

A silhouette of a man in profile, looking out a window. The window is divided into a grid of panes. Through the window, a city skyline is visible, with several buildings illuminated with yellow lights. The man's silhouette is positioned on the right side of the frame, looking towards the left.

LA ARQUITECTURA EN
EL CINE DE HITCHCOCK

“Estoy seguro de que a cualquiera le gusta un buen crimen, siempre que no sea la víctima”

Alfred Hitchcock.

Autor: **Hernández Montoliu, Sergio**
Fecha de presentación: noviembre 2017
Título: **La arquitectura en el cine de Hitchcock**

Trabajo de Fin de Grado
Tutor: Deltell Pastor, Juan
Grado en Fundamentos de la Arquitectura
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de València

València, noviembre de 2017

RESUMEN

Este trabajo pretende estudiar las relaciones entre cine y arquitectura contando con Alfred Hitchcock como figura vertebradora. La importancia de la arquitectura en su obra se analiza a través de cuatro temáticas ligadas: la arquitectura mostrada en sus filmes, la escenografía, el uso de recursos propios de un arquitecto y el montaje. Este análisis teórico se pone en práctica de manera particularizada para la película *La Soga*, filme del director con características muy singulares en cuanto a escenografía y montaje.

Cine y arquitectura, Alfred Hitchcock, La Soga, Escenografía, Montaje

RESUM

Aquest treball pretén estudiar les relacions entre cinema i arquitectura comptant amb Alfred Hitchcock com a figura vertebradora. La importància de l'arquitectura en la seua obra s'analitza a través de quatre temàtiques lligades: l'arquitectura mostrada en els seus films, l'escenografia, l'ús de recursos propis d'un arquitecte i el muntatge. Aquest anàlisi teòric es posa en pràctica de manera particularitzada per a la pel·lícula *La Soga*, film del director amb característiques molt singulars pel que fa a escenografia i muntatge.

Cinema i arquitectura, Alfred Hitchcock, La Soga, Escenografia, Muntatge

ABSTRACT

This work aims to study the relationship between cinema and architecture, with Alfred Hitchcock as the vertebrate figure. The importance of architecture in his work is analysed through four linked themes: the architecture shown in his films, the set design, the use of resources of an architect and the editing. This theoretical analysis is put into practice in a particularized way for the film *Rope*, a film with very unique characteristics in terms of set design and editing.

Cinema and architecture, Alfred Hitchcock, Rope, Set design, Editing

Introducción	9
Objetivos y metodología	11
Alfred Hitchcock	13
<u>PARTE I. Análisis teórico: Hitchcock como arquitecto</u>	
I.I. La arquitectura mostrada en sus filmes	17
I.II. La escenografía	20
I.III. El uso de recursos propios de un arquitecto	23
I.IV. El montaje	27
<u>PARTE II. Aplicación práctica: La Soga</u>	
II.I. Un ático en la gran manzana	33
II.II. El escenario del crimen	35
II.III. Una pizarra y dos maquetas	40
II.IV. El plano secuencia	43
<u>CONCLUSIONES</u>	
C.I. Síntesis de los resultados	51
C.II. Dificultades	54
C.III. Posibles líneas de investigación	55
C.IV. Bibliografía de ampliación	56
Procedencia de las imágenes	57
Bibliografía general	62
Filmografía consultada	65
<u>ANEXOS</u>	
A.I. Ficha técnica y síntesis de La Soga	
A.II. Primeros planos a objetos en La Soga	
A.III. Hitchcock y Le Corbusier: relaciones cruzadas	

INTRODUCCIÓN

La intención de este trabajo ha sido desarrollar un tema que trate la relación existente entre la arquitectura y el cine, dos disciplinas con notables paralelismos. Con esta base se inicia la búsqueda de un tema concreto que poder abordar y sobre el que poder incidir desde la perspectiva de la arquitectura y el cine.

Se parte de dos fuentes principales, dos tesis doctorales que ponen en valor los nexos entre las dos disciplinas de interés. Se trata de la tesis doctoral de Juan Deltell Pastor, al tiempo tutor de este trabajo y profesor en la ETSAV, *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*, y de la tesis doctoral de Rubén Palacios Lázaro, profesor en la ETSAM, *El dibujo como herramienta en el proceso creativo del cine y la arquitectura*. Este último trabajo me orienta notablemente en la elección final del tema, ya que aborda la importancia de los dibujos de Hitchcock, entre otras cosas.

También inicio por otro lado una búsqueda bibliográfica de la cual destaco las siguientes obras:

- Ortiz Villeta, Áurea: *La arquitectura en el cine. Lugares de ficción*.
- Ortiz Villeta, Áurea: *La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión*.
- Gorostiza López, Jorge: *Cine y Arquitectura*.
- Hernández Ruiz, Javier: *Escenarios de la fantasía. El legado de la arquitectura y de las artes plásticas en el cine*.
- Vila Mustieles, Santiago: *La escenografía. Cine y Arquitectura*.

Tras la lectura de las fuentes, se abren dos posibilidades.

Una es la elección de un tema concreto que relacione ambas disciplinas y su estudio a través de la obra de distintos cineastas y/o arquitectos. En este sentido se detectan varios posibles enfoques:

- Los paralelismos entre el oficio de arquitecto y el oficio de director de cine.
- El papel del cineasta y el arquitecto en el conjunto del tejido social.
- La capacidad de lanzar un mensaje con la obra.
- La relación entre urbanismo y cine.
- La manera en que afecta el tiempo en ambas disciplinas.
- La escenografía, el montaje de los planos y los puntos de vista.

La otra es abordar el tema mediante la elección de un cineasta y el estudio de sus relaciones con la arquitectura. Con la posibilidad también de concretar el estudio en una de sus películas.

Se opta por esta última opción debido a que tiene mayor posibilidad de concreción. Teniendo en cuenta la bibliografía previamente consultada, así como el interés previo en sus obras, se opta por la figura de Alfred Hitchcock, concretando el estudio en el filme de *La Soga*.

Las razones iniciales para estudiar la arquitectura en el cine de Hitchcock se resumen en las siguientes:

- Sus inicios profesionales como diseñador de sets y director de arte a principios de la década de 1920. Figuras que posteriormente, ya como director, seguirá considerando de gran relevancia para la realización de sus filmes.

- La importancia de lo visual en sus filmes. Estos suelen ser recordados más por sus imágenes que por sus guiones.

- El uso de elementos arquitectónicos (escaleras, ventanas, etc.) para crear determinadas sensaciones. Estos elementos resultan claves en sus narrativas.

- La importancia de determinadas casas en sus filmes, y su amplia variedad de estilos arquitectónicos, destacando las claustrofóbicas casas características de sus “guiones góticos”.

- La aparición de edificios o monumentos famosos en sus películas, tales como la Estatua de la Libertad, el monte Rushmore o el Puente Golden Gate.

- La realización de cuatro películas rodadas en un solo set: *Náufragos*, *Crimen perfecto*, *La ventana indiscreta* y *La Soga*.

A estos motivos preliminares, se suman posteriormente, y tras un estudio más a fondo del cine de Hitchcock, dos aspectos más: el destacado uso de dibujos y maquetas para la realización de sus producciones y el montaje.

OBJETIVOS Y METODOLOGIA

Este trabajo tiene como principal objetivo indagar en la relación entre el cine de Hitchcock y la arquitectura, prestando especial atención a la película *La Soga* debido a sus particularidades.

El estudio de los aspectos arquitectónicos y con ello la importancia de la arquitectura en el cine del director londinense se puede dividir en los siguientes bloques:

- La arquitectura construida mostrada.
- El uso de recursos arquitectónicos.
- La escenografía.
- El montaje.

Este análisis general de la obra de Hitchcock se pretende concretar respecto a su filme *La Soga*, obra de particular escenografía y montaje. Se realizará pues también una primera crítica de la obra del director desde la arquitectura y posteriormente se particularizará en *La Soga*.

El trabajo tiene su origen en fuentes que en conjunto tienen como estudio la relación entre la arquitectura y el cine de manera más genérica, sin concretar en las figuras de este trabajo. Así pues, posteriormente se desarrolla a partir de otras fuentes que concretan su estudio principalmente en Hitchcock y su obra.

Una vez realizado el índice a partir de un primer estudio de las fuentes, se hace una estricta búsqueda bibliográfica con el fin de obtener información suficiente para su desarrollo. Se parte con el conocimiento de la multitud de fuentes que hay sobre Hitchcock y su cine, lo cual requiere una rigurosa selección. En cuanto a *La Soga*, se encuentran breves artículos o fragmentos bibliográficos que tratan ciertos aspectos relacionados con su arquitectura, no habiendo hallado sin embargo ningún estudio profundo y concreto de ello. Siendo también éste un motivo de peso para realizar su estudio individualizado.

Una vez se halla la bibliografía pertinente, se desarrolla la primera parte de análisis teórico de la arquitectura de Hitchcock. Y desde los aspectos estudiados en esta parte, se realiza su aplicación práctica en *La Soga*. Además, durante la realización del trabajo se haya la figura de Le Corbusier como un autor con conexiones de interés con el resto del objeto de estudio, y por ello se decide realizar un breve anexo de éstas.

Las conclusiones extraídas del trabajo pretenden sumarse a los estudios de las relaciones entre cine y arquitectura, así como a la amplia bibliografía existente sobre Hitchcock.

ALFRED HITCHCOCK

El 13 de agosto de 1899, nació en Leytonstone (Londres) el hijo menor de Emma Jane Whelan y William Hitchcock, Alfred Joseph Hitchcock.

Recibió una estricta educación católica (Ruiza, 2017) que junto con la disciplina y rigidez moral de su familia propició una infancia más bien infeliz y solitaria (Del Toro, 2009: 19). Especialmente significativa fue su estancia en el colegio jesuita St. Ignatius, cuyos métodos de castigo influyeron en su sentido de la culpabilidad, tema “*que encontraría más tarde su camino en todas las grandes películas del maestro*” (Del Toro, 2009: 19).

En 1913 entró en la Escuela de Ingeniería y Navegación de Londres. “*A todos los niños se les pregunta qué querrán ser de mayores (...) Yo dije ingeniero (...) estudié mecánica, electricidad, acústica y navegación*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 32). Al mismo tiempo, realizaba cursos de dibujo en la Universidad de Bellas Artes y ayudaba a sus padres con su tienda de comestibles.

Con la muerte de su padre un año más tarde, tuvo que dejarse los estudios y entrar a trabajar a la Compañía Telegráfica Henley, donde consiguió un puesto como publicista. En esa época Hitchcock frecuentaba el teatro, pasión que heredó de sus padres (Krohn, 2007: 9), y especialmente las salas de cine, prestando particular interés por los filmes de directores como Chaplín, Buster Keaton o Griffith.

En 1920 consiguió un trabajo como diseñador de rótulos para el cine mudo en la Famous Player Lasky de la Paramount (Fig. 1). Allí aprendió sobre técnicas de montaje y dirección artística, y pronto amplió su papel en la compañía trabajando en primer término como encargado de escenarios, decorador montador o director artístico, y posteriormente como guionista o ayudante de dirección. Fue en estos estudios donde conoció a la que sería su esposa, Alma Reville, la cual también ejerció como ayudante en muchas de sus películas.

Con 26 años hizo su debut como director con *El jardín de la alegría* (Fig. 2), pero fue en su posterior filme *El enemigo de las rubias* donde plasmó por primera vez gran parte del estilo que le caracterizaría a lo largo de su carrera (Hitchcock en Truffaut, 2015: 49). El suspense, la complejidad psicológica de los personajes, el dominio de la imagen y la capacidad técnica se vieron reflejados también en *La muchacha de Londres* (1929) primera película sonora de Inglaterra y cuyo guion estaba basado en una obra teatral, aspecto que se repitió varias veces en sus películas. Posteriormente, y tras varios títulos de menor entidad, dirigió para la British Picture Corporation uno de sus mayores éxitos de crítica y taquilla *El hombre que sabía demasiado*.

En 1939 se instaló en Hollywood, lugar donde realizó sus obras de mayor difusión e influencia en futuras generaciones de directores (Del Toro, 2009: 28) Su primera



Fig. 1: Hitchcock a principios de los años '20



Fig. 2: Hitchcock (agachado a la derecha) durante el rodaje de “El jardín de la alegría”. Tras él Alma Reville.



Fig. 3: Hitchcock en LA, año 1939.

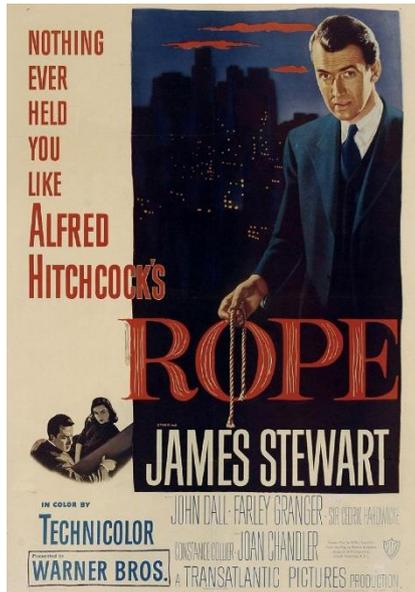


Fig. 4: Cartel original de la película "La Soga", año 1948.

película en este periodo fue *Rebeca*, a la cual le siguieron grandes títulos como *Sospecha* o *Recuerda*, destacando en esta última la colaboración de Salvador Dalí.

En 1948 creó su propia productora, Transatlantic Pictures, cuyo primer proyecto fue *La Soga* (Fig. 4), el cual es al mismo tiempo su primer filme en color. Poco después llegó el fin de la productora debido al fracaso en taquilla de *Atormentada*. No obstante, Hitchcock entró en la década de los 50 con una gran reputación, la cual consagró con varias de sus más destacadas películas. Filmó varias obras de marcado rasgo teatral, destacando *Pánico en la escena* y *Crimen perfecto*, las cuales se asemejan a una obra de teatro filmada (Krohn, 2007:53). También dirigió en esos años dos de sus mayores obras maestras, *La ventana indiscreta* y *Vértigo*, así como su exitosa serie de más de cien capítulos, *Hitchcock Presenta*.

Su carrera prosiguió cosechando grandes éxitos a lo largo de los años 60 y 70, recibiendo en 1968 el Oscar honorífico de la Academia, única estatuilla que le fue concedida. En 1979 recibió el premio al Hombre del Año por la Cámara de Comercio británico-americana y fue nombrado caballero comendador del Imperio británico. Un año más tarde, el 29 de abril de 1980, falleció en Bel Air (Los Ángeles) mientras trabajaba en el inacabado thriller *The Short Night*.

PARTE I
ANÁLISIS TEÓRICO: HITCHCOCK COMO ARQUITECTO



I.I. LA ARQUITECTURA MOSTRADA EN SUS FILMES

Un primer aspecto que destaca en el cine de Alfred Hitchcock es la amplia variedad de estilos arquitectónicos que nos muestra en pantalla (Jacobs, 2007: 12). Y más aún, sobresale el uso que les da a estas arquitecturas, cumpliendo siempre un papel primordial a la hora de potenciar sensaciones o crear dramatismo.

Para el estudio de la holgada gama y variedad de ejemplos de arquitectura destacados en sus películas, se ha optado por ordenar estos en función de tres escalas: una mayor, asociada al urbanismo de la ciudad; una intermedia, ligada a la casa; y una menor, relacionada con fragmentos de arquitectura.

Respecto a la primera, cabe empezar mencionando el hecho de que Hitchcock creció y vivió sus primeros años en Londres para posteriormente ser testigo del crecimiento en vertical de las ciudades norteamericanas, así como del desarrollo suburbial de los barrios de viviendas unifamiliares (Nieto Codina, 2011: 124).

El director londinense utiliza generalmente el escenario de la ciudad como fondo contextual sobre el que contar sus historias, arrancando varios de sus filmes con planos de arquitecturas emblemáticas o monumentos que el espectador rápidamente puede asociar a una urbe en concreto. Establece así inicialmente el entorno urbano de la trama, desarrollándolo eventualmente con diversos planos y recorridos más del entramado urbano. Esto sucede por ejemplo en obras como *Vértigo*, donde destaca un plano dominado por el Puente Golden Gate de San Francisco (Fig. 5), y como *Frenesí*, película en la cual los títulos de crédito iniciales ya nos muestran el Puente de la Torre de Londres, para posteriormente mostrarnos otros lugares de la ciudad como el Covent Garden (Fig. 7). No obstante, no siempre se hace este desarrollo de planos, restringiendo en varias ocasiones las imágenes de la ciudad a una o dos arquitecturas de fuerte contenido simbólico, como en el caso de *Sabotaje* y la aparición final de la Estatua de la Libertad (Fig. 6).



Fig. 5: Fotograma recortado de la película *Vértigo* (1958), en el que toma una presencia total el puente de Golden Gate.

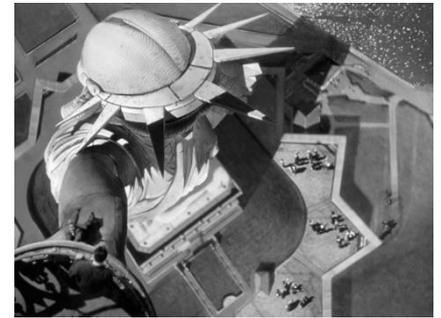
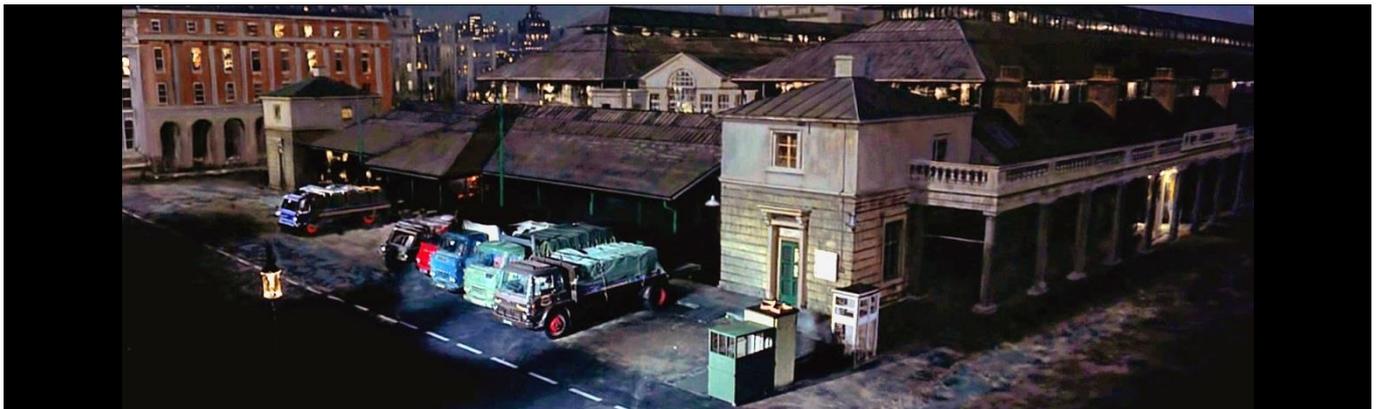


Fig. 6: Fotograma de la película *Sabotaje* (1942), que muestra la Estatua de la Libertad desde un punto de vista muy particular.

Fig. 7: Fotograma recortado de la película *Frenesí* (1972), que muestra el mercado londinense de Covent Garden.



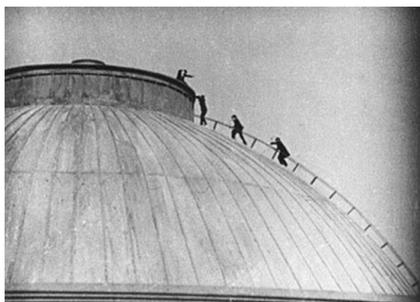


Fig. 8: Fotograma de la escena final de *Chantaje* (1929) sobre la cúpula del British Museum.



Fig. 9: Fotografía del rodaje de *Falso Culpable* (1956).



Fig. 10: Fotograma de la película *Rebeca* (1940).



Fig. 11: Planta de la casa que sirve de principal escenario en la película *Rebeca* (1940).

En este punto, cabe reseñar la limitada variedad de ciudades que usa Hitchcock como escenario, limitándose esencialmente a Londres (Fig. 8) y a ciudades estadounidenses como Nueva York o San Francisco. Y, sin embargo, es tanta la fascinación del cineasta por estas ciudades que incluso coqueteó en varias ocasiones con rodar un documental sobre ellas (Jacobs, 2007:42).

Excepcionalmente, Hitchcock incluyó en algunos filmes escenarios ordinarios de la ciudad probablemente para subrayar la vida cotidiana del protagonista, como sucede en *Falso Culpable* (Nieto Codina, 2011: 128). Como igual de inusual fue el rodaje llevado a cabo en Quebec para *Yo confieso*, donde se rodaron múltiples planos de las calles y edificios del casco histórico.

Para finalizar con el análisis de lo concerniente al entorno urbano, cabría destacar el uso de los medios de transporte como elementos clave en determinadas tramas (Nieto Codina, 2011: 130), siendo esto especialmente evidente en *Extraños en un tren*, cuya historia no sería posible sin el primer encuentro de sus protagonistas en un tren de pasajeros. También despunta la inclusión del metro en varios filmes como *Chantaje*, apareciendo sentado en un vagón el propio Hitchcock en uno de sus cameos, o como *Falso Culpable*, con escenas rodadas en el metro de Manhattan (Fig. 9).

Respecto a la escala intermedia, Hitchcock concede muy habitualmente un gran protagonismo al escenario de la casa, siendo siempre consciente de la configuración espacial de la misma y del efecto causante en el entendimiento de la historia por parte del espectador. Destaca una tipología de vivienda por encima del resto: la casa gótica.

El escenario gótico es bien recurrente en la filmografía del director británico, pues se ajusta a sus necesidades dramáticas. Se trata en su mayoría mansiones victorianas que llenan la escena de un ambiente misterioso con su mera presencia, constituyendo laberintos sobrenaturales donde los protagonistas se sienten perdidos ((Jacobs, 2007:12) Entre las cintas que cuentan con el llamado “guion gótico” destacan los títulos de *Atormentada*, *Encadenados*, *La sombra de una duda*, *Sospecha* y *Rebeca*. En este último, la casa cobra especial relevancia, poseyendo personalidad propia, pues ella misma es una representación simbólica de un personaje muerto (Ortiz Villeta, 1998: 39). El propio Hitchcock señalaba respecto a *Rebeca* que “*la película es la historia de una casa; se puede decir también que la casa es uno de los tres personajes principales del filme*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 134) (Figs. 10 y 11). También se puede incluir en este género a la Casa Bates de *Psicosis*, sin ser realmente una vivienda de la época victoriana, pues fue construida especialmente para esta película. No obstante, la Casa Bates está inspirada en la casa que aparece en la pintura *House by the Railroad* de Edward Hopper, la cual a su vez es una representación de una antigua casa victoriana de Nueva York. (Fernández-Villaverde, 2016). En palabras del propio Hitchcock “*Elegí esta casa porque me di cuenta de que la historia no provocaría el mismo efecto con un bungalow corriente; este estilo de arquitectura iba muy bien con la atmósfera que debía tener*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 284)

Como se ha comentado, la tipología de vivienda de estilo gótico es la más destacada. Sin embargo, cabe destacar que los escenarios dentro de los cuales se desarrollan las obras del cineasta londinense son múltiples, desde moteles comunes de carretera hasta casas del estilo más moderno. Mención particular merece la Casa Van Damm (Fig. 14), inspirada en la arquitectura moderna de Frank Lloyd Wright, cuya sofisticación refleja el elevado nivel de vida de su inquilino, el personaje protagonista de *Con la muerte en los talones* (Figueras, 2017).

Para interpretar aquello referente a la escala menor, es conveniente recordar primero al pasado de Hitchcock como escenógrafo. Ejerció esta tarea en los reconocidos estudios UFA de la república alemana de Weimar durante la década de 1920, lo cual marcó notablemente su forma de hacer cine. La importancia del cuidado de la imagen, el juego con las sombras y, en particular, el uso de elementos arquitectónicos como escaleras o ventanas en sus filmes son claras influencias del riguroso expresionismo alemán (Jacobs, 2007: 16). Sin embargo, el movimiento cinematográfico que más influenció al cine hitchcockiano fue el “Kammerspielfilm” (Jacobs, 2007: 17), cuyo origen tiene lugar en la escuela alemana como respuesta realista al expresionismo. Este estilo cinematográfico, cercano al teatro de cámara, muestra una meticulosa atención por los detalles e intenta un acercamiento al drama humano que tiene lugar en ambientes claustrofóbicos como pueden ser viviendas de espacio reducido (Fig. 12).

De estas influencias nace pues el destacado uso de fragmentos de arquitectura en sus obras. No se podría entender *La ventana indiscreta* sin la obsesión por la ventana ni *Vértigo* sin el dramatismo de la escalera, pues son elementos que construyen la trama y son cruciales para su narrativa. Del mismo modo, el cine de Hitchcock nos hace recordar la imagen de ciertos objetos por encima de las historias narradas, los cuales en muchas ocasiones están relacionados con la casa. Se trata de objetos domésticos como las llaves que se dejan ver en *Encadenados* (Fig. 13) o los picaportes de las herméticas puertas que aparecen en *Rebeca*.



Fig. 12: Fotograma de la película *el Último* de F.W. Murnau (1924), que muestra algunas características del Kammerspielfilm como el efecto de la luz o los espacios claustrofóbicos.



Fig. 13: Imagen del rodaje de *Encadenados* (1946), en el momento en que se toma el primer plano de las llaves.

Fig. 14: Fotograma recortado de la película *Con la Muerte en los Talones* (1959), dónde domina la icónica imagen de la casa Van Damm.





Fig. 15: Preparación de la escenografía de la película de Murnau *Fausto* (1929).



Fig. 16: Fotograma de la película de *Enviado Especial* (1940).



Fig. 17: Storyboard de W. C. Menzies para la película de *Recuerda* (1945).



Fig. 18: Fotografía de R. Boyle tomada el 1982.

I.II: LA ESCENOGRAFÍA

En el capítulo anterior, el trabajo se ha centrado en el estudio de lugares y escenarios arquitectónicos reales que podemos ver en las películas de Alfred Hitchcock. Este apartado, “la escenografía”, se centra, en esencia, en escenografías diseñadas específicamente para la filmación de sus obras, ya se trate de sets completos o de otros elementos más concretos del escenario fílmico.

Como se ha mencionado anteriormente en este trabajo, Hitchcock trabajó como escenógrafo para la Universum Film AG (UFA), el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante la República de Weimar. En él, trabajaron directores de la talla de Fritz Lang y Murnau, los cuales influenciaron en la forma de trabajar de Hitchcock. Al respecto de esto, en su entrevista al director, Truffaut le menciona lo siguiente a propósito de uno de sus primeros filmes *La mujer del granjero*: “en el estilo de fotografía se nota una influencia alemana, el decorado hace pensar en las películas de Murnau” (Truffaut, 2015: 61) (Fig. 15), a lo que Hitchcock le responde “es posible, en efecto, y además cuando el operador jefe cayó enfermo tuve que ocuparme yo mismo de la fotografía” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 62).

En la construcción de la escenografía de una película, es clave el papel del director de arte, figura a la cual el director británico le da una gran importancia. Al respecto de este oficio, Hitchcock declara que el entendimiento de la arquitectura es esencial: “un director de arte debe tener un amplio conocimiento y comprensión de la arquitectura” (Hitchcock en Gottlieb, 1995: 215). El director artístico crea los espacios como lo podría hacer un arquitecto, e incluso en países como Italia y Alemania se les llama “arquitectos” a los decoradores de escenarios cinematográficos (Gorostiza, 2007: 226), debiendo de mencionar que es directamente un arquitecto titulado el que se puede dedicar a ello.

Cabe destacar la colaboración en dos largometrajes de Hitchcock, *Enviado Especial* (Fig. 16) y *Recuerda* (Fig. 17), del director americano William Cameron Menzies (Jacobs, 2007: 19). Menzies, nacido en New Heaven (Estados Unidos) en 1896, es considerado como uno de los primeros directores de arte del cine, siendo al mismo tiempo productor y director de filmes, destacando en su filmografía *Lo que el viento se llevó*. Otro director artístico que trabajó con Hitchcock fue Robert Boyle (Fig. 18), el cual diseñó el escenario de películas como *Sabotaje*, *Con la muerte en los talones*, *Los Pájaros* y *Marnie la ladrona*. Boyle afirmó que era muy fácil trabajar en estas obras puesto que había un equipo completo dedicado a ello (Jacobs, 2007: 18), lo cual advierte de la importancia que tenía la escenografía para el director londinense. Otro director de arte, Henry Bumstead, responsable de los decorados de reconocidos filmes como *Vértigo* y *El hombre que sabía demasiado*, aseguró que había aprendido mucho de Hitchcock, “él sabía cómo realizar sets que se asemejaran a los personajes que estaba filmando” (Bumstead en Jacobs, 2007: 21).

Hitchcock contaba con el director de arte desde el principio de la realización de los guiones, manifestando que “cuando estoy escribiendo un guion, traigo al diseñador desde muy pronto” (Hitchcock en Jacobs, 2007: 23).

A pesar de contar con la figura del director artístico, Hitchcock se involucraba directamente en sus escenografías, participando en su diseño y siendo muy consciente del espacio y de su papel en las narrativas. Bien cierto es que no daba demasiada importancia a los aspectos funcionales de los espacios diseñados para sus obras, configurándolos en beneficio de sus posibilidades dramáticas. De hecho, algunas de sus escenografías tienen ciertas inconsistencias espaciales y severas deficiencias proyectuales, con espacios sumamente pequeños para ciertas habitaciones como ocurre en *Psicosis* o recovecos imposibles como en *Rebeca* (Medina, 2014).

Hitchcock prefería rodar en estudios antes que fuera de ellos, puesto que le conferían un mayor control (Jacobs, 2007: 19). Los máximo exponentes de esta predilección son cuatro películas que rodó enteramente en un solo set: *La Soga*, *Crimen perfecto*, *La ventana indiscreta* y *Náufragos*. La última de estas cintas tiene un menor interés para este trabajo debido a que la acción ocurre en un bote ubicado en medio del mar, un lugar característico pero desprovisto de arquitectura. Respecto a las tres primeras, los sets parecen trascender lo estrictamente funcional, siendo inseparables de la narración, la cual se ve beneficiada por el espacio donde suceden los acontecimientos. Es común a las tres, la tensionada relación que guarda el espacio interior, el de la casa, con el exterior, el de la calle, siendo el motivo de la intrusión un eje de gran importancia en sus discursos. Destaca además la recreación de todo un frente de edificación en *La ventana indiscreta* (Fig. 19), película inseparable de la fachada que observa en todo momento el protagonista de la misma. El set de *La Soga* será analizado con mayor precisión posteriormente en este trabajo.

Un recurso escenográfico destacado es el uso de grandes paneles de decorado consistentes en enormes ilustraciones que se colocan en el fondo de los escenarios de rodaje. Un ejemplo claro es el gran fondo londinense de la película *Sabotaje* (Fig. 20), recreado por un panel fotográfico de unos 15x30 metros cuadrados con subestructura propia. Otra herramienta utilizada por Hitchcock es la combinación de un primer plano real, en la que están enfocados los personajes, con un fondo añadido pintado. Un recurso similar a los actuales cromas diseñados por ordenador. En esa época, sin embargo, se notaban mucho estos añadidos, creando un efecto de artificialidad que, no obstante, parece que era el deseado por Hitchcock pues añadían cierta carga de expresividad (Fig. 21). Este recurso de añadido fue utilizado por Hitchcock en películas como *Encadenados* o *Marnie, la ladrona*, las cuales recibieron críticas de irrealismo debido a ello (Jacobs, 2007: 22).

Por último, antes de finalizar el análisis de la escenografía, cabría hacer mención a los decorados que realizó Salvador Dalí, uno de los máximos representantes del



Fig. 19: Fotografía del rodaje de *La Ventana Indiscreta* (1954), con el director y los protagonistas en primer plano, y la recreación del frente de edificación al fondo.



Fig. 20: Fotografía del rodaje de *Sabotaje* (1942), donde se puede apreciar el gran panel fotográfico de fondo.



Fig. 21: Fotograma icónico del filme *Los Pájaros* (1963), en el que se también se puede apreciar la artificialidad de los “pájaros”.

I.II. La escenografía

surrealismo, para la película *Recuerda*. Dalí creó la escenografía onírica de este filme, asociada a los momentos de sueño de los personajes, y consistente en arquitecturas imposibles y esquizofrénicas que dotan de gran emotividad a las secuencias en ella rodadas (Fig. 22). Fue el propio Hitchcock el que contrató al pintor surrealista puesto que como dijo *“tenía la impresión de que si tenían que presentarse secuencias oníricas, éstas debían ser vividas, y utilicé a Dalí por su gran ejecución gráfica”* (Hitchcock en Teodoro, 2017).

Fig. 22: Fotograma de la película *Recuerda* (1945), en la que toma protagonismo la escenografía onírica creada por Salvador Dalí.



I.III: EL USO DE RECURSOS PROPIOS DE UN ARQUITECTO

Las similitudes existentes entre los oficios de director de cine y arquitecto son múltiples, mostrando ambos grandes paralelismos. Ambas profesiones requieren de visión espacial y de otras habilidades similares que ayuden a imaginarse la obra completa en la mente del creador. De esta manera, tanto director como arquitecto han de pensar la obra en su conjunto, careciendo de valor en un filme una sola toma igual que en un edificio un solo elemento.

Este apartado se interesa por las herramientas que ayudan a un arquitecto a proyectar su obra, creando un conjunto con sentido, y que también utiliza Hitchcock para la realización de sus películas. Destacan principalmente el dibujo a mano, con el que el cineasta británico crea las “storyboards” de sus películas, y el uso de maquetas.

El “storyboard”, también llamado guion gráfico, es un conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia que facilitan la labor de la producción filmica. Esta herramienta puede ser utilizada con varios objetivos: como medio creativo en el desarrollo del guion, para facilitar el rodaje o para fines particulares como convencer al promotor de llevar adelante la producción. Sin embargo, su uso no es generalizado en el cine, puesto que no es un instrumento necesario para la realización de un filme (Palacios Lázaro, 2015: 131) Esta técnica fue primeramente desarrollada para el cine de animación por Walt Disney y cuenta con Alfred Hitchcock como uno de sus grandes impulsores en el cine no animado (Krohn, 2007:70). El uso que hace el cineasta inglés de esta herramienta de dibujo posiblemente provenga de su experiencia como publicista durante su juventud (Palacios Lázaro, 2015: 139)

Hitchcock utiliza el dibujo como una herramienta para sí mismo durante el proceso de creación de sus películas, ayudándose de él a la hora de reflexionar las ideas de las cuales surgirán éstas. De esta manera, el dibujo está presente desde el inicio, participando en la ideación de la narrativa. No obstante, el uso del dibujo no se limita al proceso inicial o a bocetos poco detallados. Hitchcock dibuja las secuencias detalladamente, tanto él mismo como con ayuda de ilustradores profesionales (Palacios Lázaro, 2015: 134), para llevarlas al proceso de ejecución (Fig. 23).

El rodaje se lleva a cabo teniendo en cuenta los “storyboards” que configuran las escenas. El director planifica cada una dibujando guiones gráficos con detalle, a través de los cuales puede mostrar sus intenciones al resto de colaboradores, y más principalmente al director de fotografía, con el cual intercambia impresiones asiduamente. Tal es la importancia del “storyboard” que incluso convoca reuniones donde se lo enseña a sus ayudantes para que ellos puedan con esa información comenzar a trabajar en los decorados, vestuario, etc. (Palacios Lázaro, 2015: 142) (Fig. 24). Y si quedan dudas, realiza bocetos rápidos para aclararlas, tal y como cuenta su productor de diseño en *Extraños en un tren*: “Para comunicar algo, se sentaba y trazaba,



Fig. 23: Storyboard de la película *Vertigo* (1958), por el director artístico Henry Bumstead.

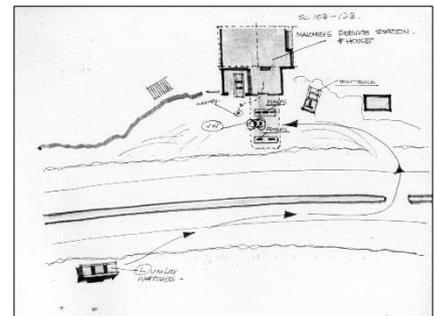


Fig. 24: Sketch de la película *La trama* (1971), en la que se muestra la trayectoria a realizar con el coche.

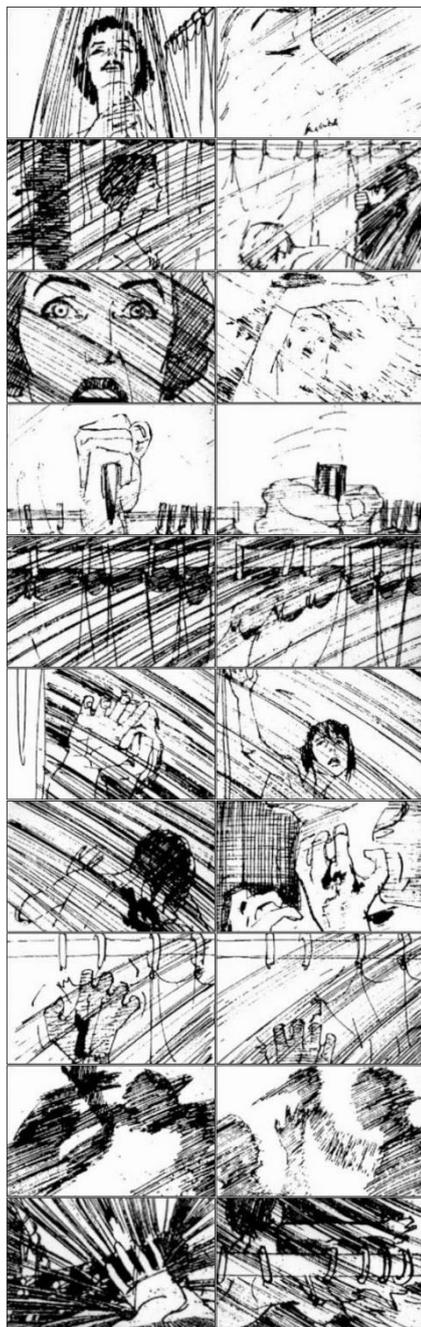


Fig. 25: Fragmento del storyboard de la escena de la ducha, realizado por Saul Bass para el filme *Psicosis* (1971).

literalmente, tres líneas antes de preguntar: ¿Veis?” (Haworth en Krohn, 2007:70). Además, el propio Hitchcock utiliza sus dibujos como herramienta de ayuda para la concepción de aquello que ha de improvisar en el rodaje, acción que debido al control que llevaba sucedía en muy pocas ocasiones, como podía ser la ideación de movimientos nuevos en una habitación, tal y como sucede en una escena de su filme *Los Pájaros*. “Llevé a cabo algunas improvisaciones (...) Nunca me había ocurrido eso, pero no tardé en decidirme y dibujé rápidamente los distintos movimientos de los personajes en la habitación” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 300).

Los dibujos del guion gráfico se realizan con sumo detalle teniendo en cuenta los decorados, los ángulos de cámara, los gestos de los actores y la luz. Hitchcock controla la posición e incidencia de la luz desde los primeros dibujos, teniendo en cuenta los tonos de grises y negros, así como el uso del color. Es más, los “storyboards” suelen ir acompañados de esquemas y anotaciones que describen acciones, sonidos e incluso diálogos (Fig. 26). El detalle con el que planifica cada secuencia le lleva a un control absoluto de lo que aparecerá posteriormente en pantalla cuando el filme sea rodado. Un ejemplo notorio de este control es el filme de *Encadenados*, tal y como se lo cuenta Truffaut a Hitchcock “*En mi opinión, éste es aquel en que se siente la comunión más perfecta entre lo que quería conseguir y el resultado en la pantalla (...) viéndola se tiene la sensación de algo tan preciso y controlado como un dibujo animado*” (Truffaut, 2015: 174)

Hitchcock enfoca cada elemento de estos dibujos en lograr el efecto dramático deseado para cada escena. En la entrevista de Truffaut al director londinense, este último afirma a propósito de unos dibujos de su diseñador gráfico para *Psicosis* “*Saul Bass debía hacer los títulos de crédito y, como el film le interesaba, le dejé dibujar una escena (...) le dije al operador y a mi ayudante que rodaran la subida de la escalera utilizando los dibujos de Saul Bass (...) Cuando vi la proyección de la escena, me di cuenta de que aquello no servía. La subida de la escalera, planificada de esta manera no producía el sentimiento de inocencia, sino de culpabilidad (...) el espíritu de la escena se situaba en sentido opuesto*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 288)

En los “storyboards” se aprecia la búsqueda del impacto visual a través de la elección del dramático clave (Palacios Lázaro, 2015: 178). Encontramos un ejemplo de esto en una escena de la misma *Psicosis*, la que es sin duda una de las más famosas del director, la secuencia del asesinato en la ducha. A través del dibujo, decide el ángulo y posición ideal de la cámara para llevar al máximo la emoción, decidiendo también los gestos de la actriz y el movimiento de la mano con el cuchillo para mayor exaltación (Fig. 25). Es este aspecto un punto de encuentro destacado con una figura de gran influencia en el cine hitchcockiano, Serguéi Eisenstein, autor que será presentado con más detalle en el próximo capítulo del trabajo referente al montaje.

Eisenstein fue un director de cine y teatro soviético que, al igual que Hitchcock, utilizó el dibujo como herramienta de trabajo para conseguir con precisión

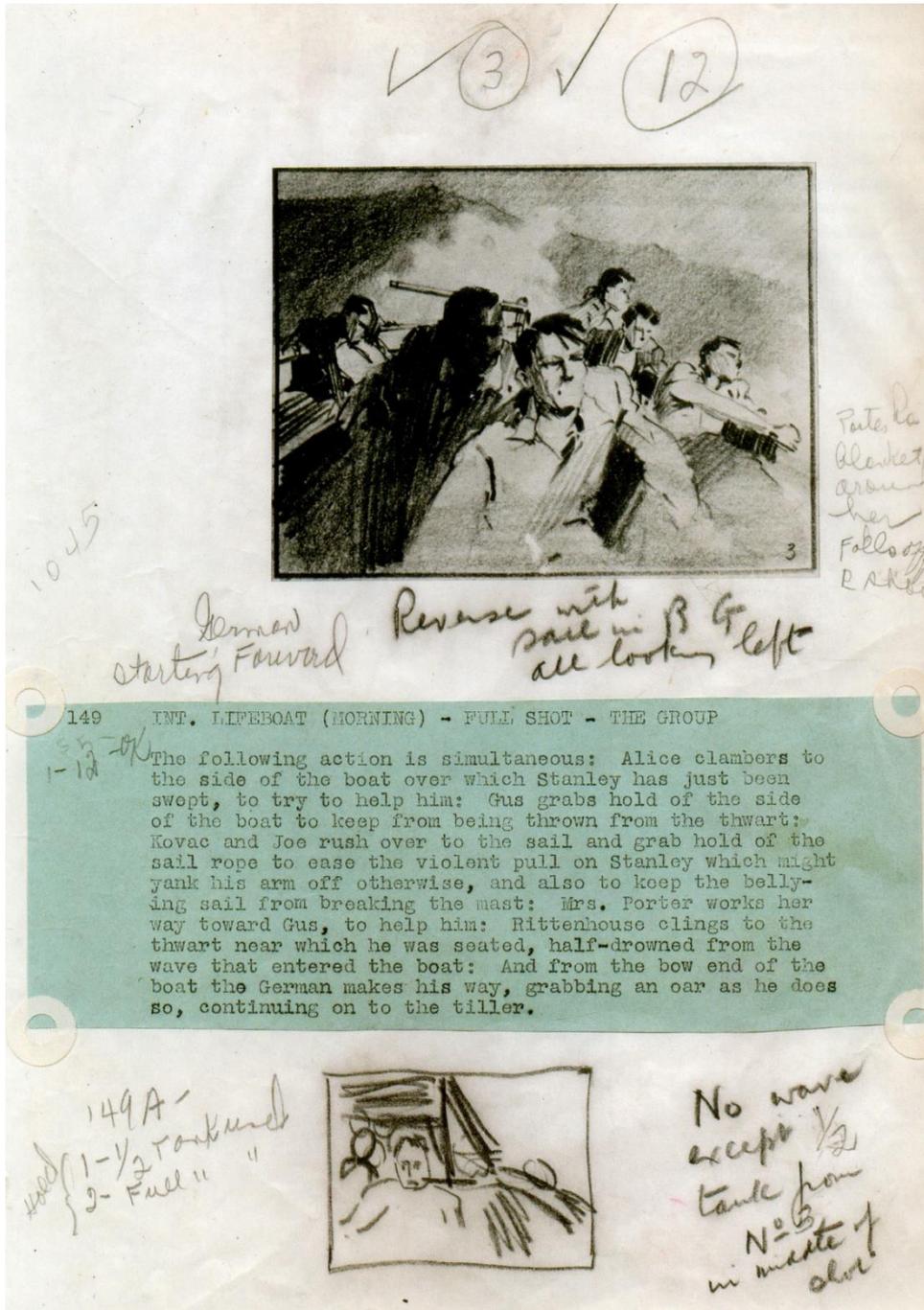


Fig. 26: Storyboard de la película *Náufragos* (1944), en el que se pueden observar las anotaciones del director.

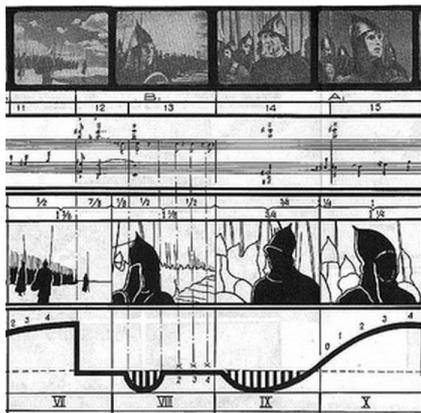


Fig. 27: Diagrama de montaje de una secuencia de la película de Eisenstein: *Alexander Nevsky* (1938).



Fig. 28: Storyboard de la película *Sabotaje* (1942), coincidente con el fotograma resultante (Fig. 6).

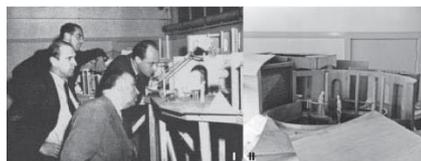


Fig. 29: Maqueta de la película *Atormentada* (1949).



Fig. 30: Maqueta de la mansión Manderley para la película *Atormentada* (1949).

lo que deseaba de cada plano. Del mismo modo, proyecta cada secuencia buscando la alteración de las emociones del espectador, seleccionando el encuadre y posición de la cámara óptimos. Eisenstein usó el dibujo antes de dedicarse al cine en tareas tan diversas como cómics, caricaturas o propaganda, además de bocetar los decorados y vestuario de ciertas obras teatrales mientras ejercía como escenógrafo. Fue uno de los primeros cineastas en usar el guion gráfico (Fig. 27), un instrumento que jugó un papel importante en la consecución de sus teorías de montaje (Palacios Lázaro, 2015: 135), las cuales se analizarán más adelante en este trabajo.

Del mismo modo, el montaje de Hitchcock no se puede entender sin el “storyboard”, pues con este último predefine el primero. Sus dibujos prefiguran el montaje final, incluso en aquello relativo al tiempo, pues es estos parece incorporar el ritmo de las imágenes. De este modo, el director británico trata de tener un control total del proceso de ejecución y de la imagen que surgirá de éste (Fig. 28), afirmando que “*el mayor peligro que corre un director es el de perder el control de su filme durante el proceso de realización*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 21), declaración que muestra su inquietud sobre este proceso.

Respecto a la utilización de maquetas en sus trabajos, cabe distinguir entre dos tipos: maquetas de trabajo y maquetas de rodaje.

Las maquetas de trabajo tienen por objetivo estudiar el movimiento de la cámara y las posiciones de los actores, con el mismo fin de los “storyboards”, controlar previamente al rodaje lo que aparecerá en pantalla. Un ejemplo de esto es la maqueta de una mansión clásica que aparece en la película *Atormentada* (Fig. 29), llamada “Miyango Yugilla”. Se trata de una gran maqueta del set interior, para la cual se hicieron figuras de actores, muebles y hasta luminarias a escala, además de marcar los movimientos que realizaría la cámara al grabarse las escenas (Jacobs, 2007: 258).

Las maquetas de rodaje son usadas para grabar imágenes exteriores de casas que no existen realmente. Son pues maquetas detalladas que sirven como representación de escenarios ficticios. Un ejemplo muy claro son las maquetas que se realizaron de la mansión “Manderley” para la cinta *Rebeca* (Fig. 30). Hitchcock mandó construir maquetas a distintas escalas para grabar algunas imágenes del exterior de la mansión gótica (Jacobs, 2007: 179). La forma en que se construyen estas maquetas no es arbitraria, sino que busca con ellas enfatizar la ambientación deseada. Este aspecto se trata brevemente en la entrevista de Truffaut al director londinense, en la cual Hitchcock, preguntado por el plano exterior de la mansión “Manderley”, le responde que tanto ella como la carretera son maquetas. A raíz de ello Truffaut comenta que “*el uso de maquetas idealiza plásticamente al filme, evoca ciertos grabados y refuerza una vez más el aspecto de cuento de hadas*” (Truffaut, 2015: 136).

I.IV: EL MONTAJE

A la hora de realizar un rodaje, el director puede optar fundamentalmente por dos métodos para hacerlo: rodar “cubriéndose” o montar en cámara (Katz, 2000: 152). El primero atiende a la colocación de las cámaras de rodaje en posiciones y encuadres variados, grabándose pues tanto planos generales como planos medios y primeros planos desde varios puntos de vista. Posteriormente se visiona todo el material filmado y se procede a su corte y unión de manera lógica y según interese, adquiriendo pues una gran importancia la figura del montador. Se trata así de un método seguro, pero quizás poco inspirado (Katz, 2000: 152).

Además, el término rodar “cubriéndose” no solamente hace referencia a la disposición de las cámaras sino también al rodaje de planos de recurso. Son planos adicionales que pueden servir para cubrir errores o dar variedad visual (Terrón, 2014), y que pueden atender bien a la grabación programada de toda una representación de la cual solo está previsto utilizar un fragmento o bien simplemente a la improvisación e inspiración del director en un momento dado.

En contraposición encontramos el método de montar en cámara. Este procedimiento requiere de un “storyboard” bien desarrollado, de un guion claro y de una ejecución en rodaje óptima. Seguidamente al rodaje, el montador ha de unir las piezas tal y como fueron concebidas en la mente y dibujos del director. El director corre de esta manera ciertos riesgos artísticos que pueden ser compensados por escenas ambiciosas de elevada factura (Fig. 31). No obstante, este sistema de rodaje no excluye la posibilidad de filmar planos de recurso si se cuenta con el tiempo suficiente para minimizar riesgos.

El montaje hitchcockiano se enmarca pues en este último método. Como se ha visto anteriormente, el director londinense prepara cada secuencia detalladamente a través de precisos “storyboards” (Fig. 32) que le permiten filmar lo que pretende con acierto. De esta manera, el montaje tiene lugar desde la elaboración inicial del guion y le asegura a Hitchcock el control de la película puesto que el montajista no puede ensamblarla sin sus indicaciones, a pesar de que el material filmado no sea excesivo.

En este punto resulta conveniente mencionar brevemente la importancia del encuadre. El encuadre cinematográfico es la selección de la realidad que se quiere registrar, marcando pues la imagen que verá el espectador a través de los distintos posibles planos. En los filmes de Alfred Hitchcock, es evidente que el encuadre no es azaroso (Fig. 33), destacando para este trabajo la relevancia del fuera de campo y fuera de cuadro.

El fuera de cuadro es todo aquello que está en cuadro, es decir, en los límites físicos de la imagen, pero que el espectador no ve porque está dentro o detrás de algo. El fuera de campo es lo que no aparece en cuadro, y por tanto tampoco se ve, pero sí se



Fig. 31: Fotografía tomada durante el rodaje de *La ventana indiscreta* (1954).



Fig. 32: Storyboard de *Con la muerte en los talones* (1959), con indicaciones de los movimientos de actores y cámara.



Fig. 33: Fotografía de Hitchcock encuadrando el plano con la ayuda de sus manos.

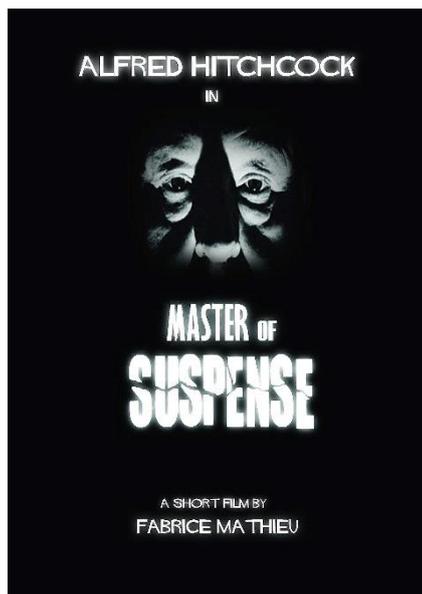


Fig. 34: Imagen promocional del cortometraje *Master of suspense* (2015) dirigido por Fabrice Mathieu.



Fig. 35: Fotografía de Lev Kuleshov.

intuye puesto que se representa por sonidos o imágenes anteriores que nos informan de su presencia. Hitchcock es un maestro en el juego de estos recursos audiovisuales, utilizándolos para mantener el ritmo y la emotividad de cada plano (Fernández, 2013) y siendo consciente de que guardan un papel clave en la creación del suspense.

Hitchcock *“El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film, o mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas”* (Truffaut, 2015: 17). Seguidamente lo ejemplifica de manera sencilla *“Un personaje sale de su casa, sube a un taxi y se dirige a la estación para tomar el tren. Se trata de una escena normal (...) Ahora bien, si antes de subir al taxi ese hombre mira su reloj y dice “dios mío, es espantoso, no voy a llegar al tren”, su trayecto se convierte en una escena pura de suspense pues cada disco en rojo, cada cruce (...) van a intensificar el valor emocional de la escena.”* (Truffaut, 2015: 18). El suspense deja sentado al espectador frente a la pantalla sin desviar su atención gracias a una suerte de manipulación temporal que dirige el cineasta (Lembeye, 2016: 44).

A Alfred Hitchcock se le conoce comúnmente por *“El maestro del suspense”* (Fig. 34), lo cual pone de manifiesto la importancia capital de éste en su cine. Para lograr este efecto, la herramienta de la cual se sirve el director no es otra que el montaje. El montaje tiene pues un fin narrativo claro, determinando la manera en que se nos presentan las historias. Así pues, una misma historia se podría contar de diversas formas, pudiendo producir pues distintas sensaciones un mismo hecho contado. En este sentido, Hitchcock opta por el suspense como arma narrativa, dejando en un segundo plano los efectos de sorpresa. Para ello, monta las escenas de forma que el espectador conozca las respuestas a ciertas situaciones antes que las propias preguntas, situando al público en una posición privilegiada con información que los personajes de la película desconocen (Katz, 2000: 149). Hitchcock deja clara su potente visión del suspense en la siguiente declaración en respuesta a que pasaría si se rodara el intento de homicidio contra Hitler con una bomba escondida en una cartera *“No creo que el público ¿Qué significa esto? Que la aprensión de la bomba es más poderosa que las nociones de simpatía y antipatía”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 75) Y con un símil parecido cuenta la diferencia entre suspense y sorpresa *“hay una bomba debajo de esta mesa (...) y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe (...) la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante (...) La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 76).

Para acabar de entender el montaje hitchcockiano, cabría referirse a dos figuras de referencia, de las cuales toma sus técnicas de montaje para llevar a cabo sus propios experimentos, se trata de dos cineastas soviéticos: Kuleshov (Fig. 35), y en mayor grado, Eisenstein (Lembeye, 2016: 5). Éste último ya se mencionó en el capítulo anterior al respecto del uso del dibujo como herramienta de trabajo, sin embargo, es en relación con el montaje en lo que más se vio Hitchcock influenciado por él.

Sergei Eisenstein (Fig. 36) nació el 22 de enero de 1898 en Riga (actual Letonia, anteriormente parte del Imperio Ruso) y ya desde la infancia se interesó por el dibujo, la lectura y el teatro, quizás influenciado por su padre, el cual era arquitecto e ingeniero civil (Palacios Lázaro, 2015: 231). Ya profesionalmente, se inició en el teatro como decorador y director, llegando a crear su propia compañía, con la cual realizaba lo que denominaban “montaje de sorpresas”, obras de intriga y emoción articuladas a través de fragmentos independientes unidos por el montaje (Palacios Lázaro, 2015: 232). Cambió de medio al pasarse al mundo del cine, pues entendió que las posibilidades de montaje eran mayores en éste. El principal objetivo de las narraciones de Eisenstein es emocionar e influenciar al espectador, capturando su atención, utilizándolo pues como materia base de su obra (Morales Morante, 2009:1). Para ello cree que la mejor herramienta es el montaje, el cual considera *“la fuerza creadora del cine, el medio por el cual las células individuales se integran y generan a la vez el conjunto”* (Palacios Lázaro, 2015: 238). Influenciado por el cine japonés, en relación con la yuxtaposición de conceptos, además de por otros cineastas rusos como el propio Kuleshov (Morales Morante, 2009:12), configura su teoría del montaje. Para el director rigüés, el montaje no se basa en la suma de planos tal y como se entiende en el montaje clásico, sino en el entrelazado o choque de varios planos que mostrados en secuencia generan un concepto nuevo irrepresentable. Se trata pues de presentar al espectador varias imágenes que juntas creen una sensación en su mente que no podría ser formada de otra manera. Imágenes generalmente confrontadas, de muy distinta índole, cuya asociación genera emociones de gran potencia en quien las contempla (Fig. 37).

En el cine de Hitchcock, la influencia del montaje eisensteiniano se puede apreciar con claridad en una de las escenas más famosas del director. Se trata de la escena del asesinato en la ducha del filme *Psicosis*, la cual ya se ha citado anteriormente en este trabajo, para la cual el director utilizó setenta planos distintos durante los cuarenta segundos que dura. En esta secuencia se nos muestra la acción homicida a través de rápidos cortes de cámara y distintos tamaños de plano enfocados a variados objetos del escenario y a los gestos expresivos de la protagonista. Así pues, estas imágenes se reconstruyen en la mente del espectador para recrear la acción en su conjunto.

Lev Kuleshov, nacido en 1899 en Tambov (Imperio Ruso), fue otro pionero del cine soviético que, de forma similar a Eisenstein, comprendió que el cerebro no percibe las imágenes de manera aislada. De especial relevancia es uno de sus experimentos de montaje, llamado “el efecto Kuleshov”, una de sus más conocidas investigaciones. El experimento consiste en yuxtaponer el mismo plano inexpressivo de un actor a tres planos distintos: una imagen de un plato de sopa, una mujer en pose seductora y una niña muerta. Cuando las tres secuencias fueron proyectadas separadamente ante públicos distintos, los espectadores admiraban la habilidad interpretativa del actor ante la visión de esas imágenes, evocando, respectivamente, hambre, deseo y tristeza. De



Fig. 36: Sergei Eisenstein en una sala de montaje.



Fig. 37: Fotogramas de una secuencia de *El acorazado Potemkin* (1925), filme dirigido por Eisenstein.



Fig. 38: Fotogramas del “efecto Kuleshov”.

Fig. 39: Fotogramas de la reproducción del “efecto Kuleshov” llevada a cabo por Alfred Hitchcock.

esta manera, Kuleshov demostraba la importancia del montaje en la percepción del público. (Fig. 38)

Otro experimento de montaje interesante realizado por Kuleshov es *La superficie creada de la Tierra*. Este experimento cuenta con cinco planos rodados en lugares y momentos distintos y, sin embargo, parecen formar parte de una secuencia rodada ininterrumpidamente, con continuidad espacial y temporal. Los cinco planos muestran: un hombre caminando de izquierda a derecha, una mujer andando de derecha a izquierda, el encuentro y saludo entre ambos, el Capitolio de Washington y un plano de los dos personajes subiendo las escaleras de la Catedral de Cristo Salvador de Moscú. El montaje unifica estos planos, escondiendo que se traten pues de imágenes rodadas en sitios e instantes muy distintos, e incluso con actores diferentes. (Deltell Pastor, 2013: 614).

Hitchcock reprodujo “el efecto Kuleshov” en un experimento muy similar con él mismo como actor (Fig. 39). En él, alternaba su imagen sonriente con dos planos distintos, uno de una familia jugando y otro de una mujer en bikini. El espectador le percibe como un señor amable cuando reacciona sonriente a la imagen familiar y, por el contrario, como un viejo degenerado cuando reacciona de la misma manera a la atractiva mujer. Él mismo lo explica en la una entrevista filmada con Fletcher Markle, “el montaje de la película puede modificarse para crear una idea distinta” (Telescope, 1964).

Aplicado a su filmografía, la influencia de este experimento se puede percibir en *La ventana indiscreta* (Lembeye, 2016: 69). En este largometraje, el director combina planos generales del escenario donde ocurre la acción con primeros planos del protagonista y sus reacciones. Esto produce que el espectador perciba una relación causa-efecto entre los distintos planos intercalados.



PARTE II
APLICACIÓN PRÁCTICA: LA SOGA



II.I: UN ÁTICO EN LA GRAN MANZANA

El apartamento en que se desarrolla *La Soga* está ficticiamente situado en la primera avenida de Manhattan, en la calle 54 (Gottlieb, 1995: 277), ubicación que se conoce gracias a la fingida panorámica de Nueva York mostrada a través de un gran ventanal (Fig. 40). Así pues, se escoge una ubicación real y se recrean las vistas que se verían desde la misma, las cuales no parecen azarasas puesto que incluyen a varios de los edificios más representativos de la ciudad. El “Empire State Building”, la catedral “St Patrick”, el hotel “Waldorf Astoria”, el edificio “Chrysler” y el “Radio City” se encuentran entre las arquitecturas emblemáticas de la ciudad representadas en el filme, y es gracias a ellas que se conoce desde casi el primer instante del largometraje que la acción se sitúa en La Gran Manzana.

Como se ha descrito anteriormente en el trabajo, Hitchcock acostumbra a hacer uso de las arquitecturas características de una ciudad para dar a conocer el enclave en que se desarrollan los acontecimientos de sus películas. Esta característica del cine hitchcockiano se aprecia pues claramente en *La Soga*, cuyo emplazamiento, la ciudad de Nueva York, se repite en muchos otros filmes del director, como por ejemplo en *Con la muerte en los talones* (Fig. 41) o en *La ventana indiscreta*. Más concretamente, el apartamento del largometraje en estudio se sitúa ficticiamente en el barrio neoyorquino de “East Village”, que por entonces era un vecindario de clase alta, como lo son los protagonistas de la historia.

Del mismo modo, también la propia vivienda refleja la opulenta y sofisticada vida de sus inquilinos. Se trata de un ático lujoso situado a gran altura, un hecho que se revela por la cota desde la cual se observa el resto de edificios de la ciudad. Como se ha comentado anteriormente, el “skyline” que se aprecia a través del ventanal del salón inunda la escena de modernidad, debido al estilo de arquitectura que predomina en los cielos de Nueva York. El auge de los nuevos rascacielos de la ciudad, grandes torres de vidrio y acero proyectadas a principios del siglo XX, domina el plano de fondo del largometraje.

La elevada altura en que se sitúa el ático tiene también un fin narrativo, pues sitúa a los selectos protagonistas de la película por encima del resto de los habitantes de la ciudad, subordinándolos como seres inferiores. Precisamente, el filme se inicia con un plano exterior picado hacia la calle (Fig. 42), mirando la vida de los transeúntes desde arriba, desde la superioridad tanto física como moral. Posteriormente a este plano, todo el resto de la película tiene lugar en el interior del ático, pudiendo observar la panorámica neoyorquina justo después de que los protagonistas cometan el asesinato, siendo pues meditado el momento en que Hitchcock deja ver a los espectadores el lugar donde transcurre la narrativa (Fig. 43).



Fig. 40: Fotografía tomada durante el rodaje de *La Soga* (1948), con el fondo simulado de Nueva York.

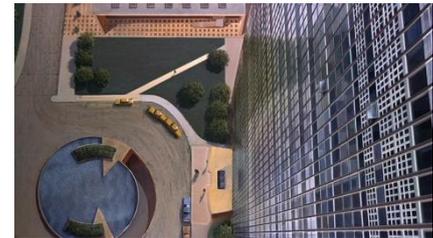


Fig. 41: Fotograma de *Con la muerte en los talones*. Muestra un plano picado desde el edificio de la ONU de Nueva York.



Fig. 42: Fotograma correspondiente al inicio del filme, en el que aparece Hitchcock haciendo un cameo.



Fig. 43: Fotograma correspondiente al minuto 4 del metraje de *La Soga*.



Fig. 44: Fotograma correspondiente al minuto 69 del metraje del filme, en un momento de gran intensidad dramática.



Fig. 45: Fotograma correspondiente a uno de los múltiples primeros planos a la sogá, sostenida por el profesor Cadell.



Fig. 46: Fotografía tomada durante el rodaje que muestra la cercanía de la cámara al tomar un primer plano del revólver y de las manos de los protagonistas de la escena.

Seguidamente, cabe indicar que la elección de un ático probablemente tiene que ver con la visión que se tenía de esta clase de vivienda en la época del rodaje. Los áticos eran la escenificación del poder de las clases adineradas, el reflejo de su salud económica a través de su residencia (Jacobs, 2007: 268). El ático refleja pues la elegancia y modernidad de la vida urbana, cualidades que también exhiben los personajes principales de *La Soga*.

También cabe aludir a la influencia del “Kammerpielfilm”, estilo cinematográfico cercano al teatro, en la elección del espacio donde se desarrolla la película. Se trata de una vivienda claustrofóbica que desprende un ambiente opresivo, sensación que potencia la acción dramática. No obstante, Hitchcock libera ligeramente al espectador de su angustia con la notable presencia del ventanal de vidriado del salón (Fig. 44).

Por último, en una escala más cercana, destaca la importancia que Hitchcock da a el objeto en cuestión, lo cual refleja su importancia. Los primeros planos a la cuerda con la cual los protagonistas cometen el asesinato, la acción desencadenante de toda la trama, son constantes a lo largo del largometraje. Hitchcock dota a este objeto de una carga narrativa y dramática excepcional, siendo el centro de atención en cada plano que aparece (Fig. 45).

La sogá no es el único objeto del filme objetivo de un primer plano. El director acerca la cámara en varios momentos a dos objetos de elevada importancia en la trama, como son el revólver con el que los protagonistas pretenden matar al personaje encarnado por James Steward (Fig. 46) o la cerradura del arcón que contiene el cuerpo del delito. También considera Hitchcock merecedores de un primer plano otros objetos de alta carga dramática, estos son: una copa de cristal rota, sostenida en las manos ensangrentadas de uno de los personajes; el sombrero de la víctima, complemento que agranda la sospecha sobre los protagonistas; una bandeja con bebidas alcohólicas, causantes del estado de embriaguez de uno de los homicidas y por tanto deladoras; y la pitillera del profesor, objeto que utiliza como excusa para volver al apartamento y 2015: 186), de lo cual se puede sacar la conclusión de que el director daba una gran importancia a la potencia visual de ciertos objetos que en otro contexto no tendrían mayor valor.

En el Anexo II de este trabajo se muestran algunos de los múltiples primeros planos dirigidos a los objetos anteriormente descritos.

II.II: EL ESCENARIO DEL CRIMEN

La Soga se rueda en el plató sonoro nº6 de los estudios de la Warner Brothers (Fig. 47) (Thesauro Cultural, 2017), en un único decorado diseñado exclusivamente para el filme (Bouzereau, 2001). Como se ha mencionado anteriormente en el apartado I.II de este trabajo, los escenarios de las películas Hitchcock no son un mero espacio donde rodar una acción ajena al mismo, sino que la narración va de la mano de ellos, tal y como sucede en *La Soga*. Se trata pues de una película rodada en un solo set, y lo que la hace todavía más destacable, en supuestamente una sola toma (Jacobs, 2007: 272), aspecto que se analizará más adelante.

La escenografía de *La Soga* se ve notoriamente influenciada por el teatro en cuanto a la disposición de las habitaciones y los puntos de vista y posibilidades de rodaje que esta ordenación ofrece, lo cual se debe a que el filme es una adaptación de una obra teatral. Perry Ferguson fue el director artístico encargado de diseñar el set de la película junto con los decoradores de escenario Howard Bristol y Emile Kuri (Jacobs, 2007: 266). Ferguson había trabajado anteriormente con Orson Welles en el diseño de los escenarios de *Ciudadano Kane* (Fig. 48), la cual es considerada una de las mejores películas de la historia, y por la cual fue nominado al Óscar por “Mejor dirección artística”. Howard Bristol ya había trabajado anteriormente con Hitchcock como decorador interior en *Rebecca*, donde se puso a las órdenes de Lyle R. Wheeler, director artístico que fue nominado a una estatuilla por el citado largometraje y que además ganó cinco premios de la Academia por películas como *Lo que el viento se llevó* o el posterior filme *El diario de Ana Frank*. Emile Kuri trabajó tres años antes con el maestro del suspense en *Recuerda*, ejercicio que le valió para trabajar posteriormente como decorador en la vivienda de la protagonista Ingrid Bergman, además de rediseñar ciertos aspectos de la casa de Bel-Air del propio Alfred Hitchcock (Jacobs, 2007: 319).

Como se ha mencionado anteriormente, la panorámica de la ciudad de Nueva York que se muestra a través del ventanal del salón dota a la escena de un ambiente moderno. Esto es potenciado por la propia carpintería de líneas modernistas de esta gran abertura. Sin embargo, si se observa la decoración del resto del interior del apartamento se denota un gran contraste de estilo, con la única excepción de la presencia de varios cuadros modernos. De esta manera, el espectador puede contemplar diversos elementos de estilo más conservador, como son: el frontón decorativo de la puerta del salón, la balaustrada pintada en la entrada, los muebles de madera o los candelabros sobre el arcón antiguo (Fig. 49). Esta decoración contribuye a generar un ambiente barroco que parece oprimir a los personajes de la historia, contando con el ventanal como único escape.

El set de la película está formado por cuatro estancias: la sala de estar (espacio principal), la entrada, el comedor y la cocina. Estas estancias están colocadas una tras otra en una disposición continua, lo cual facilita las labores de rodaje y permite la



Fig. 47: Hitchcock, dando instrucciones a los actores antes de la grabación, en el estudio de la Warner Bros.

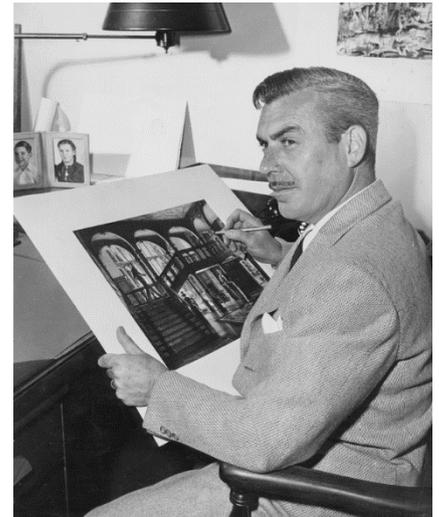


Fig. 48: Perry Ferguson, sosteniendo un dibujo de la mansión del protagonista de *Ciudadano Kane* (1941).



Fig. 49: Fotograma de *La Soga* donde se muestran varios de los elementos de estilo conservador. Destaca la presencia en primer plano de los candelabros situados sobre el arcón.

II.II. El escenario del crimen

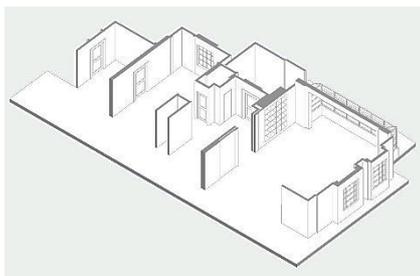
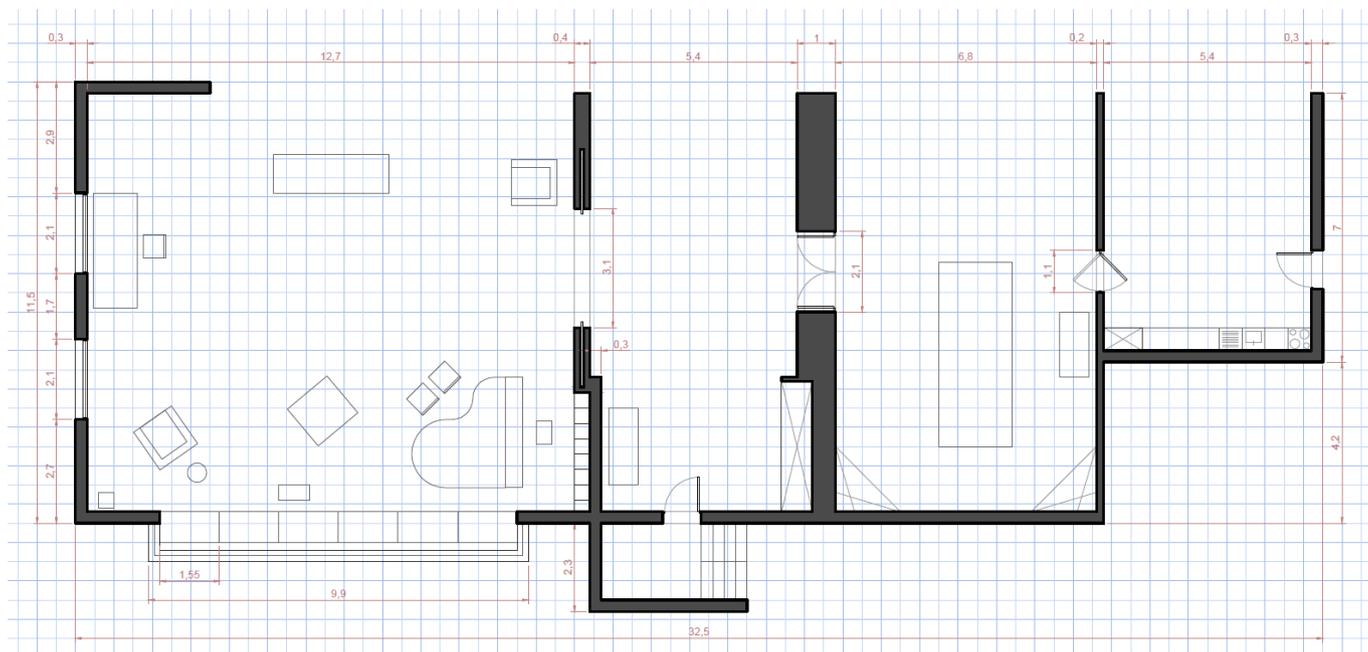


Fig. 50: Axonometría de los cuatro espacios que sirven de escenario en *La Soga*.

filmación de una estancia desde otra. Además de estos cuatro espacios (Fig. 50), la narrativa deja entrever que el apartamento cuenta con, al menos, un baño y dos habitaciones más. La ausencia de los dormitorios en el filme probablemente se deba a que acentuarían el tono homosexual de la historia (Jacobs, 2007: 268), lo cual por entonces hubiese obtenido el rechazo del público. Por ello, la única referencia a su existencia se trata de una conversación entre la asistenta de la casa y la señora Atwater, en la cual la primera le indica a la segunda donde está el teléfono con las siguientes palabras “por el pasillo a la izquierda, querida, primera habitación”, pudiendo asumir que hay pues una segunda habitación.

Este trabajo ha realizado un redibujo del escenario (Fig. 51), contando con la planta que aparece en diversas fuentes y dimensionándola a partir de sus elementos. Este redibujo da como resultado una vivienda de grandes dimensiones, con un total de aproximadamente 308,70 m², sin contar con las habitaciones que no aparecen en el filme. Las superficies útiles de las distintas habitaciones son: salón, 138,43 m²; entrada, 56,41 m²; comedor, 74,12 m²; cocina, 36,18 m²; que sumados a los 5,56 m² de los umbrales forman el gran escenario de más de 300 m². Destaca pues la extensa magnitud de la vivienda, siento ésta una característica que no se aprecia al visualizar la película. Debido a la manera en que se realiza la grabación, la intensa narrativa del filme y la conjunción de diversos elementos, la vivienda adquiere por momentos un ambiente agobiante que provoca que el espectador reduzca mentalmente las dimensiones del escenario.

Fig. 51: Redibujo propio de la planta de la vivienda que sirve de escenario en *La Soga*. Las dimensiones de las cotas son aproximadas. Se ha redibujado sobre una trama de 0,5 x 0,5 metros.



Para permitir el rodaje de la película, el set constituye lo que el propio director llama un “apartamento plegable” (Jacobs, 2007: 274), debido a la movilidad y capacidad de transformación del escenario (Fig. 52). “*Cuando pasábamos de una habitación a otra, la pared del “living-room” o de la entrada se desvanecían sobre raíles silenciosos; también los muebles, montados en ruedecitas, eran maniobrados a voluntad. ¡Asistir al rodaje de ese filme era todo un espectáculo!*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 189). Así pues, las paredes que separan la entrada del salón y del comedor son correderas, pudiéndose apreciar la unión entre las dos partes de cada pared sencillamente, puesto que en el filme se deja ver la línea de separación (Fig. 53). La movilidad de estas paredes se debe al reducido espacio de paso que hubiera supuesto una puerta en una pared fija, por la cual no hubiese podido pasar la cámara. “*Tuvimos que hacer las paredes del piso correderas para que la cámara pudiera seguir a los actores al pasar por las puertas, que eran estrechas*” (Hitchcock en Bouzereau, 2001). Para que las paredes no hiciesen ruido al desplazarse se tuvieron que colgar de perfiles en U (Jacobs, 2007: 274) fuertemente engrasados con vaselina que permitían su movimiento mediante un complejo sistema de cuerdas y poleas (Gottlieb, 1995: 277) A pesar de ello, el ruido de las paredes supuso un verdadero rompecabezas durante la grabación, tal y como afirmó James Steward “*los ruidos que hacían las paredes al correrlas se convirtieron en un verdadero problema, y tuvimos que volver a filmar escenas por esa única razón, empleando sólo micrófonos como en las obras radiofónicas*” (Steward en Bouzereau, 2001). Y como se expondrá más adelante en el trabajo, éste no fue el único motivo por el cual se tuvieron que volver a rodar muchas escenas.

Con igualmente el objetivo de reducir el ruido en el set, en este caso provocado por el paso de la cámara, se construyó un suelo nuevo elevado por encima del propio del plató. “*Hicimos fabricar un suelo especial*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 189). Se trata de un suelo de 4 centímetros de grosor (Gottlieb, 1995: 276) formado por una estructura de madera cubierta por varias capas de aislamiento consistentes en un conjunto de poliisocianurato (celotex), moqueta y fieltro (Jacobs, 2007: 274).

Como se ha citado, los muebles tienen pequeñas ruedas (Fig. 54) que permiten a los operarios moverlos con mayor agilidad, acción que debían hacer constantemente durante el rodaje con el fin de facilitar el paso de la cámara. El actor Farley Granger comentó “*uno de mis mayores problemas fue confiar en que al ir a sentarme hubiera una silla colocada, que los encargados del decorado hubieran llegado a tiempo*” (Granger en Bouzereau, 2001). Todo esto llevó a que incluso los objetos más pequeños fuesen movidos, platos y vasos incluidos, lo cual originó varios momentos anecdóticos que contó Hitchcock en una entrevista “*Una vez (...) Joan Chandler, que interpretaba el papel protagonista femenino, tenía que dejar su copa de vino sobre una mesa. Pero la mesa se había ido. Cuando Joan dejó el vaso de cristal donde la mesa debía estar, uno de los encargados de atrezzo puso su mano (la cual no se veía en cámara claro) bajo la copa y el vaso encontró un sitio donde posarse. En otro momento, un actor tenía que coger un plato de una mesa que no se veía en cámara. De nuevo, un encargado de atrezzo se movió, le pasó en mano un plato al actor, y la acción continuó*” (Hitchcock en Jacobs, 2007: 275).



Fig. 52: Fotografía del rodaje de *La Soga*. Destaca la cámara “Dolly” así como la pared móvil que separa el salón de la entrada.



Fig. 53: Fotograma recortado de *La Soga* en que se puede apreciar la unión de las dos partes móviles que conforman las paredes que separan el salón de la entrada y ésta del comedor.



Fig. 54: Fotograma recortado donde se pueden apreciar las ruedas del mobiliario.

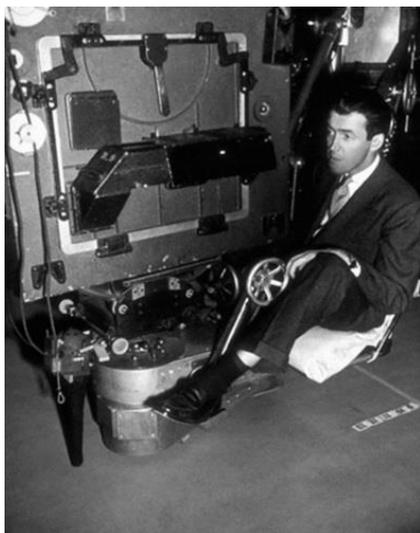


Fig. 55: Fotografía de James Stewart en la cámara “Dolly”.



Fig. 56: Fotografía del rodaje de *El proceso Paradine* (1947).



Fig. 57: Fotograma de *La Soga* en que se aprecia la primera letra del neón del “storage”.

Tal y como se ha comentado en varias ocasiones, algunos elementos esenciales del plató fueron diseñados en base a la cámara con que se rodó (Fig. 55). En la entrevista de Truffaut al director británico, este último fue preguntado por los problemas de movilidad de la cámara, a lo que respondió: “*Ensayamos previamente en sus mínimos detalles la técnica de la cámara móvil. Trabajábamos con la “Dolly” y había pequeñas señales, cifras muy discretas inscritas en el suelo, y todo el trabajo del ayudante del operador en la “Dolly” consistía en llegar a tal número en tal frase del diálogo, luego a otro número, y así a continuación*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 189). El tipo de cámara utilizado hizo posible tanto que se rodase en color como que se filmará en movimiento sin apenas ruido y, sin embargo, se trata de una cámara grande y pesada que condicionó totalmente la construcción de un set necesariamente móvil. El operador de cámara encargado de la misma fue Morris Rosen, quién inventó una cámara “Dolly” especial para la película. Rosen seguía la dirección de William Ziegler, el cual fue también encargado del montaje de la película, y quien además planificó los movimientos y recorridos que debía realizar la cámara durante el rodaje (Jacobs, 2007: 274). Cabe mencionar que Rosen ya había trabajado con Hitchcock un año antes en *El proceso Paradine*, para la cual inventó la “Dolly Rosie” un tipo que cámara “Dolly” con la que pudo rodar largas tomas (Fig. 56) (Jacobs, 2007: 244).

La Soga fue la primera experiencia en color del director londinense, y quizás es debido a ello por lo que le dio tantos problemas durante el rodaje. “*Me di cuenta de que, a partir del cuarto rollo, es decir, de la puesta de sol, teníamos en imagen un dominante naranja realmente excesivo. Y por esta razón tuve que rodar de nuevo los cinco últimos rollos*” (Hitchcock en de luz entre la tarde y la noche, espacio temporal durante el que transcurre la acción, debiendo de repetir el final del filme debido su desmesurado tono anaranjado. Le daba tal importancia a la iluminación que mandó a varios fotógrafos a tomar instantáneas del atardecer neoyorkino desde varios puntos de la ciudad (Jacobs, 2007: 276), tratando así de recrear en la película el anochecer propio de la ciudad de Nueva York. Pese a los problemas comentados, el resultado es un filme con colores cuidados, lo cual no sorprende, puesto que Hitchcock era un gran conocedor del papel de la luz en el cine. Su conocimiento de la luz tiene origen en las clases que recibió en la escuela de arte: “*Una de las primeras lecciones que se aprenden en las escuelas de arte es que ni siquiera hay líneas, sólo la luz y la sombra. El dibujo que hice el primer día que fui a la escuela de arte no estaba mal, pero como había trazado líneas era absolutamente incorrecto y en seguida me lo hicieron saber*” Cabe destacar la importancia narrativa de esta transición lumínica, la cual ayuda a formar la continuidad entre el espacio y el tiempo. Asimismo, la luz ayuda a moldear la atmósfera dramática de la película, aumentado su papel ambiental al final de la misma con la aparición de un potente letrero de neón (Fig. 57). Es pues en el clímax de la narrativa cuando la luz alcanza también su máxima plenitud sensorial, en una escena de gran intensidad emocional donde se descubre el secreto de los dos protagonistas. El neón citado se trata de un gran letrero parpadeante de color rojo, verde y blanco con la palabra “storage” (almacenamiento). Se encuentra situado en la fachada junto a las

ventanas laterales del salón, tan cercanamente que probablemente hubiese sido ilegal en la realidad (Jacobs, 2007: 276). De esta manera, la luz proveniente del neón incomoda tanto al espectador como a los personajes y pone en evidencia que se acaba de destapar la conclusión de la trama (Fig. 58) (Tornero, 2013).

No se puede pasar por alto la presencia de otro neón en la pantalla. Se trata de una luz roja intermitente algo discreta cuya forma muestra el famoso perfil de Hitchcock, usando así un curioso recurso para hacer un cameo. Este neón se puede visualizar a través del ventanal del salón y tan solo durante el minuto 53 del largometraje (Fig. 59). Este ingenioso cameo se suma al que realiza durante los títulos iniciales de la película, en un plano picado hacia la calle, donde aparece Hitchcock paseando junto a su esposa.

Para finalizar con el estudio del color y la luz, cabe mencionar el papel de los colores del vestuario. Los personajes mayores exhiben tonos grisáceos mientras que los jóvenes visten de traje marrón o azul y la joven señorita presenta un vestido granate. Se trata de tonos discretos que cuidan la imagen y evitan grandes contrastes, pero que a su vez la componen y distinguen entre los papeles narrativos de cada personaje (Tornero, 2013).

Asimismo, resulta relevante hacer mención a la variada presencia del arte en la escena. Empezando por lo más evidente, destaca la colocación de varias obras pictóricas en las paredes de la vivienda. Especial transcendencia durante el clímax final tiene el cuadro situado entre las dos ventanas de la pared lateral del salón (Fig. 60), pintado por el prestigioso pintor cubano Fidelio Ponce de León. Esta pintura fue posteriormente adquirida por Hitchcock para colocarla en el salón de su propia vivienda (Jacobs, 2007: 270). Seguidamente, cabría aludir a la presencia de la literatura, representada en los libros antiguos en posesión de los protagonistas de la historia. Estos libros constituyen el motivo, o más bien la excusa, por el cual se organiza la fiesta que da lugar al desarrollo de la trama. También la música hace presencia en el filme a través del piano que domina el escenario del salón. Alrededor de este instrumento se configuran varias escenas y diálogos de relevancia.

Por último, no se puede omitir la percepción que tienen los protagonistas sobre el asesinato. Esta visión del crimen como un arte constituye el gran motor de la trama, siendo imposible concebir el filme sin esta postura filosófica y sus consecuencias. Hitchcock configura una escenografía llena de recursos y complejidades encaminadas a potenciar las sensaciones percibidas por el espectador en cada momento, con el resultado final de un auténtico escenario del crimen.



Fig. 58: Fotograma correspondiente al minuto 71 del metraje de la película, momento en que el profesor Cadell descubre el terrible crimen.



Fig. 59: Fotograma recortado en el que se aprecia el neón de fondo con la silueta de Alfred Hitchcock.



Fig. 60: Fotograma recortado en el que se aprecia el cuadro del pintor cubano Fidelio Ponce de León.



Fig. 61: Storyboard de *Topaz* (1969).



Fig. 62: Fotografía en que se puede observar a Hitchcock dando indicaciones ayudándose de una maqueta.

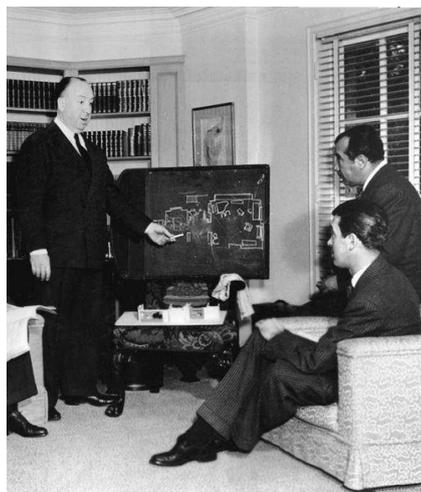


Fig. 63: Fotografía donde se aprecia a Hitchcock dando indicaciones ayudándose de una pizarra.

II.III: UNA PIZARRA Y DOS MAQUETAS

Para la realización de *La Soga*, Hitchcock utiliza dos herramientas de trabajo que bien podrían ser las mismas que usa un arquitecto para proyectar una obra. Se trata del dibujo a mano, en este caso sobre una pizarra, y de la maqueta, tanto de trabajo como de rodaje. Como se ha citado en la primera parte del trabajo, el cineasta inglés hace uso asiduo de estos instrumentos de creación, con los cuales trabaja desde el origen de la producción hasta el final del rodaje.

Habitualmente, Hitchcock emplea el dibujo a través de los “storyboards” (Fig. 61), sin embargo, no se han hallado fuentes fiables que confirmen que esta herramienta fue utilizada para la película en cuestión. Al tratarse de dibujos que realiza principalmente como bocetos de trabajo para sí mismo o para sus colaboradores cercanos, resulta de singular dificultad encontrar los “storyboards” originales de algunos de sus filmes, como es el caso de *La Soga*. No obstante, sí hay constancia de que Hitchcock usara una pequeña pizarra de tiza para realizar bocetos de trabajo, hecho que va a ser analizado a continuación.

Para organizar el complicado rodaje del filme, el director y sus colaboradores dibujan el escenario en una pizarra (Fig. 62) (Fig. 63) y planifican cada uno de los movimientos de los actores y de la cámara. *“Incluso el suelo estaba marcado y señalado con círculos que contenían los números de los entre 25 y 30 movimientos de cámara de cada rollo de diez minutos”* (Hitchcock en Bouzereau, 2001). Estas cifras a las que hace referencia Hitchcock son escritas discretamente en el pavimento para guiar al ayudante del operador de cámara, cuya tarea consiste en llevar la “Dolly” a la posición idónea para cada momento (Tornero, 2013). A pesar de la detallada organización, hubo algún fallo puntual en la coreografía del rodaje que conllevó repetir algunas tomas, tal y como cuenta Hitchcock: *“Arrancamos en el “living-room” y comienza el diálogo, penetramos en la cocina, las paredes se escamotean, las luces se elevan, es la primera toma del primer rollo y tengo tanto miedo que apenas puedo mirar; estamos en el octavo minuto de toma de vistas consecutiva, la cámara hace una panorámica cuando los dos asesinos vuelven hacia el cofre y ahí tienen... ¡a un eléctrico! La primera toma estaba perdida”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 190).

Con el mismo fin que los bocetos en la pizarra, se utiliza, al menos, una pequeña maqueta de trabajo. Según una de las fuentes de referencia, William Ziegler, colaborador anteriormente nombrado, *“usa la casa de muñecas de su hija, recolocando las habitaciones y usando fichas de ajedrez como actores”* (Jacobs, 2007: 270). No queda claro si esta casa de muñecas remodelada se corresponde a la maqueta que aparece en dos fotografías tomadas durante el proceso de rodaje (Fig. 62) (Fig. 63). En ellas, se puede ver a Hitchcock dando indicaciones a varios colaboradores ayudándose de la citada maqueta. Por tanto, y ante la carencia de otras fuentes de información, este estudio no puede aclarar si se utilizó tan solo una maqueta de trabajo o fueron más.

Por el contrario, sí hay variada información sobre la maqueta de rodaje que fue construida para *La Soga*. Esta maqueta tiene un papel fundamental en el filme, constituyendo el fondo de la ciudad de Nueva York que el espectador observa a través del ventanal de la estancia principal (Fig. 64). Representa pues la simulada panorámica anteriormente mencionada en el apartado II.I de este trabajo, y es por ello por lo que se construyen maquetas en tres dimensiones de multitud de viviendas y edificios emblemáticos de la Gran Manzana (Fig. 65). No obstante, no son todo maquetas en tres dimensiones, también hay edificios simulados a partir de las fotografías impresas a escala y en perspectiva de dos de sus fachadas (Jacobs, 2007: 276).

La reproducción en miniatura de Nueva York representa al parecer entre treinta y cinco y setenta kilómetros del panorama de la ciudad, siendo una cantidad que varía considerablemente según las fuentes consultadas. Cabe considerar que se trata de una distancia de difícil precisión, lo cual da lugar a información variada con hasta tres posibles longitudes según la fuente: treinta y cinco kilómetros (Franco, 2014), cincuenta y seis kilómetros (Hitchcock en Gottlieb, 1995: 271) o setenta kilómetros (Bouzereau, 2001). Este trabajo da mayor credibilidad a las dos últimas fuentes debido al mayor rigor que se les supone, concluyendo pues que el skyline de Nueva York representado cubre probablemente entre cincuenta y seis y setenta kilómetros del mismo.

De cualquier modo, se trata de una gran maqueta semicircular que ocupa tres veces más espacio que el escenario propio del ático, dimensiones y forma que se deben a la búsqueda de una perspectiva realista (Hitchcock en Truffaut, 2015: 187). Asimismo, se trata también de una maqueta detallada cuyos edificios cuentan con pequeñas luminarias (Fig. 66) e incluso chimeneas ficticias. Para la recreación realista del humo lanzado por estos elementos, se añadió hielo seco al propio vapor, lo cual ralentiza la velocidad de escape del gas (Jacobs, 2007: 276). Respecto a las luces de los edificios representados, existe variedad en cuanto a la cantidad de luminarias dispuestas según la fuente que sea consultada, como ya se ha visto que ocurre al respecto de otro aspecto de la maqueta. Todas las fuentes coinciden en el uso de doscientos tubos de neón, pero, sin embargo, difieren en cuanto a la cantidad de bombillas incandescentes. Para esta cuantía se manejan hasta tres cifras: dos mil bombillas (Bouzereau, 2001), seis mil bombillas (Thesauro Cultural, 2017), y ocho mil bombillas (Hitchcock en Gottlieb, 1995: 271) (Franco, 2014). En cualquier caso, se trata de una gran cantidad de luminarias que ayudan a recrear el anochecer de la ciudad, simulando ser las ventanas de los edificios y regulándose gradualmente durante la transición temporal y lumínica.

Por último, cabe destacar las formaciones nubosas de fibra de vidrio. Hitchcock hace hincapié en estos elementos en su entrevista con François Truffaut *“Cada nube era móvil e independiente. Algunas estaban enganchadas con hilos invisibles, otras colgaban de perchas; todas estaban modeladas de forma semicircular. Teníamos un “plan de trabajo” especial para las nubes y, entre cada rollo, las desplazábamos de izquierda a derecha, cada una a velocidad distinta. Durante el transcurso del rollo, no se movían ante nuestra mirada, pero recuerdo que*



Fig. 65: Fotografía de Alfred Hitchcock junto a la maqueta de rodaje.



Fig. 66: Fotografía de la parte trasera de un conjunto de edificios de la maqueta de rodaje, en la cual se observa el complejo sistema de cables y luminarias.

II.III. Una pizarra y dos maquetas

la cámara no encuadra siempre al ventanal, y aprovechábamos esos momentos para desplazarlas. Cuando las nubes terminaban su trayectoria de un lado al otro del ventanal, las retirábamos y se colocaban otras nuevas” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 187). Tal es la importancia que daba el director a estas nubes que contacta con el meteorólogo de un observatorio de Nueva York para autentificar su semejanza con las propias de la ciudad americana.

Fig. 64: Imagen de la panorámica de Nueva York simulada por la gran maqueta de rodaje.



II.IV: EL PLANO SECUENCIA

El plano secuencia es una técnica de planificación de rodaje consistente en la filmación de una toma de larga duración sin cortes. Habitualmente utiliza los movimientos de los actores en combinación con los de la cámara, implicando pues una rigurosa organización y coordinación entre los distintos elementos que componen la producción filmica. Además, el plano secuencia, debido a sus propias limitaciones, respeta la posición frontal de plano más que una secuencia de montaje tradicional (Katz, 2000: 174), siendo éste un aspecto de particular interés en el filme a estudiar.

Como se ha expuesto en el apartado I.IV de este trabajo, Hitchcock se caracteriza por utilizar el montaje como una herramienta esencial en la generación de sus filmes. Sin embargo, en *La Soga* rompe con sus propias teorías sobre el potencial del montaje y decide filmar el largometraje en un solo plano. De esta manera, el montaje posterior al rodaje se reduce a su mínima expresión. No obstante, al adoptar la técnica del plano secuencia, la planificación previa al rodaje debe ser máxima, llegando a afirmar el propio Hitchcock que la película se rueda *“teniendo en cuenta un montaje previo”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 186).

El director inglés justifica este considerable cambio en su manera de filmar debido a que la película es una adaptación de una obra teatral (Fig. 67). En ella, la acción se desarrolla al mismo tiempo que la obra, siendo continua de principio a fin, abarcando todo el espacio de tiempo comprendido entre las 19:30h y las 21:15h. Así pues, decide que el largometraje debe ser igualmente sin interrupciones, lo cual le lleva directamente a filmar la película en un solo plano secuencia.

Esta justificación se extrae de su conocida conversación con el también director François Truffaut (Fig. 68) (Fig. 69):

“No sé sinceramente por qué me dejé llevar por el truco de “La Soga”, pues no puedo considerarlo de otra manera que como un truco.

La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿Cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia que comienza a las 19 h 30 y se termina a las 21 h 15. Entonces se me ocurrió la idea de rodar un filme que no constituyera más que un solo plano.

Cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del filme y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 186).

En este diálogo, Hitchcock se lamenta profundamente por haber utilizado esta técnica de rodaje en *La Soga*. Sin embargo, según sigue la entrevista, y tras los positivos



Fig. 67: Fotografía tomada durante una actuación de la *La Soga*, obra teatral de Patrick Hamilton



Fig. 68: François Truffaut junto a Alfred Hitchcock.



Fig. 69: Fotografía tomada durante la entrevista de François Truffaut a Alfred Hitchcock. Dicha entrevista dio lugar al conocido libro *El cine según Hitchcock*.



Fig. 70: Fotografía del rodaje de *Atormentada* (1949). En ella se puede ver a Ingrid Bergman junto a Hitchcock.



Fig. 71: Cartel promocional de *Pánico en la escena* (1950).



Fig. 72: Fotograma de *Crimen Perfecto* (1953).

comentarios del director francés, acaba calificándola como una “*experiencia perdonable*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 191). No dice lo mismo de su posterior trabajo, *Atormentada*, donde usa parcialmente la misma técnica, pero lo califica como “un error imperdonable” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 191). Así pues, en *Atormentada*, Hitchcock rueda también planos largos, de entre seis y ocho minutos, utilizando la destreza adquirida en *La Soga*. El director londinense califica esto como un error debido a que la fluidez de la cámara “*subrayaba el hecho de que no se trataba de un thriller*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 196), llegando incluso a discutir sobre ello con Ingrid Bergman, actriz protagonista de la cinta (Fig. 70).

Cabe mencionar que *La Soga* no era su primera experiencia de filmación de largas tomas. Tal y como se pone de manifiesto en un artículo del *Gloucester Citizen*, diario inglés fundado en 1876 y todavía vigente, publicado poco después del estreno de la película: “*Él (Hitchcock) había intentado esta técnica en pequeñas dosis en algunos de sus filmes anteriores, y habiendo probado que era posible, la puso en práctica en La Soga*” (Gloucester Citizen, 1948). Asimismo, resulta de interés señalar que *La Soga* no fue tampoco el último filme de Hitchcock relacionado estrechamente con el teatro. Dos años después de realizar *La Soga*, dirigió *Pánico en la escena* (Fig. 69), adaptación de un relato breve que interesó al director por “*la idea de rodar una historia sobre el teatro*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 198). Y posteriormente, en 1953, Hitchcock filmó *Crimen Perfecto* (Fig. 72), largometraje basado en una obra teatral del mismo título. De él, el director afirma que era fiel a la obra de teatro, y argumenta esta fidelidad en base a su teoría sobre las películas basadas en creaciones teatrales: “*Sostengo una teoría sobre los filmes basados en obras de teatro (...) Muchos cineastas toman una obra de teatro y dicen: “Voy a hacer con esto un filme” e inmediatamente se dedican a lo que llaman el “desarrollo”, que consiste en destruir la unidad de lugar, saliendo del decorado (...) Por lo tanto, cuando rodé Crimen Perfecto no salí del decorado más de dos o tres veces (...) Incluso pedí un suelo auténtico, para que se pudiera oír el ruido de los pasos; es decir, subrayé el aspecto teatral*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 222).

La existencia de experiencias anteriores y posteriores similares a *La Soga*, en varios de sus aspectos más destacados, provocan que este trabajo ponga en duda la auténtica opinión de Alfred Hitchcock sobre su propio filme. Como se ha mencionado, Hitchcock muestra distintos pareceres en su entrevista con Truffaut, considerándola tanto una “*experiencia estúpida*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 190) como una “*experiencia perdonable*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 191) e incluso defendiendo su éxito “*funcionó bien y la crítica fue buena*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 191) frente a algunas opiniones contrarias.

Retomando el uso de la técnica del plano secuencia, la decisión de Hitchcock de rodar la película en un solo plano se ve afectada por las imposibilidades técnicas de la época. En ese momento, las cámaras corrientes no pueden rodar más de unos doce minutos seguidos, tiempo que se reduce a unos diez minutos cuando se trata de una cámara a color (Bordwell, 2007: 33), como es el caso de la utilizada en *La Soga*. Debido

a esta limitación, la película se debe rodar en tomas de unos diez minutos máximo, cortándose pues entre rollo y rollo de grabación. *“Otra dificultad técnica que debíamos superar era la interrupción obligatoria al final de cada rollo”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 186). Para conseguir el efecto de una sola toma continua, el director decide ocultar estos cortes, hacerlos imperceptibles para el espectador, de manera que se conciba la película como una obra temporalmente lineal.

De esta forma, cuando el espectador ve la película por primera vez, es difícilmente capaz de percibir los cortes que componen el metraje de 77 minutos (Lembeye, 2016: 71). Para ello, Hitchcock esconde cinco de los diez cortes que aparecen en el filme con un fundido en negro sobre, mayoritariamente, las oscuras chaquetas de los personajes (Fig. 73). Para ello, acerca la cámara a su espalda, encuadrándola en su totalidad durante un par de segundos. La acción continua con la cámara alejándose desde el mismo punto y con los personajes en la misma posición, como si no hubiese pasado el tiempo entre toma y toma. *“Nos encontrábamos pues, en primerísimo plano sobre la chaqueta de un personaje y al comenzar el rollo siguiente se le volvía a tomar igualmente un primerísimo plano de su chaqueta”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 186)

Sin embargo, los otros cinco cortes son tradicionales, y por lo tanto visibles, sin trucos. Y a pesar de ello, el espectador no los percibe fácilmente puesto que hay varios elementos, más allá de la técnica del plano secuencia, que sostienen la unidad espaciotemporal, destacando dos entre ellos: la progresión lumínica, variación de intensidad y tono de luz en función del paso ficticio del tiempo; y la intensidad narrativa, la cual tiende a ser máxima en el momento en que se producen estos cortes convencionales.

Resulta de gran interés conocer por qué el cineasta británico no esconde la mitad de los cortes del largometraje. Según David Bordwell, teorista e historiador de cine, esto se debe a que Hitchcock tuvo en cuenta la capacidad de los carretes de las salas de cine. Estos carretes podían contener un máximo de veintidós minutos de metraje, debiéndose combinar dos proyectores para la proyección (casi) ininterrumpida de una película. Sabedor de esto, Hitchcock intercala un corte oculto con un corte visible, obteniendo unos veinte minutos de metraje aparentemente continuo, los cuales serían proyectados en las salas de cine desde un solo proyector. Y el cambio de bobina se produciría pues en el momento en que se producen los cortes tradicionales. (Bordwell, 2007: 34)

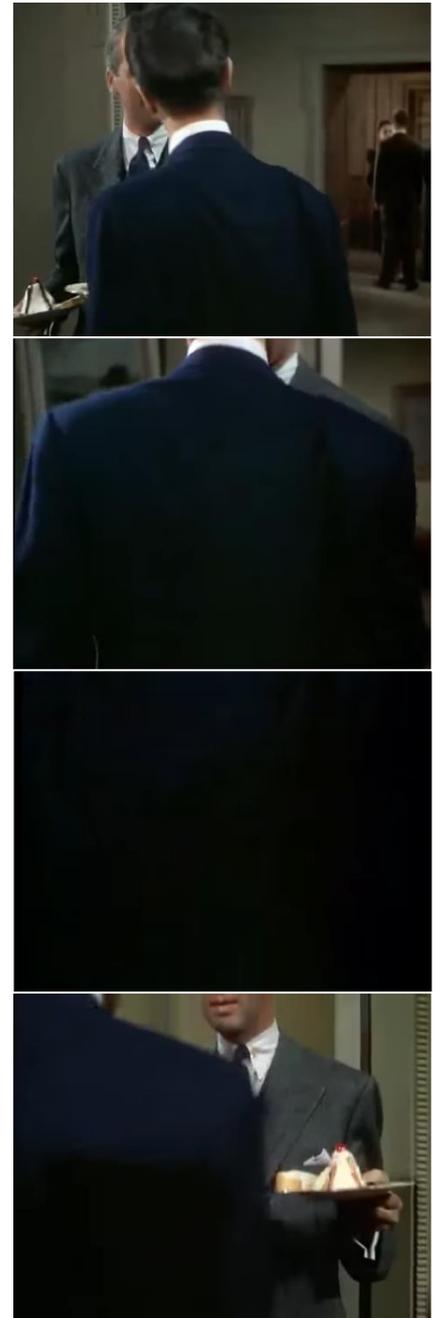


Fig. 73: Secuencia de fotogramas correspondientes al tercer corte oculto de la película.



Fig. 74: Fotogramas anterior y posterior al primer corte convencional de *La Soga*.



Fig. 75: Fotogramas anterior y posterior al tercer corte convencional de *La Soga*.

Los cortes a lo largo del largometraje son los siguientes:

Minuto 2:24 – corte convencional (Fig. 74)

La cámara entra al interior del apartamento, con un plano previo desde el exterior enfocando a la ventana. A continuación, se produce el asesinato que da origen a la trama.

Minuto 11:35 – corte oculto

Se produce un fundido en negro sobre la espalda de Brandon, personaje interpretado por John Dall.

Minuto 19:07 – corte convencional

La cámara enfoca a Kenneth, personaje interpretado por Douglas Dick, el cual mira intensamente hacia la entrada. Seguidamente la imagen salta hacia allí, lugar donde se ve por primera vez a Janet, principal personaje femenino del filme, interpretado por Joan Chandler.

Minuto 26:07 – corte oculto

Se realiza un fundido en negro sobre la espalda de Kenneth Lawrence.

Minuto 32:59 – corte convencional (Fig. 75)

Se produce un diálogo intenso protagonizado por Phillip. La cámara pasa de un primer plano de este personaje a otro primer plano, esta vez del profesor Cadell, el cual muestra la reacción del personaje.

Minuto 42:31 – corte oculto

Se produce un fundido en negro sobre la espalda del personaje interpretado por John Dall.

Minuto 49:49 – corte convencional

El corte se produce durante una acalorada conversación entre el profesor Cadell, Brandon y Phillip. La imagen pasa de un plano medio de los tres a también un plano medio de la asistente de la casa, la señora Wilson.

Minuto 57:17 – corte oculto

De nuevo, se ejecuta con un fundido en negro sobre la espalda de Brandon.

Minuto 67:00 – corte convencional

El corte se lleva a cabo durante una escena de gran intensidad dramática. La cámara pasa de enfocar a Brandon para dar un plano medio del profesor Cadell, el cual parece empezar a desentrañar el crimen cometido por sus dos exalumnos.

Minuto 71:26 – corte oculto

Se realiza un fundido en negro sobre el baúl del salón. Este corte coincide con la apertura del mismo y por tanto el descubrimiento del crimen.

Por otro lado, cabe destacar el uso de los movimientos de la cámara, así como el encuadre de la imagen. Como se ha citado anteriormente, Hitchcock sostiene que la película está sometida a un montaje previo, justificando en parte con ello que cambie su manera tradicional de trabajar con el montaje. Como alude el propio director *“los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir, mantenía el principio del cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional de los momentos dados”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 186). De esta manera, Hitchcock no renuncia a la variación del tamaño de la imagen según su relevancia en la narrativa (Jacobs, 2007: 272). En *La Soga* se combinan pues desde primerísimos planos de pequeños objetos, hasta planos generales que ubican al espectador en la escena, pasando también por primeros planos y planos medios de los personajes durante determinadas escenas de diálogo. Mediante esta variación de planos, el director compone cuidadosamente las imágenes, siguiendo esquemas clásicos de composición en escenas como la sucedida en el minuto 17 del filme (Fig. 76). En ella, se encuadra a los tres personajes masculinos jóvenes con un plano general que sitúa a uno de ellos de pie en el centro del mismo junto a los otros dos, cada uno a un lado, con la rodilla apoyada en una silla. En cuanto al movimiento de la cámara, cabe destacar el seguimiento que hace de la acción, persiguiendo a los personajes cuando estos se trasladan de una habitación a otra. No obstante, la cámara no se centra siempre en seguir a los actores, sino que hay escenas en que enfoca a otros objetos del escenario. En relación con ello, destaca la escena ocurrida entre el minuto 65:53 y el 67:09, durante la cual el uso de la cámara permite seguir el razonamiento del personaje interpretado por James Steward, enfocando los espacios en los cuales imagina lo ocurrido (Fig. 77) (Tornero, 2013).

Por último, resulta relevante aludir a la dificultad que afrontan los actores ante un rodaje como el de *La Soga*. Al durar cada toma casi diez minutos, duración netamente superior a lo habitual, los actores han de aprenderse un extenso diálogo, con un promedio de unas once páginas (Thesauro Cultural, 2017), así como los movimientos que han de llevar a cabo durante cada toma. El rodaje dura treinta y siete días, incluyendo: diez de ensayos, tanto de actores como de cámara e iluminación; dieciocho días de rodaje, de los cuales varios fueron inútiles por diversas dificultades; y nueve más para volver a filmar varias tomas inservibles, a causa de la deficiente iluminación. A pesar de ello, el uso del plano secuencia reduce el tiempo propio del rodaje, lo cual Hitchcock cuantifica en una reducción del veinticinco por ciento del gasto en presupuesto (The Economist, 1949). No obstante, el uso de esta técnica de rodaje y la adopción de un punto de vista concreto es criticado por uno de los actores principales, James Steward, quien asegura que la película *“no llegó a ser del todo un éxito debido a que al público no le hacía gracia convertirse en los ojos de una cámara móvil”* (Steward en Bouzereau, 2001). Ligeró fracaso que sin embargo no comparte el director, quien afirma que aun siendo la primera vez que trabaja de esa forma, el filme es un éxito financiero y de crítica (Truffaut, 2015: 191).



Fig. 76: Plano de composición clásica de *La Soga*.



Fig. 77: Fotografías de la escena narrada entre los minutos 65 y 67 del metraje.

CONCLUSIONES



C.I: SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS

La importancia de la arquitectura en el cine de Alfred Hitchcock (1899-1980) comienza a tomar forma durante sus años de estudiante y sus primeras experiencias profesionales. En este sentido, cabe destacar su entrada en la Escuela de Ingeniería y Navegación de Londres y la realización de varios cursos universitarios de dibujo (Truffaut, 2015: 33). Gracias a éstos últimos, pudo iniciar su carrera profesional como diseñador de rótulos para el cine mudo y posteriormente ejercer como escenógrafo en los estudios UFA alemanes. Las influencias recibidas durante esta época se ven reflejadas en la extensa filmografía del director, destacando principalmente dos: la concerniente al expresionismo alemán, movimiento en el cual destaca la importancia del cuidado de la imagen; y la relativa al “Kammerspielfilm” (Jacobs, 2007: 17), estilo cinematográfico cercano al teatro de cámara que muestra una meticulosa atención por los detalles, e intenta una aproximación al drama humano en ambientes generalmente claustrofóbicos.

De esta manera, los orígenes del cineasta londinense influyen notoriamente en las particularidades escenográficas de sus producciones. La amplia variedad de estilos arquitectónicos y edificios emblemáticos mostrados en sus filmes, la importancia del escenario de la casa en sus tramas y el predominio de lo visual frente a lo narrado son propiedades inseparables de la carrera filmográfica de Hitchcock. Asimismo, cabe mencionar su preferencia a rodar en estudios de grabación antes que fuera de ellos, debido a que éstos le conferían un mayor control (Jacobs, 2007: 19), llegando incluso a filmar cuatro largometrajes enteramente en un solo set. En este sentido, el director afirmó que: *“el mayor peligro que corre un director es el de perder el control del filme durante el proceso de realización”* (Hitchcock en Truffaut, 2015: 21)

En su intención por conseguir un control absoluto sobre la imagen mostrada en pantalla, son claves dos herramientas propias del oficio de arquitecto: el dibujo y, en menor medida, la maqueta. Hitchcock fue uno de los mayores impulsores del “storyboard” (Krohn, 2007: 70), también llamado guion gráfico, consistente en un conjunto de ilustraciones que facilitan la labor de la producción fílmica. El director británico emplea el dibujo como instrumento vertebrador durante todo el proceso cinematográfico: realizando desde bocetos de ideación hasta detallados dibujos de cada secuencia, contando incluso con la ayuda de ilustradores profesionales (Palacios Lázaro, 2015: 134). A través de estos dibujos, el director decide la posición de la cámara, el movimiento de los actores y el encuadre adecuados para lograr el efecto dramático deseado para cada escena.

Respecto a la utilización de maquetas en sus obras, cabe distinguir entre dos tipos: las maquetas de trabajo y las de rodaje. Las primeras tienen un fin similar a los guiones gráficos: estudiar el movimiento de la cámara y las posiciones de los actores para controlar previamente al rodaje la imagen resultante de éste. Las segundas son

usadas para grabar imágenes exteriores de arquitecturas que no existen realmente. Se trata pues de maquetas detalladas que sirven como representación de escenarios ficticios. Un ejemplo destacado es la maqueta de la casa “Manderley”, construida para *Rebeca*, la cual “*idealiza plásticamente el filme (...) y refuerza una vez más el aspecto de cuento de hadas*” (Truffaut, 2015: 136). En palabras del propio Hitchcock, en este filme, y al igual que ocurre en muchas otras de sus películas: “*la casa es uno de los personajes principales del filme*” (Hitchcock en Truffaut, 2015: 134).

El uso de un “storyboard” bien desarrollado y el control exhaustivo sobre el rodaje resultan esenciales para posibilitar el montaje hitchcockiano, instrumento indispensable para la creación del suspense en sus filmes. El “maestro del suspense” sigue el llamado método de “montar en cámara”, un procedimiento arriesgado pero que bien ejecutado puede dar resultados de gran valor artístico. Este sistema declina la filmación de una escena mediante múltiples cámaras colocadas en posiciones variadas, y la posterior elección en la sala de montaje del plano adecuado. Así pues, Hitchcock elige desde un inicio el encuadre apropiado para cada secuencia y planifica el rodaje desde el conocimiento de cómo será exactamente su posterior montaje. Esta concepción sobre el montaje, y su relevancia en la narrativa, viene influenciada por dos figuras del cine soviético: Kuleshov y, en mayor medida, Eisenstein (Lembeye, 2016: 5).

Una vez analizada globalmente la relación de la arquitectura con el cine de Hitchcock, se puede realizar una aplicación práctica de los conocimientos adquiridos sobre el filme escogido para ello. Se trata de *La Soga*, cinta cuyo rodaje no hubiese sido posible sin el conocimiento previo de Hitchcock sobre el papel de la arquitectura en el cine. El entendimiento de la arquitectura y sus recursos resultan pues claves en esta producción, tanto a nivel de ideación como de ejecución.

La Soga se rueda completamente en un solo set (Bouzereau, 2001), el cual recrea un ático situado en Nueva York y sus vistas. La imagen y estilos arquitectónicos mostrados potencian y moldean la personalidad de los personajes al gusto del director. Además, Hitchcock entiende que el filme debe ser rodado y montado como un solo plano secuencia (Truffaut, 2015: 186), para lo cual necesita toda una serie de elementos y medios que lo posibiliten.

La utilización de una cámara en color de grandes dimensiones y la necesidad de que se mueva a través del escenario, origina la configuración de un “apartamento plegable”, tal y como lo definió el propio director (Jacobs, 2007: 274). Las paredes del escenario se mueven durante la grabación y se fabrica un suelo elevado sobre el propio del plató para evitar la transmisión de ruidos.

Para coordinar los movimientos de la cámara y los actores, Hitchcock hace uso del dibujo y de, al menos, una maqueta de trabajo. Con la ayuda de estas

herramientas, el cineasta planifica cada secuencia con detalle y da indicaciones precisas a sus colaboradores.

Asimismo, en *La Soga* el espectador puede contemplar una de las maquetas de rodaje más destacadas de la filmografía del director. Esta maqueta, que representa la panorámica de Nueva York observable a través de un gran ventanal, compone el plano de fondo del filme. Su presencia y versatilidad lumínica resultan clave en la consecución de la unidad espaciotemporal de la obra.

De esta forma, Hitchcock demuestra una gran comprensión sobre las posibilidades que ofrece la arquitectura para la realización de su cine y la potenciación de lo que desea transmitir con él. En este sentido, no solamente confiere un papel fundamental a los edificios que aparecen en sus filmes, sino que también opera con otros recursos propios de la arquitectura. Y es por ello por lo que la arquitectura resulta esencial para interpretar adecuadamente la filmografía del director.

C.II: DIFICULTADES

El proceso de búsqueda de información a través de las distintas fuentes para desarrollar los temas del trabajo ha acarreado algunas dificultades.

En primer lugar, la extensa variedad de fuentes sobre el cine de Hitchcock ha supuesto un esfuerzo de selección, habiéndose tratado de elegir aquellas que presentaban un mayor rigor. Respecto a las fuentes de información que indagaban concretamente en el tema de la arquitectura en la obra del director, su cantidad disminuye considerablemente, habiendo todavía un número considerable de fuentes online, pero, no obstante, encontrándose pocas de contrastada fiabilidad. Particularmente, y en contraste con la amplia variedad de información no específica, resulta muy limitada la cantidad de fuentes precisas respecto a dos aspectos que este trabajo considera de gran relevancia: el uso de recursos propios de un arquitecto como “storyboards” o maquetas y, en menor medida, las influencias del montaje hitchcockiano.

También resulta algo limitada la información sobre los aspectos arquitectónicos concernientes a *La Soga*. Se hallan breves artículos o fragmentos bibliográficos pero ningún estudio particularizado sobre todos ellos. Más concretamente, no se ha encontrado ningún documento respecto a la elaboración o no de un guion gráfico para este largometraje.

Aun así, y a pesar de que las fuentes sobre *La Soga* no sean tan numerosas, éstas presentan datos distintos respecto a ciertos aspectos concretos de la película y, más allá, algunas publican información errónea que puede provocar cierta confusión inicialmente. Respecto a esto, destaca la información dada sobre los “cortes” de la película. Algunas fuentes hablan únicamente de cinco cortes ocultos, otras supuestamente más rigurosas afirman que en realidad hay un total de diez tomas, con cinco cortes ocultos y cuatro convencionales, y tan solo unas pocas aciertan al divulgar que son once las tomas en que se rueda el filme, con cinco cortes ocultos y otros cinco convencionales.

Por último, cabe hacer mención a la aparición de la figura de Le Corbusier en el trabajo. En el transcurso del mismo, y tras el estudio de diversas fuentes, se encuentran relaciones cruzadas entre él y Hitchcock. Sin embargo, la limitación temporal del trabajo no permite hacer un estudio detallado de éstas, limitándose a sentar las bases de un posible estudio posterior con la incorporación de un breve anexo.

C.III: POSIBLES LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Las limitaciones propias de un TFG no permiten llevar a cabo el estudio de todos los elementos que se suponen de interés respecto al tema tratado, habiéndose desarrollado parcialmente los que se han determinado de mayor relevancia. A continuación, se plantean posibles vías de investigación futura:

- La puesta en práctica de los conocimientos expuestos en la parte I del trabajo sobre el resto de su filmografía: estudiando su evolución respecto a los distintos temas tratados.

- Los orígenes del cine hitchcockiano: los cuales se han estudiado en este trabajo pero que parecen pueden dar pie a un material más extenso. Con relación a ello, cabría investigar más detalladamente la influencia del cine mudo, del expresionismo alemán o del “Kammerspielfilm” en su obra y en su manera de entender el papel de la arquitectura en el cine.

- El uso de recursos propios de un cineasta en la arquitectura: dándole la vuelta al planteamiento del apartado I.III del trabajo. En este sentido, se podría incidir, por ejemplo, en el uso que hacen algunos arquitectos de la escritura.

- Los paralelismos entre el oficio del arquitecto y el del cineasta: concretando en la manera en que Hitchcock dirigía el rodaje de sus películas y su comparativa con la dirección de obra por parte de un arquitecto.

- Las relaciones cruzadas entre Le Corbusier y Hitchcock: las cuales se plantean en el Anexo III de este trabajo, pero no se llegan a desarrollar. Asimismo, se podrían hallar también determinadas conexiones entre Hitchcock y otros arquitectos coetáneos.

C.IV: BIBLIOGRAFÍA DE AMPLIACIÓN

Para ampliar información o resolver dudas sobre los temas tratados en este trabajo se ofrece el siguiente listado bibliográfico de ampliación:

Allen, R. y Ishii-González, S. (2004) *Hitchcock: past and future*. Londres, 2004, Routledge.

Barr, C. (2000) *English Hitchcock*. Petaluma, 2000, Cameron Books.

Duckett, S. (2014) *Hitchcock in Context*. 2014, Moreton Street Books.

Duncan, P. (2003) *Alfred Hitchcock: el arquitecto de la angustia 1899-1980*. Colonia, 2003, Tachen.

García Roig, M. y Martí Aris, C. (2008) *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona, 2008, Fundación Caja de Arquitectos.

McGilligan, P. (2003) *Alfred Hitchcock: A life in Darkness and Light*. Nueva York, 2003, Regan Books.

Mogg, K. (1999) *The Alfred Hitchcock Story*. Londres, 1999, Titan Books.

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

(realizada mayoritariamente a partir de páginas web, se indica únicamente el enlace excepto cuando se trata de una imagen sacada de un libro de la bibliografía general)

- Fig. 1 https://the.hitchcock.zone/wiki/Alfred_Hitchcock
- Fig. 2 <http://cinefiliasantmiquel.blogspot.com.es/2016/02/el-jardin-de-la-alegria-1925.html>
- Fig. 3 <https://www.pinterest.com.mx/pin/196610339955935104/>
- Fig. 4 <http://blogs.diariovasco.com/fotograma/2016/07/15/la-soga-hitchcock-hizo-del-plano-secuencia-una-pelicula/>
- Fig. 5 <http://blogs.diariovasco.com/fotograma/2016/07/15/la-soga-hitchcock-hizo-del-plano-secuencia-una-pelicula/>
- Fig. 6 <http://pyxurz.blogspot.com.es/2011/09/saboteur-page-6-of-6.html>
- Fig. 7 <http://markwestwriter.blogspot.com.es/2017/05/frenzy-at-45.html>
- Fig. 8 <http://films.blog.lemonde.fr/2017/09/09/chantage-1929/>
- Fig. 9 <https://thehitchcockreport.files.wordpress.com/2011/01/5001.jpg>
- Fig. 10 <https://bestfilmsofourlives.wordpress.com/2014/10/31/for-your-consideration-oct-31-2014/>
- Fig. 11 Jacobs, 2007: 182
- Fig. 12 <https://i1.wp.com/hombredepalo.com/wp-content/uploads/2016/04/Decaligari-a-Hitler-4-fotograma-el-Ultimo.jpg>
- Fig. 13 <https://cinephiliabeyond.org/notorious-hitchcocks-mature-intricate-espionage-masterpiece/>
- Fig. 14 <https://archituzer.com/blog/modern-architecture-a-home-for-film-villains/>
- Fig. 15 <https://assimerahollywood.wordpress.com/tag/expressionismo-alemao/page/3/#jp-carousel-4691>
- Fig. 16 <https://cinephiliabeyond.org/notorious-hitchcocks-mature-intricate-espionage-masterpiece/>

- Fig. 17 <https://theredlist.com/wiki-2-20-777-786-view-1940-1950-profile-1945-bspellbound-b.html>
- Fig. 18 <https://syg.ma/@alexei-yusev/ptitsy-khichkoka-kak-vizualizatsiia-strakha-iadiernoivoiny>
- Fig. 19 <https://syg.ma/@alexei-yusev/ptitsy-khichkoka-kak-vizualizatsiia-strakha-iadiernoivoiny>
- Fig. 20 Jacobs, 2007: 20
- Fig. 21 <http://www.theimaginativeconservative.org/wp-content/uploads/2015/05/Tippi-Hedren.jpg>
- Fig. 22 <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-334216/cine-y-arquitectura-las-eszenografias-disenadas-por-salvador-dali-para-spellbound-de-hitchcock/52f5456de8e44efa5e000108-secuencia-onirica-de>
- Fig. 23 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%207339>
- Fig. 24 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%203108>
- Fig. 25 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%203228>
- Fig. 26 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202983>
- Fig. 27 <http://www.lafuga.cl/visualizar-a-vertov/821>
- Fig. 28 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202985>
- Fig. 29 Jacobs, 2007: 259
- Fig. 30 <https://christinawehner.files.wordpress.com/2014/10/manderley2.jpg>
- Fig. 31 <https://i.pinimg.com/originals/1d/87/76/1d8776b66b8e29ab076ebbf483.jpg>
- Fig. 32 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%208896>
- Fig. 33 <http://revistaiconica.com/wp-content/uploads/2016/09/h.jpg>
- Fig. 34 <http://nightflight.com/wp-content/uploads/HITCHCOCK-MASTER-OF-SUSPENSE-1.jpg>
- Fig. 35 <http://galaxiaup.com/historia-del-cine-los-cuatro-pilares-del-constructivismo-ruso-parte-i/>

- Fig. 36 https://s1.eestatic.com/2016/01/06/actualidad/Actualidad_92500807_40061_1706x1280.jpg
- Fig. 37 <https://skiffleboom.files.wordpress.com/2010/05/battleshippotemkinc.jpg>
- Fig. 38 <http://mediosgroisman.com.ar/wp-content/uploads/2017/09/el-efecto-kuleshov.jpg>
- Fig. 39 <https://thestorydepartment.com/wp-content/uploads/2020/07/hitchcock-Kuleshov-effect.jpg>
- Fig. 40 http://4.bp.blogspot.com/_meAn67jJEso/SilfomM9htl/AAAAAAAAAiM/PpnmW4NAdH8/s1600/Rope_1948_33%2Bcrop.jpg
- Fig. 41 <https://enderender.files.wordpress.com/2010/08/vlcsnap-2010-08-22-20h19m31s1541.png>
- Fig. 42 <https://thejar.hitchcock.zone/files/gallery/org/6789.jpg>
- Fig. 43 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_42](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_42)
- Fig. 44 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_900](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_900)
- Fig. 45 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_893](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_893)
- Fig. 46 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202410>
- Fig. 47 <https://filmproductiondesign.files.wordpress.com/2014/02/backstage-rope.jpg>
- Fig. 48 <https://pbs.twimg.com/media/CSWzrQ-WcAAaZMn.png>
- Fig. 49 <http://criticsloft.com/wp-content/uploads/2014/01/Rope-pic-1.jpg>
- Fig. 50 <https://hitchcockmaster.files.wordpress.com/2014/03/set-drawing.jpg>
- Fig. 51 Ilustración de realización propia
- Fig. 52 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202411>
- Fig. 53 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_143](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_143)

- Fig. 54 http://1.bp.blogspot.com/-HIYfa5AjCvk/Uc_ttiuI5dI/AAAAAAAAAG_4/4AvTTqjBV/s1476/lasoga92.jpg
- Fig. 55 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202415>
- Fig. 56 <https://www.pinterest.es/pin/360710251381762765/>
- Fig. 57 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_895](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_895)
- Fig. 58 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_920](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_920)
- Fig. 59 <https://thejar.hitchcock.zone/files/gallery/org/6791.jpg>
- Fig. 60 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_946](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_946)
- Fig. 61 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%201188>
- Fig. 62 Jacobs, 2007: 275
- Fig. 63 <https://i.pinimg.com/736x/03/a8/c1/03a8c13c6de6dce9803a8c6044b7fe8c>
- Fig. 64 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%204701>
- Fig. 65 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202412>
- Fig. 66 <http://4.bp.blogspot.com/-nJz6qGeNYaY/TfxH1XkUBFI/AAAAAAAAAE8Q/oCEERD34468/s1600/Rope-backing+fx.jpg>
- Fig. 67 <http://www.johnbarrowman.com/stage/images/rope/rope2.jpg>
- Fig. 68 <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-229543/>
- Fig. 69 <https://i.ytimg.com/vi/hgAvkXH4dmI/maxresdefault.jpg>
- Fig. 70 https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_image_2734
- Fig. 71 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%203061>
- Fig. 72 <https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock%20Gallery:%20image%202167>
- Fig. 73 <https://www.youtube.com/watch?v=QtspYTt8b4w>
- Fig. 74 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948))

Fig. 75 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948))

Fig. 76 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)_-_frame_217](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948)_-_frame_217)

Fig. 77 [https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_\(1948\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/1000_Frames_of_Rope_(1948))

Portada:	Ilustración de realización propia
Sub-portada Parte I:	https://architizer.com/blog/architecture-through-alfred-hitchcocks-films/
Sub-portada Parte II:	https://www.buzzfeed.com/aj8/29-things-you-didnt-know-about-your-favorite-hitc-cfe3?utm_term=.jyVkx58kWY#.wa8k2NBkvm
Sub-portada Conclusiones	http://3.bp.blogspot.com/-EescPALP6N8/UIQ7_CsCNOI/AAAAAAAAACK4/rn_2NVTnVAU/s1600/Hitchcock.jpg
Sub- portada Anexos:	https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2012/11/corbusier-eisenstein-burov.jpg
Contraportada:	Ilustración de realización propia

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

(realizada según el método Harvard)

Bordwell, D. (2007) *Poetics of cinema*. Edición primera. Londres, 2007, Routledge.

Bouzereau, L. (2001) La Soga. Colección “The Hitchcock Collection”. Madrid, 2001, Universal Pictures. [CD – folleto]

Del Toro, G. (2009). *Hitchcock*. Madrid, Editorial Espasa.

Deltell, Pastor, J. (2013) *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine*. Tesis doctoral. Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

Fernández, E. (2013) “Artesanos del cine: Hitchcock (La sogá)” en *Neoteo*. Disponible en: [<http://www.neoteo.com/artesanos-del-cine-hitchcock-la-soga/>] [Fecha de consulta: 7 de octubre de 2017]

Fernández-Villaverde, M. (2016) “Edward Hopper – House by the Railroad” en *El cuadro del día*. Disponible en: [<http://www.elcuadrodeldia.com/post/153207927848/edward-hopper-house-by-the-railroad-1925>] [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2017]

Figueras, M. (2017) “La arquitectura y Alfred Hitchcock (I)” en *Cine Gratia Cinema*. Disponible en: [<http://cinegratiacinema.blogspot.com.es/2012/11/la-arquitectura-para-alfred-hitchcock-i.html>] [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017]

Franco, J. (2014) “Cine y Arquitectura: La Soga” en *ArchGLD*. Disponible en: [<http://archinew.altervista.org/2014/04/05/cine-y-arquitectura-la-soga/>] [Fecha de consulta: 18 de octubre de 2017]

Gloucester Citizen (1948) “Rope makes history” en *Gloucester Citizen*. 27 de noviembre de 1948. También disponible en: [[https://the.hitchcock.zone/wiki/Gloucester%20Citizen%20\(27%2FNov%2F1948\)%20-%20Rope%20Makes%20History](https://the.hitchcock.zone/wiki/Gloucester%20Citizen%20(27%2FNov%2F1948)%20-%20Rope%20Makes%20History)]

González Requena, J. (1995). *El análisis cinematográfico*. Madrid, Editorial Complutense.

Gorostiza, J. (2007) *La profundidad de la pantalla: Arquitectura+Cine*. Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias.

Gottlieb, S. (1995). *Hitchcock by Hitchcock*. Los Ángeles, UC Press.

Jacobs, S. (2007). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam, 010 Publishers.

Katz, S. (2000). *Plano a plano: de la idea a la pantalla*. Madrid, PLOT ediciones.

Krohn, B. (2007). *Alfred Hitchcock*. Edición particular para El País. París, Prisa Innova.

Le Corbusier (1933) “Esprit de vétéiré” en *Mouvement*. Número 1, junio 1933.

Lembeye, M. (2016) *Hitchcock y el montaje*. Trabajo Final de Grado. Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Medina, S. (2014) “La Arquitectura de Alfred Hitchcock” en *Plataforma arquitectura*. Disponible en: [<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-329277/la-arquitectura-de-alfred-hitchcock>] [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017]

Morales Morante, L. (2009) *Serguei Eisenstein: montaje de atracciones o atracciones para el montaje*. Disertación. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Nieto Codina, A. (2011). “Las ciudades en el cine de Alfred Hitchcock. Una aproximación a los estudios fílmicos desde el ámbito de la geografía” en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VI, Nueva Época, nºs 4 y 5, 2011-2012. pp. 123-140.

Ortiz Villeta, A. (1998). *La arquitectura en el cine: lugares para la ficción*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

Palacios Lázaro, R. (2015) *El dibujo como herramienta en el proceso creativo del cine y la arquitectura*. Tesis doctoral. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Ruiza, M. (2017). “Alfred Hitchcock” en *Biografías y vidas*. Disponible en: [<https://www.biografiasyvidas.com/monografia/hitchcock/>] [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2017]

Teodoro, A. (2017) “Cuando Hitchcock contrató a Dalí” en *La Vanguardia*. Disponible en: [<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170203/413949649159/exposicion-arte-cine-caixaforum-barcelona-brl.html>] [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2017]

Terrón, I. (2014). “Planos recurso, el paracaídas del realizador” en *Casanova Foto*. Disponible en: [<https://www.casanovafoto.com/blog/2014/05/planos-recurso/>] [Fecha de consulta: 9 de octubre de 2017]

The Economist (1949) “Mr Hitchcock and the Ten-minute Take” en *The Economist*. 15 de enero de 1949. También disponible en: [[https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Economist_\(15/Jan/1949\)_-_Mr_Hitchcock_and_the_Ten-minute_Take](https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Economist_(15/Jan/1949)_-_Mr_Hitchcock_and_the_Ten-minute_Take)]

Thesauro Cultural (2017) *La Soga (Alfred Hitchcock 1948)*. Disponible en: [<http://www.thecult.es/cine-clasico/la-soga-alfred-hitchcock-1948.html>] [Fecha de consulta: 12 de octubre de 2017]

Tornero, R. (2013). “Querido lector. Hitchcock con la soga al cuello” en *Rotorca*. Disponible en: [<https://rotorca.wordpress.com/2013/04/20/querido-lector-hitchcock-con-la-soga-al-cuello/>] [Fecha de consulta: 14 de octubre de 2017]

Torres Cueco, J. (2015) “Mirada objetiva y dimensión subjetiva del cine en Le Corbusier”. Colección Congresos UPV. Valencia, Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Truffaut, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Quinta edición, cuarta reimpresión. Madrid, Alianza Editorial.

FILMOGRAFÍA CONSULTADA

Blackmail (1929) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Gran Bretaña. British International Pictures.

Bronenosets Potyomkin (1925) Película dirigida por Sergei Eisenstein. Unión Soviética, Goskino.

Der Letzte Mann (1924) Película dirigida por F.W. Murnau. Alemania, UFA.

Dial M for Murder (1954) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Warner Bros.

Faust (1926) Película dirigida por F.W. Murnau. Alemania, UFA, Metro-Goldwin-Mayer.

Foreign Correspondent (1940) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Wagner Productions.

Frenzy (1972) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

I Confess (1953) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Warner Bros.

Lifeboat (1944) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 20th Century Fox.

Marnie (1964) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

North by Northwest (1959) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Metro Goldwyn Mayer.

Notorious (1946) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, R.K.O. Radio Pictures.

Psycho (1960) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Paramount.

Rear Window (1954) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Paramount.

Rebecca (1940) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Selznick International.

Rope (1948) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Transatlantic Pictures, Warner Bros.

Saboteur (1942) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

Shadow of a Doubt (1943) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

Spellbound (1945) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Selznick International.

Stage Fright (1950) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Warner Bros.

Strangers on a Train (1951) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Warner Bros.

Suspicion (1941) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, R.K.O. Radio Pictures.

Telescope: A talk with Hitchcock (1964) Documental dirigido por Fletcher Markle, Canadá, Canadian Broadcasting Corporation.

The Birds (1963) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

The Farmer's Wife (1928) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Gran Bretaña, British International Pictures.

The Man Who Knew Too Much (1956) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Paramount.

The Paradine Case (1947) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Selznick International.

Topaz (1969) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Universal Pictures.

Under Capricorn (1949) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Transatlantic Pictures, Warner Bros.

Vertigo (1958) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Paramount.

Wrong Man (1956) Película dirigida por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, Warner Bros.

FOR
SERGIO
HERNÁNDEZ
MONTOLIU

