

Ocurrió a la luz del día

La censura y las versiones de *El cebo*

Santiago Aguilar

Recibido: 18.03.2015 – Aceptado: 31.07.2015

Titre / Title / Titolo

Il est arrivé dans la lumière du jour. La censure et les versions de *Ça c'est passé en plein jour*

Censorship and the versions of *It Happened in Broad Daylight*

Si svolse alla luce del giorno. La censura e le versioni di *Il mostro di Magendorf* (*El cebo*)

Resumen / Résumé / Abstract / Sommario

En plena madurez creativa Ladislao Vajda se embarca en la realización de una película concebida por el dramaturgo Friedrich Dürrenmatt. La naturaleza transgresora del proyecto, promovido desde la Suiza germana, implica un delicado proceso administrativo que culmina en la obtención de la nacionalidad española para la cinta. Vajda, ducho en estas lides, ha rodado la película en doble versión, alemana e inglesa. Sin embargo, la intervención de la censura española provocará la aparición de una tercera versión. Este artículo analiza las diferencias entre *Es Geschah am hellichten Tag*, *El cebo*, la lista de diálogos en español elaborada para el doblaje antes de la intervención censorial y la novela que Dürrenmatt escribió una vez rematada la película. La comparación nos permitirá arrojar luz sobre la pervivencia de la práctica de las multiversiones en los años cincuenta, al tiempo que situamos en perspectiva el interés por la infancia en la filmografía de Vajda, en la que *El cebo* supone un punto de inflexión.

En pleine maturité créatrice, Ladislao Vajda entreprend la réalisation d'un film conçu par le dramaturge Friedrich Dürrenmatt. La nature transgressive du projet, promu par la Suisse alémanique, implique un processus administratif délicat, ayant amené à donner la nationalité espagnole au film. Au milieu de tous ces conflits, Vajda a tourné une double version, en allemand et en anglais. Mais, l'intervention de la censure espagnole entraîne par la suite le tournage d'une troisième version. Cet article analyse les différences entre *Hellichten est geschah am Tag*, *Ça c'est passé en plein jour* (*El cebo*), la liste des dialogues en espagnol préparé pour le doublage avant l'intervention de censure et enfin le roman écrit par Dürrenmatt, une fois le montage du film achevé. La comparaison nous permet de faire la lumière sur la persistance de la pratique des 'versions multiples' dans les années 1950, tout en mettant en perspective l'intérêt porté à l'enfance dans les films de Vajda, parmi lesquels *Ça c'est passé en plein jour*, marque un tournant.

In full creative maturity, Ladislao Vajda began the production of a film conceived by playwright Friedrich Dürrenmatt. The transgressive nature of the project, promoted by German-speaking Switzerland, involved a delicate administrative process that led to giving Spanish nationality to the film. Amidst all these conflicts, Vajda turned a double version, both in German and in English. The intervention of the Spanish censorship eventually resulted in filming a third version. This article aims to analyze the differences between *Hellichten is geschah am Tag*, *It Happened in Broad Daylight* (*El cebo*), the Spanish dialogue originally prepared for dubbing and the novel by Dürrenmatt, written once the film had been eventually edited. The comparison will shed light on the persistence of 'multiple versions' practice in the 1950s, while putting into perspective the interest in childhood in Vajda's movies, among which *It Happened in Broad Daylight* represents a turning point.

In piena maturità creativa Ladislao Vajda s'imbarca nella realizzazione di un film concepito dal drammaturgo Friedrich Dürrenmatt. La natura trasgressiva del progetto, dalla Svizzera tedesca, implica un delicato processo amministrativo che culmina con la concessione della nazionalità spagnola al film. Vajda, ha girato il film in versione doppia, tedesca ed inglese. Nonostante ciò, l'intervento della censura spagnola, determinerà l'apparizione di una terza versione. Quest'articolo analizza le differenze fra *Es Geschah am hellichten Tag*, *Il mostro di Magendorf* (*El cebo*), l'elenco dei dialoghi in spagnolo elaborato per il doppiaggio prima dell'intervento censore ed il romanzo che Dürrenmatt scrisse una volta finito il film. Il confronto ci permetterà di mettere in luce la persistenza della pratica delle multiversioni nella decade degli anni cinquanta, al contempo in cui situiamo in prospettiva l'interesse per l'infanzia nella filmografia di Vajda, nella quale *Il mostro di Magendorf* suppone un punto d'inflexione.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am hellichten Tag*, Friedrich Dürrenmatt, censura, doble versión

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am hellichten Tag*, *Ça c'est passé en plein jour*, Friedrich Dürrenmatt, censura, double version

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am hellichten Tag*, *It Happened in Broad Daylight*, Friedrich Dürrenmatt, Censorship, Double Version

Ladislao Vajda, *El cebo* / *Es Geschah am hellichten Tag*, *Il mostro di Magendorf*, Friedrich Dürrenmatt, censura, doppia versione

«El cine acrecienta la intimidad hasta lo infinito, tanto que corre el peligro de convertirse en el arte cabalmente pornográfico que constriñe al espectador a la situación del voyeur. La popularidad de las estrellas de cine sólo se debe a que todo el que las ha visto en la pantalla tiene, además, la sensación de haberse acostado con ellas. Tan bien las fotografían. Un primer plano es de por sí indecente»

Friedrich Dürrenmatt

Materiales de estudio

Conocemos dos versiones de *El cebo / Es Geschah am hellichten Tag* (1958): la española y la alemana. Vale decir, la censurada y la íntegra. Hay una tercera, inglesa: *It Happened in Broad Daylight*. La crítica de Bosley Crowther (1960) nos pone sobre la pista de esta versión parcial. Albert Lieven y Roger Livesey, intérpretes habituales en las películas de Powell y Pressburger, habrían repetido en inglés, las escenas rodadas en alemán por Heinrich Gretler (el comandante) y Ewald Balsler (el psiquiatra). En los catálogos de cine suizo figura también una versión de esta nacionalidad con un metraje de 2.750 metros y, por tanto, una duración de cien minutos. Podemos suponer que se trata de la misma versión alemana en la que se hubiera redondeado la longitud a efectos administrativos, pero a falta de una revisión física de los materiales nos movemos en el terreno de las hipótesis (Dumont, 1987: 482).

Nos atenderemos, por tanto, a las ediciones comercializadas en formato doméstico en España y Alemania

e Italia¹, confrontadas con el expediente administrativo conservado en el Archivo General de la Administración. Nos valdremos también de la novela *Das Versprechen: Requiem auf der Kriminalroman*, editada en castellano como *La promesa*, que el propio Dürrenmatt derivaría a posteriori de su tratamiento original.

Un cuarto elemento, habitualmente desatendido, nos servirá de apoyo. Se trata del guión de doblaje español depositado en Filmoteca Española y que contiene la primera traducción del guión alemán (Dürrenmatt, Vajda & Jakoby, s/f). Es previo, por tanto a la intervención de la censura. Estas cinco fuentes no permitirán hacernos a la idea de cuáles fueron las fases de depuración de la historia y, por ende, cómo se imbrica esta película capital en la filmografía española en general y en la del húngaro errante Ladislao Vajda en particular.

Vajda: versiones múltiples y coproducciones

Cineasta itinerante por antonomasia, Vajda despliega su obra cinematográfica por media Europa: Gran Bretaña, Hungría, Francia, Italia, Portugal, Alemania y Suiza. Desde que tuvo que abandonar Italia por las leyes anti-

¹ Ediciones en DVD de: Vídeo Mercury – Filmax (España); Universum Film – Ufa Klassiker Edition (Alemania); Sinister Film (Italia). Esta última parte del máster alemán e incorpora el doblaje italiano. Las imágenes que ilustran el artículo proceden de estos DVDs.



semitas del fascismo, desarrolla en España una carrera en la que se dan cita el homenaje a la Sección Femenina que supone *Ronda española* (1952); una muy imaginativa versión de la zarzuela *Doña Francisquita* (1952) rodada en el procedimiento de color autóctono Cinefotocolor; una sobria visión del bandolerismo andaluz, *Carne de borca / Il terrore dell'Andalusia* (1953); *Marcelino pan y vino* (1955), con la que obtiene un insospechado éxito internacional y lanza al estrellato al actor infantil Pablito Calvo; la fábula moral de *Un ángel pasó por Brooklyn / Un angelo è sceso a Brooklyn* (1957); o el haz y el envés del microcosmos taurino, *Tarde de toros* (1956) y la excepcional *Mi tío Jacinto / Pepote* (1956). Culmina este ciclo con un policial tan perturbador como seco. Una vez más el director trashumante factura un producto férreamente localizado y, a la vez, universal, un cuento de hadas siniestro como sólo los cuentos de hadas pueden serlo.

De las tres cintas protagonizadas por Pablito Calvo que Vajda ha realizado en rápida sucesión, la compañía zuriquesa Praesens-Film ha distribuido en Suiza las dos primeras –*Marcelino pan y vino* y *Mi tío Jacinto*–. Santos Zunzunegui (1996: 454) vincula ambas temáticamente con *El cebo*, a modo de una «trilogía inconfesa» articulada «en torno a la asunción de la paternidad que harán de este tema uno de los mayores rasgos de su cine en los años cincuenta».

El cebo supone un punto de inflexión en su filmografía, su regreso al cine alemán donde había comenzado

su carrera. Hijo del reputado guionista Laszlo Vajda, ha trabajado como montador en los estudios de la Tobis en Berlín y como supervisor de dobles versiones en Londres en los primeros tiempos del cine sonoro, cuando las multiversiones idiomáticas están a la orden del día. En su Budapest natal filma y firma melodramas, comedias sofisticadas y farsas tragicómicas. Dos de ellas, *Péntek Rézji* (1938) y *Magdát Kicsapják* (1938), realizadas al servicio de la estrella de la opereta Ida Turay, serán versionadas en Italia por el Vittorio De Sica preneorrealista. Vajda impone a estos asuntos una alegría ligeramente artificiosa y un ritmo frenético, haciendo gala de buen oficio en la realización de los gags visuales y en la resolución de las transiciones. Con el auge de Cinecittà, Vajda parte hacia Roma para trabajar en el pujante cine italiano, pero el escándalo que supone el estreno de su *Conjura en Florencia (Giuliano de' Medici / La congiura dei Pazzi, 1941)*, censurada y eliminado el nombre del realizador de los títulos de crédito al ver Mussolini una exhortación a la sublevación en la reacción violenta del pueblo de Florencia, obligarán a Vajda a partir hacia el exilio. Llega así a España, donde realizará el grueso de su filmografía y gran parte de sus mejores obras. Debuta con la adaptación de una de sus comedias húngaras, *Se vende un palacio* (1943), y a renglón seguido firma dos títulos protagonizados por Antonio Casal y derivados de novelas románticas de Luisa María de Linares. *Te quiero para mí* (1944) vuelve al tema de la colegiala enamorada



de su profesor, motivo recurrente en sus comedias húngaras, en tanto que *Doce lunas de miel / Doze Luas-de-Mel* (1943) marca el principio de su colaboración con José Santugini, su más estrecho colaborador literario durante la siguiente década. Esta cinta también inaugura el ciclo de coproducciones hispano-lusas.

Gracias a la política de colaboración con Portugal emprendida por la productora madrileña Faro, Vajda, todo un especialista en multiversiones, rueda con repartos dobles o compartidos el *nhodunit Tres espejos / Três espelhos* (1947) y *Barrio / Viela, rua sem sol* (1947). Esta última proviene de *Les fiançailles de Monsieur Hire*, una novela de Simenon adaptada contemporáneamente por Julien Duvivier en *Panique* (1946). Mientras la acción de la cinta francesa tiene lugar en París, la de Vajda se abre con unos exteriores de Oporto, para ceñirse luego a un laberinto de callejuelas recreadas en estudio, de una topografía tan abstracta como claustrofóbica. La ausencia, la sospecha, la soledad y el odio dominan a la comunidad, que procederá a tomarse la (in)justicia por su mano, como en *El cebo*.

Tras un breve paréntesis británico, Vajda regresa a España para dirigir *Séptima página* (1950), crónica criminal de historias entrelazadas. Es entonces cuando, en compañía de Santugini como guionista, Vicente Semper en la producción y Enrique Guerner tras la cámara, dará lo mejor de sí mismo.

La última parte de su carrera se desarrolla a caballo entre Suiza, España y Alemania. La colaboración con el actor Heinz Rhümann y el guionista Hans Jacoby, fraguada durante el rodaje de *El cebo*, da lugar a dos comedias ligeras en las que sendas niñas faltas de uno de sus progenitores sirven de motor a la acción. La otra vertiente son las historias de adolescentes que siguen ocupando el centro de sus preocupaciones en *María, matrícula de Bilbao* (1960), en *Cervo de sombras (Die Schatzen werden länger)*, 1961) y, en menor medida, en la coproducción hispano-germana *Una chica casi formal / Ein fast anständiges Mädchen* (1963). Incluso el policial *Atraco (Das Feuerschiff)*, 1963) pivota tanto alrededor de los asaltantes del buque-faro, como de la relación entre el capitán de la nave y su hijo. Apenas iniciado en Barcelona el rodaje

de *La dama de Beirut* (1965), un extravagante musical internacional sobre la trata de blancas al servicio de Sara Montiel, fallece repentinamente. Concluye el trabajo su ayudante Luis María Delgado.

El cebo se convierte así en una película «bisagra» en la obra de Vajda, que, al tiempo que le permite reorientar uno de los motivos fundamentales de su filmografía, le libera de los rigurosos márgenes marcados por la censura española. Sin embargo, su inscripción en la filmografía española resulta, cuando menos, problemática. La participación de Chamartín en esta operación internacional a tres bandas —pilotada por Praesens-Film de Zúrich y cofinanciada por la berlinesa CCC-Film—, sirve al estudio donde Vajda ha desarrollado la mayor parte de su obra en la década de los cincuenta para conseguir la nacionalidad española y los consiguientes beneficios económicos.

Elementos para una coproducción

El escritor suizo Friedrich Dürrenmatt destaca como dramaturgo en alemán después de la Segunda Guerra Mundial. También ha escrito un par de novelas más metafísicas que policiacas protagonizadas por el inspector Bärlach, enfermo terminal y más preocupado en indagar en las causas del mal que en resolver un simple crimen. Estas novelitas —el diminutivo hace referencia a su longitud, no a su alcance— están escritas en 1950 y 1951 y se titularon en sus ediciones españolas *El juez y su verdugo* y *La sospecha*. Aunque Dürrenmatt había estrenado ya algunas obras dramáticas que levantaron cierto revuelo, el estreno en 1957 de *El regreso de la vieja dama* fragua su prestigio internacional. Es en este momento, cuando Lazar Wechsler, fundador de la más importante productora y distribuidora suiza de aquellos años, la Praesens-Film, se pone en contacto con él para encargarle el guión de una película.

En el estudio sobre Vajda de Francisco Llinás (1997) se apunta el gusto de Wechsler por los temas «importantes»: produce en los albores del sonoro una película sobre los abortos clandestinos en Suiza y otra sobre la

sífilis, consciente de que «cualquier forma “criminal” de sexualidad garantiza al fabricante de películas una vasta audiencia de pequeños burgueses fascinados» (Dumont, 1987: 482). Nombres tan ilustres como los de Sergei M. Eisenstein y Walter Ruttmann habrían estado relacionados con estos proyectos. Sin embargo, sus producciones de la posguerra tienden hacia la postal turística –véanse, por ejemplo *Heidi* (*Heidi*, Luigi Comencini, 1952) y su continuación *Heidi und Peter* (Franz Schnyder, 1955)—, algo que Dürrenmatt, polemista nato, le reprocha públicamente al productor. A su parecer, la calle y la crónica negra son venero bastante de asuntos como para realizar un centenar de películas. Wechsler acepta el reto. Le propone que escriba un guión para él, con el pie forzado de que debe tratar sobre los abusos sexuales a menores. Es lo que Dürrenmatt denomina un tema «pedagógico».

Ladislao Vajda no es la primera elección de Wechsler para dirigir la película. Primero se barajan los nombres del vienés Leopold Lindtberg, veterano realizador cinematográfico y responsable de la puesta en escena en Zurich de otra obra de Dürrenmatt, *El matrimonio del señor Mississippi*, y del italiano Luigi Comencini, director de *Heidi* y, como Vajda, especialista en películas «con niño». Más tarde el productor se pone en contacto con Wolfgang Staudte, realizador hasta un año antes de numerosas películas para la DEFA, la productora oficial de la Republica Democrática Alemana, distribuidas en Suiza por Praesens-Film. Un retraso en el calendario de rodaje y el compromiso previo de Staudte para rodar con Vittorio De Sica la coproducción *Kanonnen-Serenade / Pezzo, capopezzo e capitano* (1958), sitúan en la línea de salida a Vajda, a cuya eficacia probada en la dirección de



actores infantiles se suma el hecho de que su mujer sea suiza y él hable con fluidez seis idiomas. Es así, a través de Vajda, como Chamartín entra en la coproducción de la película, a la que también se suma la alemana CCC-Film. La compañía de Artur Brauner vive un proceso expansivo durante toda la década, favoreciendo el retorno de Fritz Lang y Robert Siodmak a la industria germana y las adaptaciones en serie de las populares novelas de Karl May o Edgar Wallace. La otra cara de esta política comercial son las coproducciones, en las que Alemania coloca a estrellas como Curd Jürgens o Gert Fröbe. La revista sectorial *Film-Echo* realizaba el siguiente análisis de la estrategia de CCC-Film de cara al público local:

Las coproducciones, sobre todo cuando se ruedan en estudios extranjeros, corren el riesgo de no ser reconocidas por el público alemán como películas alemanas. Esto se traduce en ocasiones en una merma tan drástica de la taquilla nacional que las ventajas de las coproducciones devienen ilusorias. CCC busca que sus coproducciones parezcan totalmente alemanas. La experiencia demuestra que el público alemán no percibe necesariamente una película como no alemana si cuenta con un reparto internacional (Bergfelder, 2005: 126).

De ahí la incorporación al reparto de un Michel Simon en horas bajas en un papel breve pero de gran relevancia, la presencia de María Rosa Salgado y la mezcla de intérpretes alemanes y suizos. Al frente de todos ellos, Heinz Rühmann, que había sido un actor tremendamente popular durante la República de Weimar y el nazismo, lo que le cuesta el ostracismo en la posguerra. Pero desde 1952 recupera una sostenida actividad cinematográfica y acaba de obtener toda clase de parabienes por su papel protagonista en la sátira antimilitarista *El capitán Kopenick* (*Der Hauptmann von Köpenick*, Helmut Käutner, 1956).

Para cumplir con las estrictas normas de coproducción que impone la administración española, la participación de CCC-Film no se menciona en ningún momento, en tanto que Chamartín cubre, al menos nominalmente, un 30% del presupuesto. En la documentación de la productora española figuran como aportaciones nacionales: Ladislao Vajda (director y co-guionista

nacionalizado español), Enrique Guerner (director de fotografía alemán con una larga carrera en España) y la actriz María Rosa Salgado. Las cantidades que se señalan en concepto de emolumentos a fin de alcanzar el mencionado 30% son: 1.250.000 pesetas por la dirección, 300.000 por la interpretación, 200.000 por la fotografía, y otros salarios en torno a las 50.000 para la elaboración de la versión española.

Las autoridades cinematográficas no están en principio muy de acuerdo con la coproducción, pero a ello coadyuva el prestigio empresarial de Chamartín y la presión realizada desde el Instituto Cinematografía suizo, cuyo director se pone en contacto con su homólogo español, José María Muñoz Fontán, haciendo valer el peso que el cine nacional está teniendo últimamente en las pantallas helvéticas: dos decenas de títulos estrenados desde *Bienvenido, mister Marshall* (Luis G. Berlanga, 1953) entre los que se cuentan casi todos los dirigidos por Vajda en los últimos años, además de la ya vetusta *El clavo* (Rafael Gil, 1943) o el policial *Camino cortado* (Ignacio F. Iquino, 1953).

Por su parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo eleva una protesta formal de sus agrupaciones de Técnicos e Intérpretes, aduciendo esta última la parva entidad del papel encomendado a María Rosa Salgado. Pero también hay que poner en la balanza el informe del Instituto Español de Moneda Extranjera que, si bien está de acuerdo en que no se trata realmente de una coproducción, argumenta que la cantidad reconocida como coste español «representa más que la divisa que habría de percibir el IEME por la prestación de los servicios a que se refiere la aportación española» (Archivo General de la Administración, caja 36/04788). Se subraya en este escrito la potencia de la moneda suiza, en un momento en que España está fuertemente necesitada de divisas. De este modo, la concesión del permiso de rodaje el 2 de julio 1957 supone el reconocimiento tácito de la nacionalidad española para la cinta. Amén de los beneficios económicos derivados de dicha calificación, Chamartín se reserva España, Italia, Portugal y América Latina como mercados exclusivos de explotación.



Otra cosa son los títulos de crédito. En la cabecera española los nombres conocidos se multiplican, aunque su función haya sido muy secundaria. También el orden de los cartones se altera, dando preeminencia a la aportación hispana. En tareas de montaje figura Julio Peña, que poca cosa más haría que marcar los tiempos de los títulos españoles y pegarle a la película los seis o siete tizeretazos que decidió la productora, de acuerdo con la censura... o por si acaso —ésta es una cuestión que intentaremos dilucidar más adelante—. Lo mismo ocurre con el ingeniero de sonido Alfonso Carvajal, responsable únicamente de la mezcla del doblaje. La traducción de los diálogos españoles se incluye en un cartón de buen tamaño, situado inmediatamente después de la cartela sobre la responsabilidad literaria del asunto. Así que esta labor técnica, todo lo laboriosa y concienzudamente ejecutada que se quiera, pero técnica no más, queda acreditada a nombre de Miguel Pérez Ferrero y José Santugini, fallecido apenas terminada la primera adaptación del texto. La actriz María Rosa Salgado, única aportación española al reparto, ocupa la segunda posición en las cartelas iniciales, sólo por detrás de Heinz Rühmann y relegando a Michel Simon y a Gert Fröbe a una posición subsidiaria.

No obtuvieron crédito —porque no procedía— los encargados de poner la voz en español a los intérpretes alemanes. El propio Vajda supervisa esta tarea. Félix Acaso dobla al comisario Heinz Rühmann, José Sepúlveda a Michel Simon y María Rosa Salgado a sí misma. Es fácil reconocer la voz de Fernando Rey como el profesor Manz, pero, en cambio, nadie diría que la voz cascada del asesino fue responsabilidad de un jovencísimo Alfredo Landa.

Todas estas operaciones habrían sido organizadas desde España por Vicente Sempere (2009: 274), con el que Vajda estaba montando la productora Halcón Films. A pesar de ello, la nacionalidad de la película seguía estando en cuestión. Prueba de ello es que el interpositivo enviado por Praesens-Film a España para las labores de postproducción y doblaje quedó retenido en Barajas hasta que no se pagaran los aranceles de importación correspondientes a una película extranjera.

Un cuento de hadas

El cebo es un cuento de hadas. Y no sólo porque los motivos de los cuentos —el bosque, el príncipe valiente, la niña en peligro, el mago-ogro...— estén omnipresentes, ni porque el comisario Matthäi verbalice en la escuela que, para los niños, «es imprescindible creer en los cuentos de hadas», sino porque toda la puesta en escena sirve a este fin. Ya los títulos iniciales aparecen sobre planos en delicados movimientos de avance o laterales que nos llevan del corazón del bosque hasta las proximidades de un idílico pueblecito suizo. Se pone así en imágenes el revés de *Heidi* que proponía Dürrenmatt. A la estructura melodramática del relato infantil *El cebo* contraponen una asepsia quirúrgica para realizar la autopsia de una sociedad en descomposición, capaz de generar monstruos e incapaz de neutralizarlos.

La película arranca con el descubrimiento del cadáver de una niña de siete u ocho años, en un bosque cercano a la población suiza de Mäggendorf. El buhonero Jacquier (Michel Simon) corre bajo una lluvia torrencial a avisar a la policía. Tal como lo rueda Vajda, el buhonero tropieza primero con el cuerpo de la niña y sale luego corriendo, circunstancia ésta indeterminada en el guión original. En la película sabemos que es inocente desde el principio. Al arrancar el guión con la huida de Jacquier se creaba una ambigüedad que podía tener un sentido para el final urdido por el novelista pero que no interesa a Vajda.



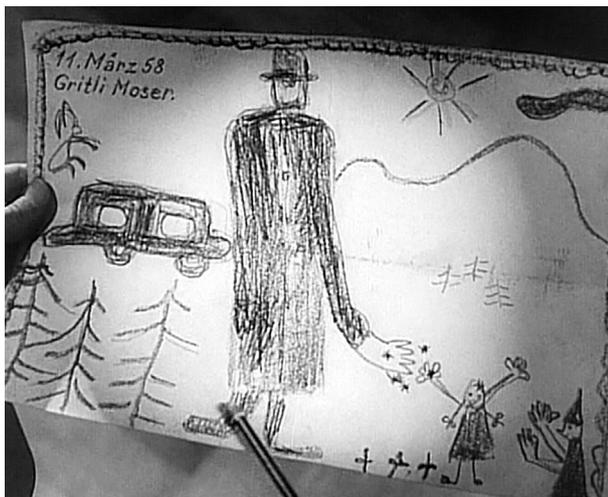
Cuando recibe el aviso, el comisario Matthäi (Heinz Rühmann), de la policía de Zúrich, está a punto de partir hacia Jordania, donde se encargará de asesorar a las autoridades en la creación de su moderno cuerpo de policía. Es un veterano en el que ha hecho mella el cansancio. Su devoción por el trabajo le ha hecho ganarse el respeto de sus superiores y subordinados, pero también un cierto aislamiento. Ante la perspectiva de su marcha el comandante (Heinrich Gretler) le pide que recomiende a un sustituto. Matthäi propone a Henzi (Siegfried Lowitz), un teniente que lleva trabajando con él los dos últimos años.

Comienza entonces la investigación. A pesar de que ya está fuera del caso, Matthäi acompaña a Henzi al lugar del crimen. Allí encuentran nuevas pistas que podrían servir en la acusación contra Jacquier. Un profesor de la escuela identifica a la niña como Greta Moser. Hay que dar la noticia a sus padres y todo el mundo esconde la cabeza debajo del ala. Matthäi asume una vez más esta responsabilidad y en una tensa escena comunica la tragedia a los padres. Se le reprochó al director en la fecha de su estreno el hieratismo teatral de la secuencia de «la promesa». Sin embargo, la jugada de Vajda es clara. El estatismo de la escena, su composición en profundidad y el alarido final en off de la madre, coadyuvan a subrayar el compromiso moral de Matthäi en la resolución del asesinato.

Una visita a la escuela donde estudiaba Greta sirve para advertir a los niños sobre los peligros de dejarse llevar por desconocidos a lugares recónditos. Ursula (Barbara Haller), una amiguita de la niña asesinada, les proporciona una pista. Greta le contó que había conocido a un gigante y que éste le había regalado unos erizos. Ha realizado un dibujo de la escena en la que aparecen un hombre más alto que una montaña vestido de negro, un coche y un extraño ser con cuernos que llama la atención de Matthäi.

El comisario cesante acude a Mäggendorf y evita que los campesinos linchen a Jacquier, al que todos acusan del asesinato. Comienza entonces un duro interrogatorio con el que el teniente Henzi y el detective Feller (Sigfrist Steiner) logran la confesión de Jacquier. Como contra-





punto, durante la cena de despedida a Matthäi, éste expresa sus dudas sobre la sofisticación de los sistemas de control en el mundo contemporáneo. Efectivamente, son del todo ineficaces, porque la resistencia del buhonero se ha quebrado hasta el extremo de suicidarse. Asqueado, Matthäi decide marchar a Jordania. Sin embargo, la contemplación de unos niños en el aeropuerto y el descubrimiento de unas trufas de chocolate que podrían ser los «erizos» que Greta recibió del asesino le recuerdan su promesa y lo empujan a regresar. Pide el reingreso pero el comandante se lo deniega. El caso está cerrado.

Matthäi decide entonces continuar la investigación a título privado. El primer paso es ponerse en contacto con el profesor Manz (Ewald Balser), el psiquiatra de la policía. Éste le ayuda a interpretar el carácter simbólico del dibujo de Greta. El gigante representa al asesino, un hombre achantado por su mujer y sin hijos, según la opinión del experto. Los erizos son, efectivamente las trufas. Es difícil adivinar la naturaleza del animal con cuernos. Lo que es seguro es que el asesino volverá a matar.

El ex comisario recorre las escenas del crimen donde sucedieron hechos análogos. Siempre son niñas rubias, de unos siete u ocho años. Los cadáveres aparecen al borde de la carretera de Zúrich. Los hijos de la dueña de una taberna le proporcionan una nueva clave: el animal del dibujo es una cabra montesa que figura en el escudo del condado de los Grisones y en las placas de los coches allí matriculados. Matthäi alquila por unos meses una gasolinera al borde de esta carretera a un italiano añorante del cálido sur. No deja de ser irónico, porque la fama de Heinz Rühmann se cifra en los musicales de la República de Weimar, en cuyo escapismo algunos han querido ver un espíritu pre-nazi, y el título que puso en órbita a Rühmann fue *El trío de la bencina* (*Die drei von der Tankstelle*, Wilhelm Thiele, 1930). Son rimas, acaso casuales, que no se le escapaban al espectador de la época.

Una vez más, son unos niños quienes proporcionan a Matthäi una pista sobre el modo en que debe actuar. Unos golfillos que hacen pellas en el río le explican que para pescar truchas hace falta un cebo vivo. Matthäi en-

cuentra en el pueblo a una niña llamada Annemarie Heller (Anita von Ow). Tiene un gran parecido con Greta y es hija ilegítima, por lo que su madre (María Rosa Salgado) tiene mala reputación en el pueblo. El ex policía le ofrece a la señora Heller que vaya a vivir con su hija a la gasolinera. Por las tardes Matthäi construye con Annemarie una casa de muñecas al borde de la carretera, de modo que la niña esté siempre a la vista. Ella pide que le pongan una torre, como en los castillos de los cuentos. El policía argumenta que las casas modernas carecen de torres. El prosaico comisario es incapaz de conectar con la niña.

Al atender a los clientes de la gasolinera anota las matrículas del condado de los Grisones. Por la noche realiza llamadas telefónicas con excusas vagas para averiguar si los conductores tienen hijos o no. La señora Heller está preocupada por su comportamiento pero Matthäi le dice que se meta en sus asuntos. Una de las llamadas alcanza el objetivo, pero la respuesta de la señora Schrott (Berta Drews) despista a Matthäi. Es una viuda con dos hijos que se ha casado con su antiguo chófer al que tiene férreamente sojuzgado. Alfred Schrott (Gert Fröbe) se siente empujado al asesinato cada vez que su mujer le reprocha su inutilidad. Aprovecha los viajes comerciales para cometer sus crímenes. Un día se presenta

en el bosque donde Annemarie juega. Vajda organiza el encuentro con la niña a la orilla de un riachuelo, entre los árboles, como si la mole de Schrott se hubiera materializado de la nada. El monstruo ni siquiera pronuncia un discurso seductor. Una serie de sonidos guturales y gemidos sustituyen al lenguaje articulado cuando empuña su títere de guante. Annemarie interpreta: «¿Verdad que eres un mago?». Y cuando el depredador le propone un nuevo encuentro para «hacerle magias», ella pide «un castillo como el de Blancanieves, con muchas torres». Por supuesto, la magia sólo funciona para los iniciados y ello implica guardar celosamente el secreto: «No debes decírselo a nadie. (...) Si le dices a alguien una sola palabra no podré hacer magias».

Matthäi descubre al día siguiente a Annemarie saliendo del bosque y la interroga. Finalmente, debe reconocer ante la señora Heller que las ha utilizado. Las envía a casa y llama a sus viejos compañeros para que le ayuden a tender una trampa al asesino. Cuando éste se presenta en el bosque hiere a Matthäi en el antebrazo con la navaja de afeitar que utiliza para sus crímenes pero es abatido a tiros por la policía. Llega entonces Annemarie y el ex comisario se coloca la marioneta en la mano para que no vea la sangre. La niña ha encontrado por fin un padre y Matthäi ha neutralizado a la bestia.



La imagen de la izquierda presenta a Heinz Rühmann en *El trío de la bencina*. (*Die drei von der Tankstelle*, Wilhelm Thiele, 1930). A la derecha, un plano análogo de *El cebo*

La intervención de la censura española

Aunque críticos tan prestigiosos como Bosley Crowther le reprocharan a la película que se recreara en los paisajes idílicos y en las pacíficas granjas, poco aptas para servir de escenario a las fechorías de un asesino en serie, lo cierto es que el contrapunto funciona de manera harto eficaz. Santos Zunzunegui resulta más cercano a nuestra percepción que el crítico del *New York Times* cuando apunta que la fotografía de Guerner «se aparta, de forma decisiva, del estereotipado “drama en claroscuro” en el que cierta crítica ha venido situando sus trabajos, en provecho de una gélida iluminación que visualiza, sin innecesarios subrayados, el lado clínico de la historia» (Zunzunegui, 1996: 453).

Las reseñas contemporáneas insisten en la delicadeza del tratamiento y en el hecho de que estos asuntos ocurrieran fuera de nuestras fronteras. De ahí el empeño en proclamar la hispanidad de los logros técnicos pero la nula relación del tema con la realidad española. Fernando Méndez-Leite (1965: 339) resume su impresión del siguiente modo: «Tanto los detalles técnicos como artísticos han sido tratados con ejemplar finura, sin cuyo requisito difícilmente hubiera podido llegar al gran público un tema de tan peligrosas derivaciones».

En la misma línea de argumentación se desarrolla la crítica del *ABC* del 13 de febrero de 1959 escrita por Guillermo Bolín, sustituto del titular «Donald», ya que éste era Miguel Pérez Ferrero, corresponsable de los diálogos españoles de la película y, como parte del equipo de la misma, se abstuvo de enjuiciarla: «Buenas pruebas tiene dadas el famoso director de “Marcelino” de su sensibilidad y buen gusto, pero aquí creemos que superó su propia marca, tratando con ejemplar limpieza y finura un tema sombrío, difícil y peligroso, atento siempre a no caer en la tentación de hacer fáciles concesiones a la voracidad morbosa de una parte del público».

Una vez finalizadas las labores de montaje, doblaje y sonorización, la película es calificada en 1ª B, aunque Chamartín interpone un recurso que se salda con una nueva calificación de 1ª A, lo que hace a la cinta me-

recedora de todos los beneficios administrativos, salvo los otorgados a las películas de Interés Nacional. A la exposición de argumentos se suma que la productora ha realizado las modificaciones indicadas por los censores. Dos admoniciones censoriales fueron de orden léxico: ni la «violación» ni los «delitos sexuales» podían mencionarse, según consta expresamente en las hojas de censura que debían acompañar a cada copia de la película durante su vida comercial. De modo que la posibilidad de que la niña hubiera sido «violada» fue sustituida por «maltratada» —«secuestrada» en el guión— y los «delitos sexuales» por «conductas inmorales».



Algunas otras alusiones más graves quedaron exclusivamente en el libreto. La responsabilidad social por la existencia de este tipo de crímenes nunca se cuestiona. En la escena en la que Matthäi, después de descubrir que los erizos son trufas de chocolate, pide al comandante que lo reintegre al caso, hay una alusión que en la película terminada hace referencia genérica a los «accidentes infantiles». El guión es mucho más explícito. El oficial arguye que en Alemania se producen anualmente un millar de «atentados morales contra niños» (Dürrenmatt, Vajda & Jakoby, s/f: 95). La única opción que queda sería la prevención puesto que, aduce el comandante, de lo contrario se correría el riesgo de crear un estado policiaco.

También hay un corte ordenado por la censura en el cuarto rollo: «Suprimir la secuencia cuando llega el po-

licía a casa del comisario para decirle que el vagabundo se ha declarado culpable». Corte nada banal puesto que en esta escena, que se desarrolla en casa de la señora Arbenz, donde Matthäi lleva viviendo los últimos doce años, se nos ofrece un leve atisbo de la intimidad del personaje. La causa de la supresión podría ser la insinuación de un interrogatorio nocturno acompañado de violencia, si no de torturas, para que Jacquier confiese el crimen. Por el camino, desaparece toda la escena y el único apunte sobre la vida privada de Matthäi que ofrecía la película. De este modo, el comisario queda estigmatizado como una fría máquina en busca de la reparación moral prometida a la madre de la niña asesinada lo que lo aproxima más a la concepción original de Dürrenmatt que a la cinta rodada por Vajda.



En el guión hay una secuencia que no llegó a rodarse o se descartó en el montaje. En ella Matthäi entregaba unos regalos de despedida a los mecánicos del cuartel de policía. Se hace referencia entonces a los casos que el comisario ha resuelto en el pasado y a la relación cordial que mantiene con muchos delincuentes. Uno de los mecánicos le pide que le lleve con él a Jordania y otro revela que le llaman «Matthäi, el último», apelativo sobre el que el comisario ya estaba al cabo de la calle. Un delincuente habitual les ha dicho: «Cuando Matthäi se marche, no habrá Juicio Final».

Esta escena da paso a otra que sí que figura en el montaje definitivo de *Es geschah am hellichten Tag* pero no en el de *El cebo*. La alusión a lo prolongado del interrogatorio probablemente sea de nuevo la causa de la supresión de esta secuencia, en la que se muestra bien a las claras la decisión de Matthäi de abandonar Alemania, pero también su relación con las plantas que son, de nuevo, metáfora de sí mismo: «necesitan poca agua». Estos atisbos de la vida privada de Matthäi tienen su momento más explícito en la conversación que mantiene con el comandante y en la que da la alternativa a Henzi. El comandante le muestra una foto de sus nietos y le pregunta si nunca ha pensado en formar una familia. «Una vez hubo alguien en mi vida a quien yo quería –contesta Matthäi–. Pero ella me quería menos. Y desde entonces... no he vuelto a querer a nadie». Imposible no asociar este desencanto con el de Sherlock Holmes cuando Irene Adler le traiciona en *Un escándalo en Bohemia*.

Chamartín y la autocensura

Los cortes más graves debieron de ser obra de la productora, curándose en salud. Es lo que Román Gubern (2014: 65) ha llamado «autocensura empresarial» y que obedece a causas múltiples:

La censura se manifiesta en la práctica mediante cortes o alteraciones de la imagen y/o la banda sonora de los filmes, tanto por razones ideológicas o políticas como religiosas o morales. Cuando las razones son comerciales (por ejemplo, una duración excesiva o escenas sin interés), se trata de una autocensura empresarial. La censura aplicada a las coproducciones internacionales genera con frecuencia versiones diferentes adecuadas a las características profesionales o permisivas de los países coproductores.

De las suprimidas por Chamartín, la escena clave es —por su duración y por su dramatismo— la del intento de linchamiento de Jacquier. Henzi y los policías locales están desbordados por el fanatismo de los lugareños. La violencia es extrema y la planificación incide en el salvajismo de la situación: campesinos indiferenciados desde angulaciones bajas, avanzando al unísono, planos de conjunto de los policías con la presencia siempre amenazadora de la gente del pueblo, picados de Jacquier como encerrado entre cuerpos fragmentados de policías... El alcalde asume la representación de la turba, pidiendo que le entreguen al sospechoso para hacer justicia inmediatamente. Matthäi asegura que hará responsable al alcalde si sucede algo irreparable y maneja la situación haciendo que el único testigo se ponga en evidencia ante sus paisanos. Es un avaro que trabaja de sol a sol; estaba plantando patatas y ni siquiera advirtió la presencia de tres con-

vecinos que pasaron por allí. En la novela y en el guión —no en la película— uno de ellos le espeta que «si hubiera pasado por allí una mujer desnuda» tampoco se habría enterado. Matthäi hace entonces uso de la ironía: ¿habría que linchar también a los tres testigos? Por fin consiguen salir de allí, con la cínica promesa de que la policía «tiene sus métodos» para hacer confesar al buhonero.

Se suele mencionar *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) como antecedente de *El cebo*. El título con el que se estrenan ambas en Italia es paradigmático del paralelismo buscado: *M, il mostro di Düsseldorf*, la de Lang, e *Il mostro di Magendorf*, la de Vajda. Las diferencias entre ambas son más que notables, sobre todo porque la película de Vajda focaliza la acción en el perseguidor y no en el perseguido. Otra película de Lang está en el origen de la escena del linchamiento: *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936). Vajda ya había citado esta dependencia durante el



Los dos planos de la izquierda corresponden a *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936).
A la derecha, planos análogos de *El cebo*



rodaje de *Barrio / Viela, rua sem sol* (Ladislao Vajda, 1947), filmada diez años antes y en la que también la comunidad se transformaba en una horda incontrolable que, aquella vez sí, se tomaba la justicia por su mano y acababa con la vida de un inocente.

La segunda escena de la escuela, cuando Matthäi va allí a recoger el dibujo de Greta que le servirá como pista para atrapar al asesino, desaparece como consecuencia directa de la eliminación de la secuencia del linchamiento, pues es una prolongación de la misma. El alcalde reprocha al comisario que ahora Jacquier vivirá una buena temporada a costa del Estado. Cuando Matthäi le explica que el buhonero se ha ahorcado esa misma mañana, el hombre le devuelve la pelota de la responsabilidad. No hay ni una duda, ni un momento de arrepentimiento. La comunidad se siente legitimada por esta muerte injusta que sacia su sed de venganza.

Más sutiles son los tijeretazos en el banquete de despedida y en la consulta del psiquiatra. Se trata de dos momentos en los que Matthäi habla de su desencanto ante una sociedad en la que la responsabilidad individual queda diluida por leyes y reglamentos. Un signo de individualismo e independencia poco recomendable, sin duda.

En un juego muy renoiriano asistimos a los preámbulos del banquete de despedida de Matthäi desde el punto de vista del maître tras una puerta de cristal: «Licor de ciruelas para el señor consejero; no bebe otra cosa», «preparad café turco»... Esto permite que del discurso del cónsul jordano sólo se escuchen las típicas frases hechas sobre «colaboración mutua» y puentes tendidos entre las dos naciones. El maître, demiurgo en la sombra, urge a los camareros a servir el café en el momento en que comienza el discurso de Matthäi: «Conozco bien a ése. Es rápido. Termina enseguida». Matthäi verbaliza durante la alocución su desencanto con la profesión, o al menos, con el mundo en el que la ejerce. Más adelante este argumento le servirá de acicate para llevar a cabo la búsqueda del asesino como un asunto que le afecta más a él como individuo desde un punto de vista ético, que a la seguridad de la comunidad con la que se ha comprometido profesionalmente a lo largo de toda su carrera.



También demuestran suma cautela los responsables de Chamartín con el último corte: la escena del pastor protestante que, de algún modo, excusa la conducta in-moral de la madre soltera.

—Me alegro de que se ocupe de la señora Heller y de Ana María. Siempre estaban solas.

—Yo también me alegro de verle.

—Pues no parece muy contento. Tiene alguna preocupación, ¿verdad? ¿Le puedo ayudar?

—No, nadie puede ayudarme. Me siento como un tonto. Esperaba algo y a veces pienso que lo que espero quizás no llegue nunca.

—No sé qué está esperando, pero quizás haya una razón por la que no llega. A veces, lo que esperamos con más ansia no es lo mejor para nuestros propósitos, sino algo terrible.

—También espero algo terrible.

En resumen, bien fuera por la intervención directa de los censores o bien por la predisposición de la productora y distribuidora española a no enfrentarse con ellos, el resultado son ocho cortes con una duración de casi nueve minutos que, amén de las manipulaciones introducidas en el doblaje, han condicionado la comprensión de *El cebo*, primero en cines, luego en televisión y, finalmente, en vídeo doméstico.

El resto de cambios operados sobre el libreto ni siquiera han llegado a la versión alemana. La alteración sustancial afecta al enfrentamiento final entre el policía y el monstruo, que tiene lugar en casa de Schrott, por lo que fue necesario añadir un epílogo con el comisario y Annemarie paseando al borde del río.

El segundo encuentro —planeado y no rodado— entre Annemarie y el ogro ha desaparecido. En el guión sirve para crear tensión mientras Matthäi ha acudido al pueblo del chocolatero de las trufas. Pero después de haberla atraído hasta el bosque con su títere y sus chocolatinas Schrott no consigue reunir las fuerzas para cometer el crimen. Este intento frustrado queda elidido cuando, a su regreso, Matthäi encuentra a Annemarie saliendo del bosque. De alguna manera la escena inmediatamente posterior al interrogatorio de la niña —brutal, como otros que seguramente ha presenciado o realizado él mismo— es más interesante: el envoltorio de la chocola-

tina y las huellas del coche resultan una amenaza mucho más ominosa que la misma presencia física del asesino.

Matthäi intenta reunir pruebas contra Schrott y no lo logra. El libreto contempla un último intento de convencer al comandante de que, al menos, lo interroguen. Su superior le reprocha que él mismo repudiara este método en el caso de Jacquier. Sin embargo, Matthäi está ahora convencido de su culpabilidad. El comandante aduce que las trufas, la matrícula, su paso por la carretera... son pruebas circunstanciales. Parte del diálogo en el que el comisario confiesa que ha equivocado su táctica, que no ha podido mantener la vigilancia sobre su «cebo» veinticuatro horas al día, se traslada en la película a un intercambio con la señora Heller.



En el guión hay otra escena informativa inmediatamente después de la primera aparición fuera de campo —su voz, sus manos, el espacio que ocupará...— de Schrott. El comisario recorre el zoo de Zúrich con el dibujo de Greta buscando qué cornúpeto pueda ser el animal que dibujó la niña.

Con ser notorias, estas alteraciones no son las únicas que sufre la película desde su concepción inicial. La incorporación de Heinz Rühmann al frente del reparto trae consigo varias modificaciones en el guión. Hans Jacoby, el guionista de confianza de la estrella alemana, se encarga de limar las aristas morales del libreto y, en concreto, del comisario Matthäi, algo que no logra completamente. Dürrenmatt se lamenta de que el personaje en manos del

actor alemán resulte «demasiado burgués, excesivamente poco obsesionado por su misión» (Dumont, 1987: 482).

Otros dos cambios fundamentales introducidos en este momento son la conversión de la señora Heller en madre soltera trabajadora, en lugar de ser una prostituta con antecedentes, y el desarrollo del papel de Schrott, el asesino. Pero, si la novela se corresponde con el tratamiento original, entonces el cambio más radical habría sido la sustitución del desesperanzado final propuesto por Dürrenmatt por otro, feliz, aunque un tanto ambiguo.

El historiador del cine suizo Hervé Dumont (*ibid.*) lo pone por pasiva: «La tensión en los últimos rollos es tan densa que termina por anular totalmente la tendencia a la reflexión de la primera parte, con sus explicaciones psiquiátricas y su descripción del procedimiento policial. El gusto por la provocación de Dürrenmatt sigue presente acá y allá, en el personaje del buhonero, en el intento de linchamiento de los aldeanos, en la utilización cuestionable de una hija ilegítima como cebo, etc.».

De policías y escritores de novela policiaca

Del primer tratamiento sólo podemos hacernos una idea por su versión novelada. Se explicaba Dürrenmatt (1957: 8): «Una vez acabado el guión, yo seguí trabajando en mi historia. Retomé la fábula otra vez y me la replanteé desde otro punto de vista, ya no tan pedagógico. En cierto sentido, el tema del detective fracasado se convirtió en una crítica de una de las estructuras típicas del siglo XX, lo que me alejó necesariamente del propósito original de la película como trabajo de equipo».

La novela se abre y se cierra nueve años después de concluida la acción medular. Dürrenmatt ironiza sobre su condición de escritor de género metiéndose —metiendo al narrador— en la piel de un novelista que acude a dictar una conferencia sobre su oficio en una pequeña ciudad suiza. Entre los escasos espectadores se encuentra el comandante H., antiguo jefe policía cantonal de Zúrich, que se ofrece a llevarle en coche. Se detienen en la ruinosa gasolinera de Matthäi donde una avejentada Annemarie —tiene dieciséis años y ya aparenta treinta—

les sirve de beber. Es a la salida cuando un Matthäi alcoholizado parece reconocer al comandante y le espeta que él sigue esperando. El comandante le cuenta entonces al escritor el caso de Gritli Moser. El relato sigue casi punto por punto la estructura secuencial del guión en su primera parte. Luego, cuando Matthäi coge la gasolinera, la presencia del comandante como narrador gana protagonismo. El asesino es un fantasma. Acaso exista, acaso no. El comandante y el fiscal terminan por confiar en la teoría del policía en excedencia y se suman a la utilización de Annemarie como «cebo», hasta que después de una semana de espera improductiva acosan a la niña a preguntas, utilizando la violencia para que confiese quién le ha dado el chocolate. En la versión de Dürrenmatt la identidad del asesino sólo se conocerá *in extremis*, cuando las vidas de Matthäi, Annemarie y la señora Heller hayan quedado irremediabilmente destruidas. El comisario puede ser un genio, todas sus deducciones eran correctas, pero un accidente fortuito ha impedido que el asesino haya acudido a su cita con la niña.

Los matices que introduce el novelista no hacen sino acentuar los aspectos más sórdidos del relato: Jacquier (en la novela Von Gunten) ha sido condenado previamente por la violación de una adolescente, la situación de Matthäi cuando visita al psiquiatra es crítica, la señora Heller es una conocida prostituta y su hija seguirá sus pasos apenas salida de la pubertad.

La novela está dedicada a Wechsler y a Vajda, lo que no impide a Dürrenmatt (id.: 20) exponer su punto de vista sobre la distancia entre realidad y ficción, o, acaso, entre la ficción moral que él proponía y la ficción dramática que es la película. El comandante H. diserta mientras conduce a propósito de la función ética y catártica del relato policiaco. El castigo del criminal es una de esas mentiras que sirven «para mantener el orden social (...), todo eso puedo dejarlo pasar, aunque sea como un acuerdo comercial, pues todo público y todo contribuyente tienen derecho a sus héroes y a sus *happy end* y tanto nosotros los policías como ustedes los escritores nos hemos comprometido a proporcionárselos».

El *happy end* introducido por Vajda y Jacoby funciona como agente purificador de la historia, pero deja fuera

las implicaciones que hemos ido encontrando a lo largo del relato. Sin embargo, esta conclusión no satisfizo a Dürrenmatt (id.: 139). Lo hace constar, no sin mordacidad, en el penúltimo capítulo de la novela, donde retoma la reflexión inicial. La clausura de la película sería, para el mordaz comandante H., de una poesía elemental, «tan elevada y positiva que pronto verá la luz ya sea en forma de novela o en forma de película». En la última escena, ironiza el novelista por boca del inspector, «[l]a niña podría haberse escapado de junto a su madre para ir a reunirse con su querido mago, corriendo en pos de una inaudita dicha, y así, incluso después de tanto horror, podría brillar un rayo de maravillosa poesía, plena de tierna humanidad y abnegación» (Durrënnett (id.: 140). Sin embargo, nada es tan sencillo en la película. Dürrenmatt podría tener razón si consideramos el guión

como una pieza de construcción dramática o literaria, sin posterior elaboración mediante la puesta en forma. Y es en este apartado donde Vajda roza la excelencia.

Una de las escenas desaparecidas del guión —¿no se rodó? ¿se descartó su montaje?— ilustra los primeros pasos de la investigación personal de Matthäi. La secuencia nos sitúa en las proximidades de una escuela, en Zúrich. Matthäi acecha a algún posible merodeador. Un gesto aparentemente inocente, como el dar caramelos a un niño o comprar trufas en una pastelería se convierte para él en un indicio de posible culpabilidad. Poco después, en el parque, una niña le pregunta la hora. Matthäi intenta aclarar por qué está sola. Llega la madre corriendo. A sus ojos, Matthäi no es más que otro *sacamantecas*. Se han conservado algunos planos con un sentido similar, insertados tras la conversación de Matthäi con los golfillos



que pescan en el río. Es una escena en la que se verbaliza la necesidad de «un cebo vivo» para pescar truchas. En su aproximación al pueblo, antes de descubrir a Annemarie como la doble ideal de Greta, Matthäi detiene su coche a la puerta de un colegio y en los alrededores de un parque, en una secuencia considerablemente aligerada en la versión española. Su sonrisa cuando estudia a los niños jugando, ajenos a su presencia, lo convierte en un depredador infantil. Para mejor cazar al asesino, Matthäi se convierte en su doble.

Son creación de Vajda, en cambio, las dos escenas sin diálogo en las que se hacen patentes las simetrías morales entre el asesino y su perseguidor. La primera tiene lugar mientras ambos esperan que les den paso en una obra de la carretera. Viajan cada uno en su coche, en direcciones opuestas. Aguardan. Un obrero da paso al coche de Schrott. La mirada de Matthäi registra automáticamente la matrícula del condado de Grisones y se posa de modo casual en el rostro del conductor. La segunda, modélica, retrata a Schrott contemplando los maniqués en el escaparate de una tienda de ropa infantil. Matthäi le observa a él desde el otro lado del escaparate. Schrott no lo advierte. Vajda planifica con maestría. Cuando Schrott se marcha, Matthäi sigue allí todavía un instante, contemplando los maniqués infantiles. Pronto advertiremos que ha comprado uno de aquellos muñecos para tender su celada al asesino. Sin embargo, esa mirada suspendida al final del plano anterior funciona como una imagen especular entre cazador y presa.

La señora Heller lo ha comprendido desde el principio: esas llamadas nocturnas a las que se entrega el hombre que la ha contratado, preguntando siempre por niños, inventando mentiras con una insistencia enfermiza... La relación entre ambos es absolutamente impersonal. En cualquier construcción al uso —en las otras películas en que Vajda dirige a Rühmann, por ejemplo—, esta presencia femenina en la casa hubiera dado lugar a la clásica subtrama amorosa. Pero en la severidad de *El cebo* no caben estas distracciones. Lo confesará la señora Heller cuando descubra el juego que Matthäi se trae entre manos: «¿No sabe que Annemarie le quiere?». No ella, sino su hija. Por eso, al final el ex comisario se coloca la marioneta para

que Annemarie no vea la sangre que mana de la herida que le ha hecho Schrott. La niña ha encontrado por fin un padre mientras la señora Heller permanece relegada a un segundo plano. El planteamiento formal del desenlace resulta tan esclarecedor como turbador.

Bibliografía

- BERGFELDER, Tim (2005), *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Oxford: Berghahn Books.
- CROWTHER, Bosley (1960), «Screen: A Swiss Manhunt Amid Scenic Beauty: It Happened in Broad Daylight at the Baronet», *The New York Times*, 30 de septiembre.
- DUMONT, Hervé (1987), *Histoire du cinéma suisse: Films de fiction 1896-1965*, Lausanne: Cinémathèque Suisse.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1957), *Das versprechen* [ed. española, *La promesa*, Barcelona: Navona, 2008, trad. Xandu Fernández].
- (1965), *Frank V*, ed. Julio Diamante, Barcelona: Aymá.
- DÜRRENMATT, Friedrich, VAJDA, Ladislao & JAKOBY, Hans (s/f), *El cebo* [Guión – Lista de diálogos], depositado en Filmoteca Española, G-6547.
- EXPEDIENTE ADMINISTRATIVO, Archivo General de la Administración, caja 36/04788.
- GUBERN, Román (2014), «La censura com a causa de las multiversions», Esteve Riambau (coord.), *Multiversions*, Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- LLINÁS, Francisco (1997), *Ladislao Vajda, el húngaro errante*, Valladolid: 42 Semana Internacional de Cine.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1965), *Historia del cine español*, Madrid: Rialp.
- SEMPERE, Isabel (2009), *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia: IVAC-La Filmoteca.
- WRIGHT, Sarah (2008), «El niño en peligro y otras piezas de lo real en *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda», *Secuencias: Revista de historia del cine*, 28, pp. 27-45.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996), «El cebo/Es Geschah Am Hellichten Tag», Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, pp. 452-454.