente para persuadir, y que, de hecho, los mejores de ellos han llegado a convertirse en recordatorio del que ya lo sabe» (*Fedro*, 277e-278a). Lo que la escritura tiene de elaboración meditada del discurso ya generaba en Platón no pocas reticencias, que han seguido vivas hasta nuestros días, culminando en el célebre «tout le reste n'est que littérature» de Verlaine, y la acepción sexta del DRAE del vocablo 'literatura', donde se afirma que, coloquialmente, puede significar 'palabrería' —definida a su vez como 'abundancia de palabras vanas y ociosas'—.

Las suspicacias en torno a la escritura que muestra *Enviado especial* deben insertarse en el contexto de las tensiones generadas por la aparición de los medios audiovisuales de comunicación y su pretensión de sustituir a la prensa y a la literatura en su misión de informar y entretener a las masas². Como ya hemos tenido ocasión de comprobar, la película de Hitchcock se pone del lado de los medios audiovisuales, dejando la letra impresa en manos de esas élites que sólo en casos extremos pueden

² Para una aproximación previa a este tema, ejemplificado en la película de William Dieterle *Esmeralda la zíngara* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939), véase Pueo (2006).

hacer frente común con el ciudadano medio representado por Jones, quien finalizará su aventura transmitiendo su reportaje ya no por medio de la prensa escrita, sino a través de las mucho más inmediatas ondas radiofónicas³. Ello no impedirá que siga empleando el seudónimo de Huntley Haverstock en sus crónicas para el *New York Globe*, pero la posición de Jones seguirá siendo la del infiltrado que se hace pasar por escritor para jugar su papel en el ámbito de la alta política internacional y poder así informar al público de lo que realmente está pasando en Europa, la gran tragedia de la guerra instigada por el afán belicista de la Alemania nazi.



Podemos deducir que la actividad profesional de Haverstock, resumida en una secuencia de montaje en la que se muestran varios de sus artículos en portada, implica una reelaboración, por medio de la escritura, de aquello que Jones podría explicar de forma oral sin necesidad de recurrir a la apoyatura de la escritura. De esta manera, se entiende que si bien Jones se disfraza de Haverstock para escribir, la secuencia final en el estudio de radio demuestra que esa escritura no es más que una máscara cuya apariencia se da a conocer en el momento en que se dirige a sus compatriotas improvisando su discurso. La dualidad se resuelve poniendo al descubierto la autenticidad del Jones hombre de acción, que no necesita escribir porque su palabra ya se manifiesta libremente en la oralidad. La escritura no es, por tanto, más que una máscara tras la que se manifiesta o se oculta el discurso oral atento —tal como quería el director del *New York Globe*— a los hechos, es decir, revelador de la realidad. Se trata, por tanto, de una figuración fiel a la doctrina platónica, tal como la expondrá Derrida algunos años más tarde:

[...] el escritor transcribe en el libro del exterior, en el libro en el sentido llamado «propio», lo que anteriormente habrá grabado en la corteza psíquica. Es a propósito de esa primera grabación cuando se deberá decidir entre lo verdadero y lo falso. El libro, que copia, reproduce, imita al discurso vivo, no vale lo que vale ese discurso. Puede valer menos, en la medida en que se ha privado de la *vida* del *logos*; no puede valer más. Con eso, la escritura *en general* es interpretada como una imitación, un doble de la voz viva y del *logos* presente (Derrida, 1968: 279: cursiva en el texto).

Es la posición antielitista del filme la que, debido a su voluntad propagandística, exige establecer una distinción clara entre dos tipos de escritura, la que revela la verdad y la que la oculta. La prueba de fuego viene determinada en el momento en que esa escritura es respaldada —como en Platón— por el discurso oral. Ahí es donde se ve si el escritor ha decidido «entre lo verdadero y lo falso». Y no deja de ser revelador que el primer contacto de Jones con el discurso de sus antagonistas se produzca de tal

³ La secuencia previa a la transmisión en directo del bombardeo de Londres con que finaliza la película había mostrado el ardid de Jones para esquivar los escrúpulos de un capitán de barco que, en nombre de la neutralidad estadounidense, le había prohibido informar de los hechos que le habían llevado a encontrar al periodista y a sus compañeros a la deriva en el océano Atlántico. Jones, fingiendo hablar por radioteléfono con su tío —en realidad, con el director del periódico—, deja el teléfono descolgado mientras le cuenta toda la historia al capitán, en una nueva demostración de la inmediatez del lenguaje hablado frente al distanciamiento del lenguaje escrito.



forma que quede patente su falsedad: en medio de un típico paisaje holandés en el que se pueden ver varios molinos de viento, el reportero descubre que las aspas de uno de ellos giran en sentido contrario al del viento. La explicación de este hecho se debe a las actividades de una red de espías nazis que han modificado la maquinaria del molino de manera que la rotación de sus aspas sirva para mandar mensajes secretos a un avión que está sobrevolando la campiña en ese mismo momento. La

acción de las aspas, cuyo movimiento remite a un código establecido previamente, se halla marcada por una doble negatividad: en primer lugar, por su renuncia a la oralidad, pero también porque al hacer que las aspas giren en sentido contrario al que debería imprimirles el viento, la comunicación se percibe como un artificio opuesto a las leyes de la naturaleza. En un sentido estrictamente visual, los antinaturales movimientos de las aspas podrían describirse como una escritura cuya caligrafía se traza sobre el aire, pero que se pierde en el mismo instante en que se lleva a cabo la acción de escribir. Recordemos que el único valor que daba a la escritura Theuth residía en su condición de «fármaco de la memoria y de la sabiduría» (*Fedro*, 274e), es decir, de registro de aquello que previamente sólo podía conservarse en la memoria gracias a la transmisión oral. La escritura llevada a cabo por las aspas del molino no puede siquiera presumir de esa condición, puesto que renuncia a lo que pondría a la escritura por encima de la oralidad, la garantía de su conservación en el tiempo frente al carácter efímero de todo mensaje vocalmente articulado. Se trata, por tanto, de una escritura sin escritura, escritura en el aire y contra el viento, doblemente pervertida, como corresponde al carácter de los malvados nazis que la emplean para sus siniestros fines.

A este tipo de escritura se opone la que defendía Platón, hija de la oralidad pura en tanto que implicaba un registro mucho más autorizado de la verdad que exponía, registro que permanece en el interior del alma, y no en el exterior de un soporte —tablilla, estela, papiro— más o menos estable, pero siempre ajeno. Frente a la desvirtuación de la escritura contra el viento, la película nos ofrece el caso contrario de una inscripción en la memoria que ha de considerarse, por su propia naturaleza, inscripción de la verdad, en torno a la cual girará, en realidad, casi toda su peripecia: se trata de la cláusula veintisiete, la cláusula secreta de un tratado de paz entre Holanda y Bélgica que sólo conocen dos personas: una de ellas, el diplomático holandés Van Meer (Albert Basserman), objeto del complot nazi para secuestrarle y torturarlo hasta que revele su contenido. La positiva caracterización del personaje lo presenta al espectador como un amable anciano preocupado por mantener la paz en Europa, aunque ello no le impida apreciar la belleza de la ciudad de Londres, o la sensibilidad de las



personas que dan de comer a los pájaros del parque. Y no cabe duda de que el registro de la cláusula veintisiete en la memoria de Van Meer garantiza su sinceridad respecto a sus intenciones, en oposición al doble discurso del espía nazi Stephen Fisher (Herbert Marshall), quien se oculta bajo el disfraz de líder del Partido por la Paz Universal. Así, cuando éste trata de sonsacarle el contenido de la cláusula veintisiete, la respuesta de Van Meer será una toma de partido suficientemente elocuente para que el espectador se identifique con el hombre de paz:

VAN MEER.- Ahora lo veo. No hay defensa... no hay defensa para el pobre, sufriente mundo. Oh, usted... usted clama por la paz, Fisher. Paz, y no hay paz, sólo guerra y muerte. Usted es un... usted es un mentiroso, Fisher. Un cruel, cruel mentiroso. Puede hacer lo que quiera conmigo, no importa. Pero nunca les vencerá, Fisher. Gente humilde de todas partes que echa migas a los pájaros. Miéntales, manipúlelos, flagélelos, condúzcalos a la guerra. Cuando las bestias como usted se devoren entre sí, entonces el mundo... pertenecerá a la gente humilde.

Es cuando menos curioso que, a pesar de todo, el contenido de la cláusula veintisiete no se descubra en la película: en realidad, se trata del «Macguffin» en torno al cual gira casi toda la historia, al menos hasta que Van Meer lo revela después de haber sido torturado —confesión cuyo contenido se escamotea al espectador: cuando Van Meer comienza a revelar el secreto, el montaje da paso a un plano desde el exterior, siguiendo las pesquisas de Jones—. Desde un punto de vista metafísico, la revelación del carácter de «Macguffin» de la cláusula veintisiete llamará la atención sobre el vacío de la escritura, en la medida en que, siempre según Derrida, «la literatura es el lugar de todos esos secretos sin secreto, de todas esas criptas sin profundidad, sin más fondo que el abismo de la llamada o de la destinación, sin más ley que la singularidad del acontecimiento, la *obra*» (Derrida, 1999: 146; cursiva en el texto). En el caso concreto de *Enviado especial*, el registro en la memoria, esa especial forma de escritura que se opone a la escritura en un soporte exterior⁴, ni siquiera sostiene un texto que confirme su existencia. Se trata de una escritura, pero de una escritura vacía. Imposible, por tanto, soslayar la paradoja de una escritura que se manifiesta únicamente como continente, desprovista de contenido⁵.

Aun así, no podemos perder de vista el perfil retórico, estrictamente suasorio, del filme construido por Hitchcock en las circunstancias ya declaradas de 1940, con una guerra en Europa en la que Estados Unidos se mostraba reticente a entrar. Recapitulando lo expuesto, la estrategia que emplea Hitchcock es la de hacer que el público se identifique con Johnny Jones —reportero hombre de acción— en su búsqueda de hechos, en oposición a las especulaciones de los viejos corresponsales que se revelan incapaces de dar a conocer lo que está pasando en realidad en Europa. La actitud antielitista del filme se revela igualmente en la doble identidad asignada al protagonista, rebautizado como Huntley Haverstock —otro «Macguffin», otro continente al que le falta el contenido— para los lectores de prensa, aunque en su aventura nunca dejará de ser Johnny Jones. Su discurso, atento siempre a los

⁴ «Presentando a la escritura como un falso-hermano, a la vez un traidor, un infiel y un simulacro, Sócrates es llevado por primera vez a considerar al hermano de ese hermano, al legítimo, como *otra especie de escritura*: no sólo como un discurso sabio, vivo y animado, sino como una *inscripción* de la verdad en el alma» (Derrida, 1968: 226; cursiva en el texto).

⁵ No era la primera vez, sin embargo, que Hitchcock presentaba un contenido de la memoria como «Macguffin»: lo había hecho antes en *Treinta y nueve escalones* (*The Thirty-Nine Steps*, 1935), ocultando una fórmula matemática secreta en la vasta capacidad mnemotécnica de Mr. Memory (véase Asensi, 1998).

hechos, contrastará pues con el de los espías nazis, evidenciado siempre como discurso doble, trátese de la hipocresía de Fisher al fingir su pertenencia al Partido por la Paz Universal, trátese del lenguaje que, en confrontación con la naturaleza, hace que las aspas de un molino giren en sentido contrario al viento.

Es en este marco donde se debe insertar la interpretación del «Macguffin» como inscripción en la memoria de un texto vacío. En realidad, para los propósitos retóricos del filme el contenido de la cláusula veintisiete resulta totalmente ocioso desde el momento en que queda claro que la guerra es inevitable. Desde una perspectiva propagandística, la urgencia de los acontecimientos exige que se abandone toda pretensión de análisis y se pase directamente a la acción. La reacción de Van Meer al descubrir la traición de Fisher o la de Jones al decidir improvisar su discurso es la de quienes dejan atrás cualquier forma de inscripción del discurso para proceder, desde la oralidad más esencial, a un uso performativo del lenguaje, compromisorio en el caso de Van Meer, directivo en el caso de Jones. El «Macguffin» no está del todo vacío si detrás de él se encuentra el discurso de Van Meer —similar al «Venceréis, pero no convenceréis» de Unamuno— o el llamamiento a la acción de Jones/Haverstock.

Es por esta razón por lo que no se puede hablar de un rechazo absoluto de la escritura en el caso de *Enviado especial* —por extensión, de todo el cine clásico⁶—. Así como «la conclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla presente que la preferencia de una escritura a otra, de una huella fecunda a una huella estéril, de una simiente generadora, porque deposita en el interior, a una simiente desperdigada en el exterior en pura pérdida: a riesgo de la *diseminación*» (Derrida, 1968: 227; cursiva en el texto), es posible postular una lectura del filme de Hitchcock atendiendo a la urgencia del momento en que se realizó. Aun cuando la escritura siga manteniendo el prestigio del que ha disfrutado en los últimos siglos, es evidente que su reinado ya ha empezado a declinar. El mensaje implícito de la película apremia a abandonar los elaborados relatos escritos por corresponsales que tratan de explicar las razones por las que se ha llegado a la guerra, y exige una toma de partido en contra de los culpables —las Potencias del Eje— y a favor de los inocentes —las Potencias Aliadas—, toma de partido que encuentra su mejor forma en el discurso oral, a causa de su inmediatez y de los avances tecnológicos propiciados por los nuevos medios de comunicación de masas: el cine y la radio.

Todo ello no impide que Huntley Haverstock siga escribiendo sus artículos, o que colabore en sus investigaciones con el periodista inglés Scott Ffolliott (George Sanders), quien demuestra que incluso con un apellido extravagante —con la inicial en minúscula— y una actitud elitista típicamente inglesa se puede llegar a ser también un hombre de acción. No obstante, la apelación al *common sense*, entendido como virtud típicamente estadounidense, alcanza también a la escritura, que en estos casos deberá estar siempre supeditada al discurso oral: sólo tendrá valor en tanto pueda apoyarse en éste. Y

⁶ «La adecuación del filme a la norma estándar imperante, su capacidad para satisfacer y no defraudar las expectativas del espectador podría ser, en principio, síntoma de su clasicismo, pero entendiendo que se trataría, como acabo de decir, de una calificación más descriptiva que valorativa, y teniendo en cuenta que su aplicación, como veremos, se hace a posteriori, cuando esa norma ha dejado de tener vigencia o, al menos, ha sido cuestionada» (Pérez Bowie, 2008: 74).

si no tiene una función performativa, correrá siempre el peligro de provocar el desdén del espectador medio.

Referencias bibliográficas

- ASENSI, Manuel (1998): «Dar “McGuffin” por liebre», en Tua Blesa, ed., *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica celebrado en Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*. Zaragoza, Trópica, vol. I, pp. 100-103.
- BENNETT, Joy L. (2011): *From Hitler to Hollywood: Transnational Cinema in World War II*, en https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/bgsu1320957912/inline (última consulta, 22-5-2017).
- DERRIDA, Jacques (1968): «La farmacia de Platón», en *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 91-261.
- (1999): *Dar la muerte*. Trad. Cristina de Peretti y Paco Vidarte. Barcelona, Paidós, 2000.
- ESPAÑA, Rafael de (1998): «La guerra de celuloide: Goebbels vs. Hollywood, 1939-41», *Filmhistoria*, 8/2-3, en <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12364> (última consulta, 22-5-2017).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PLATÓN (2000): *Fedro*. Trad. Carlos García Gual, en *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid, Gredos.
- PUEO, Juan Carlos (2006): «'ANÁGKH», *Escritura e Imagen*, 2, pp. 23-39; tb. en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110023A/0> (última consulta, 28-5-2017).
- ROSSI, John (1982): «Hitchcock's *Foreign Correspondent* (1940)», *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 12/2, pp. 25-35.
- TRUFFAUT, François (1966): *El cine según Hitchcock*. Trad. Ramón G. Redondo. Madrid, Alianza, 1998.