

172

ALFRED HITCHCOCK

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



F I L M O T E C A

ESCRITOS - 172

EL CINE INGLÉS DE ALFRED HITCHCOCK

HITCHCOCK ANTES DE HOLLYWOOD

Aunque las influencias entre el cine de Hitchcock y el de Hollywood fueron mutuas, múltiples y complejas; al final hay que concluir que indudable fue Hitchcock el que acabó cambiando a Hollywood. Desde los años 50, el cine de Hitchcock se convertirá en el motor más eficaz para propiciar la definitiva decadencia del cine clásico americano, que desaparecería unos años más tarde, en los 60. Hitchcock se convirtió en el cineasta “manierista” por excelencia, ya que sus películas parecían hechas “a la manera” del cine clásico, pero en realidad tomaban una considerable distancia, hecha de descreimiento cínico, en relación con lo que el relato clásico suponía.

En un principio, durante su etapa británica, Hitchcock se vió indudablemente influenciado por el modelo Hollywood, que desde el final de la I Guerra Mundial se impuso en todo el mundo como el modo de representación y la forma de narración filmica dominantes. Pero por otra parte, ya se pueden ver estos filmes ingleses como exponentes de una particular forma de hacer cine en Hitchcock, que su etapa americana no haría nada más que desplegar en toda su plenitud. Nos encontraríamos, por tanto, ante un cine, el desarrollado por Hitchcock en la marginalidad relativa que ofrecía la producción cinematográfica británica, que se situaba ya abiertamente en los márgenes del modelo hollywoodense.

En todo caso parece claro que las películas británicas de Hitchcock están cruzadas por una paradoja esencial: por un lado se pueden enmarcar en el modelo narrativo dominante al final de la época del cine mudo y los inicios del sonoro; pero por otro se puede percibir en ellas como brilla ya, casi con toda su intensidad, una forma particular de contar historias. Se puede pensar que, en contra de lo que se ha dicho durante mucho tiempo, en estos fil-

mes están ya casi todas las genialidades de Hitchcock, todos aquellos procedimientos de puesta en escena que, más tarde, le harían alcanzar fama mundial. A partir de aquí se puede llegar a la conclusión de que lo que resultó verdaderamente explosivo en el cine americano de Hitchcock fué la mezcla, la perfecta combinación del desplazado modo de representación hitchcockiano con un modelo en el cual se integró sin problemas aparentes, pero al que resquebrajó de una forma que, no por ser casi imperceptible, dejó de ser definitiva.

En el mismo centro de esta compleja problemática, que no hemos hecho sino esbozar, se encuentra “Alarma en el expreso” (*The Lady Vanishes*, 1938). Y ello por varios motivos. En primer lugar porque, a pesar de ser la penúltima película británica de Hitchcock –la última sería “Jamaica Inn”, un año después– se trata sin duda de una auténtica despedida del cine británico e, incluso, de su propio país como tal: “Para Hitchcock, este film (*The Lady Vanishes*) tenía que ser el último que rodaría en Inglaterra. Se había decidido a aceptar una de las propuestas de Hollywood sin saber todavía cual de ellas. Quería terminar elegantemente, hacer algo que fuese a la vez conjunción de cuatro años de búsqueda, un cuadro recapitulador, y un punto final” (E. Rohmer y C. Chabrol. “Hitchcock”. Ed. Universitaires. Paris, 1958).

Este afán por resumir una etapa, expresando al mismo tiempo la opinión que le merecen sus compatriotas, a los que está a punto de abandonar, queda en evidencia en cualquier lectura que hagamos, por superficial que sea, de este relato ferroviario, en el que el microcosmos del tren sirve para desplegar todo un retablo de conductas que no ocultan su vocación emblemática respecto del supuesto modo, o modos

de ser, británicos. Algo que pondrá de manifiesto en esa secuencia, al final del film, en la que los que quedan rodeados, dentro del vagón atrapado en vía muerta, son precisamente todos los pasajeros ingleses, traicionados por su irrenunciable hábito de tomar el té. Una secuencia absolutamente premonitoria, respecto de lo que le habría de ocurrir, muy poco tiempo después, al Reino Unido frente a la Alemania hitleriana. No se puede dejar de subrayar la clarividencia de Hitchcock ante lo que se avecinaba, a través de su despiadada crítica de ciertas actitudes, típicas de las de muchos ciudadanos británicos en 1938: el abogado pacifista muerto mientras empuña la bandera blanca, y al que previamente hemos conocido en su reprochable comportamiento con su amante; o la pareja de “típicos ingleses” que sólo se convencen del peligro cuando han recibido un tiro en la mano, aunque este hecho no les haga perder su tradicional “flema”, ni les impida, en el último momento, luchar como exigen las circunstancias.

Pero más allá de esta lectura histórica y sociológica de “The Lady Vanishes”, nos interesa analizar, a través de la metodología que ofrece el Análisis Textual, cómo desarrolla en ella Hitchcock sus procedimientos estilísticos, ante su ya eminente viaje a los EEUU, o, por decirlo de otra forma quizás más precisa, cómo dentro de este carácter de compendio de su obra británica, que podemos adjudicar a “Alarma en el expreso”, nos es posible encontrar aquellos modos de puesta en escena que tan radicalmente habrían de transformar al cine clásico americano.

Trataremos de entrever como “The Lady Vanishes”, aunque lógicamente muy próxima al modelo narrativo dominante en Hollywood y en todo el mundo, se encuentra también fuera de ese modelo; situándose así en los márgenes de un cine clásico al que Hitchcock habría de estrangular con

el abrazo de un encuentro, no exento, por otra parte, de apasionado amor.

Está “The Lady Vanishes” claramente dividida en dos grandes segmentos, que comprenden por un lado las secuencias que transcurren en el hotel de montaña, y por otro las del tren. Es esta segunda parte la más interesante del film, pues a lo largo de ella se desarrollará la compleja historia de espías, llena de continuas sorpresas. Sin embargo, las secuencias del hotel son la base que permite el posterior desarrollo de la trama, gracias a una sistemática y sutil construcción y puesta en escena de los distintos puntos de vista, mediante los cuales se nos van presentando a los diferentes personajes.

Arranca el film desde el mismo paisaje que sirve de fondo a los títulos de crédito. Merced a su indisimulado movimiento, la cámara nos va conduciendo hasta el interior del hotel, desplazándose entre un decorado de maquetas. Es curiosa la predilección, perversamente infantil, de Hitchcock por las maquetas y las transparencias en esta película: actúa con estos elementos de la puesta en escena como un niño con sus juguetes, resaltando entre ellos, por supuesto, la presencia del “tren eléctrico” en el que no falta, ni siquiera, un gracioso coche que pasa al lado de las vías.

Una vez situados en el interior del hotel, la cámara se detiene en escala de Plano General (PG): vemos cómo desde el fondo, un personaje baja por la escalera, mientras un grupo de personas se encuentran sentadas, a la izquierda del encuadre. Suena una típica y alegre canción de aire tirolés, en consonancia con la supuesta función descriptiva de estos planos iniciales. Sin embargo la cámara focaliza de inmediato, al personaje que baja, en escala de Plano Medio (PM), permitiéndonos ver cómo habla con el recepcionista, aunque sin oír lo que dice, ya que el volumen de la música lo

impide. He aquí ya una sutil, casi imperceptible toma de postura por parte de la instancia narrativa (la enunciación), que no se limita a describir, tal y como en un primer momento podría pensarse, sino que introduce efectos de sentido mediante una serie de elecciones previas: mostrar de cerca a un personaje hablando (dándole una cierta importancia en la red de relaciones entre los personajes, que ahora comienza a tejerse), al mismo tiempo que un elemento puramente descriptivo (la música folclórica) queda por encima de dicho personaje.

He aquí un ambivalente mecanismo de puesta en escena por el cual se nos señala a un personaje ciertamente importante en la estructura narrativa (la Sra. Froy, interpretada por Dame May Whitty) al mismo tiempo que se oculta, que se solapa su presencia en el relato al quedar sobrepasada por un elemento supuestamente contextualizador (algo muy adecuado con el status del personaje dentro del relato: su función será precisamente la de desencadenar los acontecimientos llenos de suspense, al desaparecer de la pantalla durante la mayor parte de la película).

Reconstruyamos esta situación inicial, a la que hemos llegado siguiendo el movimiento, ahora detenido, de la cámara. Por una parte un personaje que baja desde el fondo del decorado: una forma muy teatral de entrar en campo. Por otro lado unos personajes que, en posición de espera, claramente “espectatorial”, contemplan la escena. Pero es que además este personaje (la Sra Froy), sale inmediatamente después de campo, de una forma muy peculiar: cuando se dirige a la puerta, esta se abre de golpe, por efecto del viento, mientras otros dos personajes (la pareja de “típicos ingleses”) tratan de sujetar a dicha puerta. La Sra. Froy desaparece tras ella, la música deja de sonar en ese momento y, después de la entrada de dos lugareños,

que hablan en su lengua natal, comienza la narración propiamente dicha. A la disonante discusión de los dos nativos se sumará el ruido, de trompetas, producido por el reloj, cuya puertecita observando como se abre, en Plano Detalle (PD).

Puertas que se cierran y se abren, al tiempo que estalla un gran alboroto, los personajes que se encontraban sentados se empiezan a mover, los hechos se suceden. Y como desencadenante, una simpática ancianita, la Sra. Froy, cuyo corto trayecto hemos observado. He aquí, condensada, en esencia, la estructura narrativa del film, mediante un típico elemento de predestinación”: “La intriga de predestinación consiste en dar, en los primeros minutos del film, lo esencial de la trama y su resolución”.Thierry Kuntzel señaló en su momento el parentesco que existe entre la estructura de predestinación y el sueño, que presenta de forma muy desplazada y alusiva lo que se desarrollará inmediatamente después. Este procedimiento narrativo es, al contrario de lo que se suele creer, muy frecuente en las películas de suspense, que contienen un enigma, pues lejos de “matar el suspense lo refuerza” (J. Aumont. “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”. Ed. Paidós).

Tras esta secuencia inicial, sólo en apariencia descriptiva (pues como hemos visto muestra el núcleo de la historia: la aparición / desaparición de la Sra. Froy), los personajes comienzan a hablar, y la cámara se difumina en ellos, haciendo que se estructure la narración en “puntos de vista”, apoyándose de manera sucesiva en la mirada de los personajes, tal y como manda el canon del cine de Hollywood. Pero es aquí, precisamente, donde podemos encontrar lo que une y separa al cine de Hitchcock respecto al modelo de cine clásico de Hollywood. Si bien este primer segmento del film (las escenas que transcurren en el hotel) se encuentra más cerca del modelo

clásico, ya aparecen en él ciertas señales que nos avisan del funcionamiento del otro segmento (las escenas del tren), más claramente volcado a unos procedimientos de puesta en escena y a un funcionamiento de lo narrativo, situados en las márgenes del modo de representación hollywoodense clásico.

En todo caso estas escenas del hotel se caracterizarán por un continuo juego de “puntos de vista”, que sirven para presentar a los personajes más importantes, aunque concediéndoles a todos un cierto status de igualdad. Así, sí durante la primera escena puramente narrativa, parece que los dos “típicos ingleses” adquieren un cierto protagonismo, esta suposición será inmediatamente denegada por la puesta en escena: aunque les vemos mirar lo que sucede -diegetización de la mirada espectadorial o personajes que asumen la función de narratorio, según otra terminología-, después observaremos como ponen en escena la denegación de esa misma mirada espectadorial, al darle la espalda a la camarera (cuya lozana hermosura acabamos de contemplar en contraplano atribuido a estos dos personajes), que parece “amenazar” con desnudarse delante de ellos. Denegación del deseo del espectador, más evidente si lo ponemos en relación con la puesta en escena realizada en la secuencia anterior de ese mismo deseo, manifestación de una insoslayable pulsión escópica que hace posible la existencia del espectador cinematográfico: el camarero que entra en la habitación de las señoritas inglesas las mira, asombrado: en sucesivos planos subjetivos (PS, en los que se produce una identificación total entre la mirada de un personaje y la de los espectadores) veremos nosotros también el objeto de su mirada, es decir, los cuerpos semidesnudos de las tres mujeres.

La cámara irá acompañando a los diferentes personajes, a los que aparentemen-

te no privilegiará en la red relacional de la narración. Sin embargo, mediante diversos desplazamientos, apenas marcados en la superficie de la puesta en escena, una cierta jerarquía, se va estableciendo entre ellos. Así, cuando la cámara focalice a la Sra. Froy dentro de su habitación, un suave travelling de aproximación nos la irá mostrando en un plano cada vez más cercano, algo que enlaza con el Primer Plano (PP) del cantante en el que una misteriosa mano que emerge del fuera de campo, le hace desaparecer en las tinieblas del espacio-off. Esta emergencia del sujeto de la enunciación queda más subrayada mediante el PD en el que observamos cómo la moneda, que acaba de lanzar al cantante la Sra. Froy, permanece enigmáticamente sola en el suelo. Hay aquí un desplazamiento entre el “saber” del espectador (a través del punto de vista de los diversos personajes) y un “saber” exterior, oculto, solo atribuible al sujeto de la enunciación, que únicamente se volverá a dar, de una forma tan ostensible, en el PD en el que observamos como alguien mueve una maceta en una ventana de la estación, intentando atentar contra la Sra. Froy.

Por lo que respecta a Iris (Margaret Lockwood) y Gilbert (Michael Redgrave), los dos jóvenes protagonistas de la segunda parte del film; nos encontramos con que la manera mediante la cual Hitchcock se encarga de subrayar la relación entre ambos, es todavía más sutil si cabe: gracias a un perfecto juego de espejos, que de alguna forma multiplica la mirada. En todo caso, durante esta primera parte (la del hotel) se ha dosificado la emergencia de la instancia narrativa, mientras que el juego de puntos de vista no ha privilegiado, como ya hemos dicho, a ningún personaje, como para permitirle ocupar un lugar predominante en el relato. Sin embargo, un hecho casual -a Miss Froy se le caen las gafas delante de Iris- hará que un personaje

adquiera un evidente protagonismo. Por azar la maceta golpea a Iris: un hecho contingente lanza a un personaje a una situación absurda e inexplicable, he aquí un procedimiento típicamente hitchcockiano, que forma parte de esa emergencia de “lo real” (el azar, lo inesperado), tan característica de su mejor cine manierista.

Golpe en la cabeza: es el azar lo que transforma la percepción de la realidad en delirio, en mirada que se multiplica, que se problematiza a sí misma. Una mirada, la de Iris, que a partir de este momento se encontrará en el resbaladizo borde que separa la realidad de lo imaginario, la verdad de la mentira, el sentido de su deriva. Tras ese cruce con lo azaroso, el sueño, a partir del cual surgirá ese relato, entre onírico e inverosímil de la desaparición de Miss Froy. Comienza un sueño, en él miraremos a través de la inestable mirada de Iris, será su problemático punto de vista el que guíe, entre incierto y perdido, al espectador por la intrigante trama del relato. Algo que pone en evidencia los sucesivos PS de Iris, mediante los que se nos muestra a los pasajeros del departamento.

Inmersos ya en el juego que se nos plantea, la puesta en escena, centrada en la obsesiva descripción del cerrado mundo del tren, sólo saldrá al exterior como forma de producir magníficas imágenes en las que los sentidos se multiplican, en las que las múltiples metáforas que el tren y su movimiento propician son un fiel contrapunto de lo que va ocurriendo. Un perfecto ejemplo puede ser el bello y enigmático plano del tren que avanza sobre un frágil y estilizado puente, justo inmediatamente antes de la escena en la que, tras sumirse en un nuevo sueño, Iris contemplará asombrada la desaparición de Miss Froy. Las connotaciones, el cruce de redes significantes que este plano del tren (mundo del relato) sustentándose en tan inestable soporte, ha de propiciar en el

espectador más atento, no es sino otro ejemplo de ese desplazamiento, apenas perceptible, del cine de Hitchcock respecto del “centramiento” de la mirada clásica. En otro nivel, este plano del tren nos muestra ese juego, casi de laboratorio, que Hitchcock realiza con los decorados, las transparencias, etc: “Se rodó (...) en un plató de 90 pies, con un vagón y el resto estaba hecho con transparencias o maquetas. Técnicamente era una película muy interesante de hacer” (F. Truffaut. “El cine según Hitchcock”. Alianza Ed.). Más adelante señalaremos cómo se articula, en el especial funcionamiento narrativo del filme, este uso, entre, abusivo y jocos, de la trampa y el cartón.

Tras la enigmática desaparición, nos adentraremos en el suspense que la misma va creando, acompañando la mirada de Iris. Una mirada que vuelve a mostrarnos de nuevo lo que tiene de alucinada. En una escena ejemplar, llena de sobreimpresiones y fundidos, se focaliza a Iris mirando, y, en sucesivos PS, lo que ve: tras una cara emerge otra, los ojos de Miss Froy, se mezclan, se confunden con los del personajes que pretende sustituirla. La ficción se confunde con la realidad, mezcla, borra los límites que separan la supuesta verdad de lo inexplicable, de la inquietante fantasía del sueño. Tras la duda del personaje (¿existió realmente, alguna vez?) aparece una mirada penetrante y, al mismo tiempo horrible (detrás de la belleza de la ficción no se esconde sino la máscara, terrible, del horror. Un horror que veremos reflejarse en el rostro de Iris.

Solo por esta escena, “Alarma en el expreso” debería figurar entre lo mejor de la filmografía de Hitchcock. Su terrible puesta en escena nos sitúa ante la emergencia de una mirada, entre perpleja y horrorizada, muy alejada de la reconfortante mirada del cine clásico. Aquí nos encontramos con una nueva emergencia de “lo real”, en el

universo narrativo del filme, algo que no se dará nunca de esta manera, cruda y explícita, en el cine clásico, en cuyo funcionamiento simbólico estará siempre metafórico lo real, como mejor forma de garantizar la emergencia de un determinado sentido.

Mirada desplazada, puesta en cuestión, pero al mismo tiempo una cierta emergencia de la enunciación, como detentadora del magnífico tesoro de la solución del enigma, es decir de lo imaginario que ha de cerrar a la perfección el agujero negro que lo real ha abierto en lo narrativo. Emergencia llena de sutilezas. Como esa aparición del nombre del personaje desaparecido (demostrando cierta función mágica del signo) en el cristal del tren que el espectador ve, sin que los personajes lo perciban, produciéndose, por un momento, una fundamental separación entre el punto de vista del espectador y el de los personajes -precisamente en el momento en el que Iris confiesa que se va a casar y Gilbert comienza a compararla con su madre: una ironía muy propia de Hitchcock-. Después Iris observará el nombre por breves momentos, antes de que desaparezca borrado por las sombras del túnel. ¿Alucinación o percepción de la rea-

lidad?. No deja de ser sintomático que esta visión se produzca como sobreimpresionada en un paisaje que, no lo olvidemos, nos es ofrecido a través de la mentira de la trama, de la transparencia.

Pero parece ser que la verdad de lo sucedido solo puede llegar por esta vía, como lo pone manifiesto el que la prueba definitiva de que Iris tiene razón le venga a Gilbert gracias a la etiqueta del té, que se pega durante un instante en el cristal de la ventanilla. He aquí ese funcionamiento mágico de los signos, como pruebas que resuelven el enigma planteado (el nombre del personaje desaparecido, la marca del té).

Signos, significantes que se superponen, por momentos, al decorado, que lo adornan, que lo dotan de sentido en la ficción. Porque, tremenda ironía, los que ocultan el misterio, los que están interesados en que la verdad del relato no se conozca, son un psiquiatra alemán y un mago italiano. Imagen del mago que no puede ser sino una premonición más de ese genio que, solo unos años después, el gran público habrá de conocer, precisamente, como “el mago del suspense”.

LUIS MARTIN ARIAS.

BIOFILMOGRAFÍA

de ALFRED HITCHCOCK



Alfred Joseph Hitchcock, nació en Londres (Reino Unido) en 1899 y murió en Los Ángeles en 1980. Sus padres eran tenderos (regentaban un negocio de frutas y verduras) y, siendo de confesión católica, tenían estrictas creencias religiosas. Acostumbraba a jugar solo, ya que sus hermanos eran mayores que él. Su padre murió cuando tenía 11 años. Estudió con los jesuitas, en el Saint Ignatius College, pero tres años después abandonó la escuela para comenzar a trabajar.

Su experiencia laboral en el mundo del cine se inicia muy pronto. En 1919 la Famous Player-Lasky abrió una sucursal británica y lo contrata como rotulista, para hacer los intertítulos de películas mudas.

Cuatro años después Michael Bacon creó una nueva compañía y Hitchcock trabajó en ella de chico para todo: fue rotulista, guionista, director de arte, ayudante de dirección, etc. Allí conoce a Alma Reville, que trabajaba como montadora, con quien se casaría en 1926. Alma fue después ayudante de dirección y guionista de varias de sus películas. En 1928 nació la que sería su única hija, Patricia, que actuaría, desempeñando pequeños papeles, en algunas de las películas de su padre, como en "Psicosis" (1960).

En 1922 trabaja en la dirección de una película muda inacabada "*Number 13*" (*Número 13*). Tras un periodo de tres años como ayudante de dirección de Graham

Cutts, dirige en Múnich en 1925 su primer largometraje, *“El jardín de la alegría”*. Empieza así su etapa en el cine mudo británico, hasta que dirige la primera película sonora de Inglaterra: *“La muchacha de Londres”*, en 1929. Su peculiar estilo ya empezó a definirse a partir de su tercer largometraje, *“The Lodger” (El enemigo de las rubias, 1927)*.

El primer gran periodo de gloria, que le haría mundialmente conocido y le llevaría a Hollywood, se inicia a partir de 1934, cuando empieza a rodar una serie de películas de suspense, entre ellas *“El hombre que sabía demasiado”* (1935), *“39 escalones”* (1936), *“Sabotaje”* (1937) y *“Alarma en el expreso”* (1938), que se pueden considerar verdaderos clásicos.

La fama y el éxito logrados con esta serie le llevarían a trabajar a Hollywood. En 1937 visita con su familia Nueva York para entrevistarse con el famoso David O. Selznick, productor entre otras muchas películas conocidas de *“Lo que el viento se llevó”*, el cual le contrató en 1938. Hitchcock y su familia se trasladan en 1939 a Estados Unidos. Allí dirige *“Rebeca”* (1940), que ganó el Oscar a la mejor película. Comienza, por tanto, con fuerza la carrera en Hollywood de Hitchcock, que se afianza con películas como *“Sospecha”* (1941), protagonizada por Cary Grant, con quien mantuvo una gran amistad.

Pero lo años 40 serán duros para el cineasta. En 1942 muere en Londres su madre, a la edad de 79 años, y al año siguiente fallece también su hermano William. En esta época empezará a preocuparse por su obesidad mórbida (llegando a pesar 135 kilos, en algunos periodos, consiguió perder 40 kilos en pocos meses). Según algunos críticos la década de los cuarenta fue la más anodina de su carrera, aunque tratándose de un cineasta tan importante esa afirmación ha de ser conve-

nientemente matizada. En 1944 crea su propia productora junto con Sidney Berstein: la Transatlantic Pictures. Ese mismo año, comienza a trabajar con Ingrid Bergman, la primera rubia “hitchcockiana”, por la que sentía fascinación. Rueda *“Encadenados”* (1946), protagonizada con Gary Grant. Según el propio Hitchcock refirió en una entrevista, prefería protagonistas rubias porque las consideraba más misteriosas. Con Ingrid Bergman y Gregory Peck dirige *“Recuerda”*, una película sobre el psicoanálisis en la que colaboró Salvador Dalí, diseñando y elaborando los decorados de la escena del sueño. En 1948, la Bergman deja de actuar con él, para irse a trabajar con el director italiano Roberto Rossellini. Tras esta pérdida, volvió a encontrar a su nueva musa, Grace Kelly, con la cual dirigiría *“La ventana indiscreta”* (1954), *“Crimen Perfecto”* (1954) y *“Atrapa a un ladrón”* (1955).

Los años 50 serán los más productivos de su filmografía. Aunque según el director, la película de su cosecha que más apreciaba era *“Falso culpable”* (1957), en esta época rueda obras maestras de la envergadura de *“La ventana indiscreta”* (1954) y comienza a trabajar con la Paramount. En 1955 se nacionalizó norteamericano y empieza un nuevo proyecto: trabajar para la televisión. Surge en la cadena MCA y la CBS *“Alfred Hitchcock Presents”*, una serie en la cual presentaba él mismo unas historias cortas en la línea de sus películas. Al inicio de cada episodio aparecía la silueta del maestro del suspense con los compases de la *“Marcha Fúnebre para una Marioneta”* de Gounod. En 1960 la serie pasó a la NBC, tras cinco temporadas de éxito y a partir de 1962, nuevamente en la CBS, la serie se extendió al formato de una hora, con el nuevo título *“The Alfred Hitchcock Hour”*. Aunque de los 361 episodios que se emitieron, Hitchcock dirigió sólo una veintena.

En 1958 recibe varios premios: el Globo de Oro a la mejor serie de televisión y la Concha de Plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por “*Vértigo (De entre los muertos)*” (1958). Por desgracia, ese mismo año le diagnostican un cáncer a su mujer, lo que le afectará profundamente. En 1959 rueda una de sus mejores películas, “Con la muerte en los talones”.

En 1960 dirige “*Psicosis*”, uno de los mayores éxitos de su carrera, la cual contenía una de las escenas más impactantes de la historia del cine: el asesinato de su protagonista, Janet Leigh, en la ducha a mitad de la película. En 1963 rueda “*Los pájaros*”, y su protagonista, Tippi Hedren, se convierte en la nueva musa rubia, con la que mantuvo una actitud muy posesiva y con la que más tarde dirigiría “*Marnie, la ladrona*” (1964).

Entre 1966 y 1969 las críticas se volvieron en su contra. “*Cortina rasgada*” y “*Topaz*” no tuvieron apenas éxito. Se decía que se esperaba un cambio de estilo y el propio Hitchcock lo buscaba. En 1970 rueda “*Kalydoskope*”, que nunca sería estrenada. Un año antes de morir, en 1979, recibió un homenaje del American Film Institute. En este sentido, es interesante recordar que aunque sus películas fueron galardonadas varias veces, Hitchcock nunca recibió un Oscar al mejor director. Sólo pudo conseguir cinco nominaciones y una estatuilla honorífica en 1967, concedida en memoria de Irving Thalberg.

Hitchcock siempre será recordado como uno de los grandes maestros de la historia del cine y, además, como el “mago del suspense”. Como él mismo dijo: “Tengo que hacer suspense; sin ello la gente quedaría decepcionada. Si rodase ‘La Cenicienta’, tendría que poner un cadáver en la carroza para que quedasen contentos”.

Largometrajes

1925. *The Pleasure Garden*
1926. *The Mountain Eagle*

1927. *The Lodger*
(*El enemigo de las rubias*)
1927. *The Ring*
1927. *Downhil*
1927. *Easy Virtue*
1928. *Champagne*
1928. *The Farmer's Wife*
1929. *The Manxman*
1929. *Blackmail* (Chantaje o La Muchacha de Londres)
1930. *Elstree Calling*
1930. *Juno and the Paycock*
1930. *Murder!* (Asesinato)
1931. *The Skin Game* (Juego sucio)
1932. *Number Seventeen* (El número 17)
1932. *Rich and Strange*
(*Lo mejor es lo malo conocido*)
1933. *Waltzes from Vienna*
(*Valses de Viena*)
1934. *The Man Who Knew Too Much* (El hombre que sabía demasiado)
1935. *The 39 Steps* (39 escalones)
1936. *Sabotage* (Sabotaje)
1936. *Secret Agent* (El agente secreto)
1938. *Young and Innocent*
(*Inocencia y juventud*)
1938. *The Lady Vanishes*
(*Alarma en el expreso*)
1939. *Jamaica Inn* (La Posada Jamaica)
1940. *Rebecca* (Rebecca)
1940. *Foreign Correspondent*
(*Enviado especial*)
1941. *Mr. and Mrs. Smith*
(*Matrimonio original*)
1941. *Suspicion* (Sospecha)

1942. *Saboteur* (Sabotaje)
(La ventana indiscreta)
1943. *Shadow of a Doubt*
(La sombra de una duda)
1944. *Lifeboat* (Náufragos)
1945. *Spellbound* (Recuerda)
1946. *Notorious* (Encadenados)
1947. *The Paradine Case*
(El Proceso Paradine)
1948. *Rope* (La Soga)
1949. *Under Capricorn* (Atormentada)
1950. *Stage Fright* (Pánico en la escena)
1951. *Strangers on a Train*
(Extraños en un tren)
1953. *I Confess* (Yo confieso)
1954. *Dial M For Murder*
(Crimen perfecto)
1954. *Rear Window*
1955. *To Catch a Thief* (Atrapa a un ladrón)
1955. *The Trouble with Harry*
(Pero... ¿quién mató a Harry?)
1956. *The Man Who Knew Too Much*
(El hombre que sabía demasiado)
1956. *The Wrong Man* (Falso culpable)
1958. *Vertigo* (Vértigo)
1959. *North by Northwest*
(Con la muerte en los talones)
1960. *Psycho* (Psicosis)
1963. *The Birds* (Los pájaros)
1964. *Marnie* (Marnie la ladrona)
1966. *Torn Curtain* (Cortina rasgada)
1969. *Topaz* (Topaz)
1972. *Frenzy* (Frenesí)
1976. *Family Plot* (La trama)
-

PROGRAMA

CICLO: "EL CINE INGLÉS DE ALFRED HITCHCOCK"

NOVIEMBRE 2007

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

ALARMA EN EL EXPRESO

(The Lady Vanishes)

R.U., 1938.

B/N, 97 minutos.

Guión: Sidney Gilliat y Frank Launder,
basado en la novella de Ethel
Lina White

Música: Louis Levy

Fotografía: Jack Cox

Intérpretes: Margaret Lockwood, Michael
Redgrave, Dame May Whitty,
Paul Lukas.



Los viajeros del ferrocarril Transcontinental Express sufren el retraso de una noche a causa del mal tiempo en un país de centroeuropa. Los pasajeros pernoctan en un pequeño hotel del pueblo, en donde

Iris Henderson conoce a una vieja institutriz inglesa, la señora Froy. Poco después de reanudar el viaje, Iris se da cuenta de la desaparición de la anciana, pero todos afirman que su amiga no existe y que en realidad padece una alucinación. Rodada inmediatamente antes de que se iniciara la II Guerra Mundial, la forma de presentar a los personajes resulta premonitoria sobre lo que muy poco después iba a ocurrir, pues la reflexión que hace Hitchcock sobre lo bueno y lo malo del carácter inglés, tanto su flemática determinación a la resistencia, incluso en claras condiciones de inferioridad, por una parte, como el entreguismo acomodaticio frente a la superioridad del enemigo, por otra, y todo ello en un contexto de asedio por parte de unos malos muy parecidos a los alemanes, reflejaba a la perfección lo que luego el curso de la historia corroboraría.

León: LUNES 26

Palencia: JUEVES 29

Ponferrada: LUNES 5

Valladolid: MARTES 27

Zamora: MIERCOLES 7

EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO

(The Man Who Knew Too Much)

R.U., 1934.

B/N, 84 minutos.

Guión: Charles Bennett, D.B.
Wyndham-Lewis, A.R.
Rawlinson y Edwin
Greenwood

Música: Arthur Benjamin

Fotografía: Curt Courant

Intérpretes: Leslie Banks, Peter Lorre,
Edna Best, Frank Vosper.



El matrimonio formado por Bob y Jill Lawrence, que están de vacaciones en Suiza con su hija Betty, hace amistad con un hombre francés, Louis Bernard, pero éste recibe un disparo en el corazón mientras bailaba con Jill. Justo antes de morir, Louis le pide a Bob que entregue a las autoridades unos documentos que tiene escondidos en su habitación. Bob descubre que Bernard era, en realidad, un espía británico que iba tras una misteriosa organización que estaba planeando asesinar a un político extranjero en Londres. Un día, Bob recibe una llamada que le advierte que se aparte del asunto o su hija sufrirá las consecuencias. Hitchcock estimaba tanto esta historia que volvió a llevarla a la gran pantalla, en un famoso remake de 1956, ya en color e interpretado por James Stewart

y Doris Day. Oculto durante mucho tiempo por el éxito de esta segunda versión, ahora puede volver a disfrutarse el original británico de 1934, que resulta en muchas cosas sorprendentemente diferente de la conocida versión americana.

León: MARTES 27

Palencia: VIERNES 30

Ponferrada: MARTES 6

Valladolid: MIÉRCOLES 28

Zamora: JUEVES 8



Richard Hannay está en un music-hall londinense. De repente, suena un disparo y comienza una pelea. En el tumulto una chica asustada le pregunta que si puede ir con él. Como se lo pide con cierta vehemencia, Richard accede y la lleva a su apartamento; pero allí alguien la asesina. Richard debe huir porque es acusado del crimen. Así se ve implicado en una complicada trama de espionaje. En esta película aparece ya perfectamente construida la estructura de un filme de “suspense a través de una persecución”, que tanta fama daría a Hitchcock y con la que realizaría películas memorables como “Con la muerte en los talones”. Con un guión muy bien elaborado, minucioso y arquitectónicamente trabado, en el que intervino su esposa, Alma Reville, el mago del suspense construye uno de sus filmes británicos más populares, que todavía conserva toda su frescura.

León: MIÉRCOLES 28

Palencia: MARTES 27

Ponferrada: MIÉRCOLES 7

Valladolid: JUEVES 29

Zamora: LUNES 5

TREINTA Y NUEVE ESCALONES

(The Thirty-nine Steps)

R.U., 1935.

B/N, 81 minutos.

Guión: Charles Bennett, Ian Hay y Alma Reville, basado en la novela de John Buchan

Música: Hubert Bath, Jack Beaver y Charles Williams

Fotografía: Bernard Knowles

Intérpretes: Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim y Godfrey Tearle.

EL AGENTE SECRETO

(The Secret Agent)

R.U., 1936.

B/N, 93 minutos.

Guión: Charles Bennett, basado en la novela de Somerset Maugham

Música: Louis Levy

Fotografía: Bernard Knowles

Intérpretes: Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young.



Durante la I Guerra Mundial un agente secreto del servicio británico es enviado a Suiza junto a un asesino mejicano para localizar y ejecutar a otro agente enemigo,

que les tiene en jaque y de quien desconoce los rasgos personales. Tendrá que reunirse con su supuesta “mujer”, enviada también por la inteligencia británica para dar convicción a su historia. Otro brillante ejercicio de suspense y espionaje de Hitchcock, realizado en su periodo británico ya en plena etapa de despegue, que muestra elementos característicos del director, como el humor que se palpa en determinadas escenas, algunas secuencias de suspense como el perro que sabe lo que va a ocurrir a su dueño, la importancia del sonido como un elemento dramático más (muy bueno lo del órgano) y un cierto retrato-crítica de la alta sociedad. Peter Lorre está sensacional como asesino mejicano y mujeriego, un ser repulsivo y fascinante al mismo tiempo, y que a pesar de ser uno de los “buenos” nos cae rematadamente mal desde la genial secuencia de la montaña.

León: JUEVES 29

Palencia: MIÉRCOLES 28

Ponferrada: JUEVES 8

Valladolid: VIERNES 30

Zamora: MARTES 6

www.cajaespana.es

