

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

MASTER EN POSTPRODUCCION DIGITAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Análisis de los recursos sonoros en las películas de Hitchcock: Encadenados (1946) y Con la muerte en los talones (1959)”

TRABAJO FINAL DE MASTER

Autor: **Lorena Quevedo Morte**

Director: **Blas payri**

Gandia, septiembre 2015

Resumen

Este proyecto de investigación, tiene la finalidad de realizar un análisis comparativo del uso de los recursos sonoros en dos películas dirigidas por el británico Alfred Hitchcock. Así pues, el objeto de estudio se centra en examinar la voz y diálogo, y la música en los *films* de *Encadenados* (1946) y *Con la muerte en los talones* (1959).

Un análisis cuantitativo de los diferentes recursos permite una comparación cuantitativa detallada de la voz principal y la voz secundaria, y por otro lado, del tipo de música y su mezcla. Con todo ello, se complementa con un análisis cualitativo de las intenciones en el diseño de sonido, y en particular, del estilo y funciones de la música extradiegética, según el estilo y género de ambas películas.

Para penetrar en la metodología de investigación se va a contextualizar previamente acerca del sonido en el cine, la aparición del cine sonoro y su evolución. Como resultado, se va a indagar en la figura del director del séptimo arte, Alfred Hitchcock, así como en los compositores que crearon las respectivas bandas sonoras: Roy Webb (*Encadenados*, 1946), y Bernard Herrmann (*Con la muerte en los talones*, 1959).

Fruto del análisis comparativo, se pretende proyectar el perfil sonoro en ambas obras, plasmar las características más relevantes del diseño de sonido según la narrativa de cada film, observando el progreso sonoro de cada banda sonora en las obras del director.

Palabras clave: Alfred Hitchcock, *Encadenados* (1946), *Con la Muerte en los talones* (1959), análisis comparativo, recursos sonoros.

Abstract

This research project aims to make a comparative analysis of sound design in two films directed by the British filmmaker Alfred Hitchcock. The object of study focuses on examining the voice, dialogue, and music in two films: *Notorious* (1946) and *North by Northwest* (1959).

A quantitative analysis of the different resources allows for a detailed quantitative comparison of the lead vocals and backing vocals and the type of music and its mixing. It is complemented by a qualitative analysis of the intentions behind the sound design, particularly the style and functions of extradiegetic music considering the style and genre of both films.

In order to introduce the research methodology, the features of sound in films and the birth of sound films and its evolution are previously contextualised. As a result, Alfred Hitchcock is thoroughly investigated along with the composers of the corresponding soundtracks. Roy Webb (*Notorious*, 1946) and Bernard Herrmann (*North by Northwest*, 1959).

Fruit of the comparative analysis, the goal is to explain the sound profile in both works and show the most relevant features of sound design considering each film's narrative, noting the progress of soundtracks throughout the director's career.

Keywords: Alfred Hitchcock, *Notorious* (1946), *North by Northwest* (1959), comparative analysis, sound effects.

ÍNDICE

1. Descripción del objeto de estudio	1
2. Objetivos	3
3. Metodología	3
4. El sonido y el cine	5
4.1 Imagen y sonido.....	5
4.2 Aparición del cine sonoro.....	8
5. Presentación de las obras: <i>Encadenados</i> (1946) y <i>Con la muerte en los talones</i> (1959):	10
5.1 Alfred Hitchcock.....	10
5.2 <i>Encadenados</i> (1946) y Roy Webb	13
5.3 <i>Con la muerte en los talones</i> (1959) y Bernard Herrmann.....	16
6. Análisis cuantitativo	18
6.1 <i>Encadenados</i> (1946).....	19
6.2 <i>Con la muerte en los talones</i> (1959).....	26
7. Análisis cualitativo	32
7.1 <i>Encadenados</i> (1946).....	32
7.2 <i>Con la muerte en los talones</i> (1959).....	35
8. Discusión comparativa y conclusiones	38

1. Descripción del objeto de estudio

El siguiente proyecto está enmarcado como Trabajo de Fin de Máster (TFM) para el Máster de Postproducción Digital de la Universitat Politècnica de València, impartido en la Escuela Politécnica Superior de Gandia. Se trata de un objeto de estudio de carácter profesional mediante el análisis comparativo de los recursos sonoros a través de un desglose de éstos utilizando el programa informático Logic Pro 9.1.8. Todo ello sujeto a una síntesis bibliográfica de investigación que permita reforzar el contenido de la materia a analizar.

La investigación a tratar tiene el cometido de desarrollar los elementos estudiados y abordar las conclusiones principales de un análisis avanzado de los recursos narrativos sonoros. Todo ello reforzado en un contexto histórico del sonido en el cine, haciendo hincapié en el director de las obras y los respectivos compositores de las bandas sonoras originales. De este modo, se elabora un resumen de las particularidades de cada film en cuanto a estilo y género de la obra, y como afecta esto a la hora de plasmar un diseño sonoro en particular. Posteriormente se proyecta una discusión y reflexión de los datos obtenidos a partir de un análisis cuantitativo y cualitativo a modo de extraer conclusiones en ambas películas.

Situando la cuestión que se va a tratar, se procede a un análisis cuantitativo de las obras *Encadenados* (1946) y *Con la muerte en los talones* (1959). Un análisis exhaustivo de los recursos sonoros que permite una investigación de la intervención de los recursos sonoros que se plantean, reflejados en un gráfico esquemático a partir de una plantilla creada en Logic Pro 9.1.8. Todo ello reflejado a partir de una tabla donde se establece el minutado que cada recurso sonoro emprende a lo largo de todo el celuloide. En este caso, se opta por el tipo de música, mezcla de música, voz principal y voz secundaria. De este modo, se plantea distinguir respecto a la voz: el diálogo (que engloba lo esencial de la narrativa); la voz en off (voz interior – pensamiento); la voz transmitida (aquella que se plasma a través de un medio de comunicación como puede ser un teléfono,

un megáfono, una radio, la televisión o grabaciones); voz no verbal (aquella que emana vocalizaciones no verbales como gritos, suspiros o gemidos, entre otros); la voz conjunta (expresa el murmullo de una masa de gente creando un sonido confuso); finalmente, la voz visualizada (aparecen personajes hablando que el espectador no oye). Por otro lado, se examina la música en relación con la diégesis: En primer lugar se pretende analizar la música que proviene de los títulos de crédito o preludio de la obra; música diegética (aquella que proviene de la propia escena y los propios personajes la oyen, “música en pantalla”); música extradiegética (no proviene del acto en particular); música espectáculo (corresponde a la inserción de un número musical en la escena creando una música envolvente, oída con en un CD, la narración se interrumpe para dar paso a una canción generalmente de “auricularización 0”); música diegética extendida (la música con una clara fuente diegética deja de estar “auricularizada” pasando a tener una “auricularización 0” convirtiéndose en extradiegética); diégesis ambigua (elementos musicales que parecen emanar de la escena sin que exista una fuente verosímil que la convierta en diegética); y finalmente los efectos sonoros sintetizados (cortinillas musicales, transiciones, entre otros). En relación a la música, se examina su mezcla siendo: absoluta (la música se escucha sin ningún sonido diegético, envolviendo la escena); preponderante (se encuentra en un primer plano, pero continuamos distinguiendo el sonido diegético); secundaria (aquella que acompaña al sonido diegético sin llegar a cubrirlo del todo), y latente (apenas se percibe, pero sigue introduciendo una ambientación en la escena, muy utilizado en el cine de terror o suspense). Finalmente, se procede a abarcar el análisis cualitativo de las obras a comparar, haciendo hincapié en el diseño de sonido, el estilo y las funciones que la música extradiegética crea en función de la narrativa de la obra.

Para concluir se procede a realizar una discusión de los datos obtenidos y hacer una reflexión que muestre las diferencias en cada una de las películas, cuestionando por qué se han utilizado las diferentes técnicas en cada una de ellas para dotar al film de un significado en concreto. En este

caso, se plasman las diferentes funciones que cada compositor ha creado para proporcionar a la cinta una banda sonora en particular. Manifiesta por tanto, como se ha desarrollado cada autor a la hora de diseñar el sonido en ambas películas dirigidas por el mismísimo cineasta Hitchcock.

2. Objetivos

El objetivo de la investigación consiste en obtener las conclusiones más relevantes a partir de un análisis comparativo de los recursos sonoros de dos películas lideradas por el maestro del suspense, Alfred Hitchcock.

Aprender a redactar un documento académico a partir de la búsqueda de la bibliografía que fundamente el tema de investigación. Así pues, poder formular resultados claros derivados del análisis y discusión. Mostrar de esta manera la relación que existe entre la utilización de determinados recursos sonoros con respecto a la ambientación y a la narrativa audiovisual.

Además, también se pretende mostrar la relación del director con cada uno de los compositores -*Roy Webb y Bernard Herrmann*- a la hora de dotar al *film* de un estilo en concreto. Cómo han resuelto la creación de una banda sonora en particular aplicando un método de análisis tanto cuantitativo como cualitativo, que permiten obtener datos precisos sobre los recursos utilizados, cosechando resultados en la evolución sonora de cada película hitchcockiana.

3. Metodología

Para alcanzar el objeto de estudio, por un lado se recurre a la búsqueda sintetizada de una bibliografía que complemente y contextualice el marco teórico de la investigación que se va a abordar. Por otro lado, se acude a un estudio de carácter profesional que permita la elaboración de un análisis comparativo pormenorizado de los recursos sonoros ilustrados.

Para ello, se recurre a la indagación de diversos autores que ayuden a reforzar y contrastar todas las terminologías utilizadas en el proyecto, referencias estilísticas, narrativa audiovisual, y todo lo que engloba al mundo del séptimo arte. Para el resto del modelo de estudio de carácter profesional para el análisis cuantitativo y cualitativo de las obras, se recurre al método proporcionado por el investigador Blas Payri, siguiendo una línea terminológica citada por Michel Chion. Un modelo de análisis comparativo de recursos sonoros que Blas Payri desarrolla en la asignatura “Análisis de recursos sonoros” del Máster de Postproducción digital en la Escuela Politécnica Superior de Gandía, en donde los conocimientos y el léxico necesario para dicha investigación del sonido fílmico son proporcionados y facilitados en la web de la asignatura: <http://sonido.blogs.upv.es/>.

De este modo, tras contextualizar las obras y autores planteados en el proyecto de investigación, y las referencias terminológicas relacionadas con el sonido en el cine a través del seguimiento bibliográfico, se procede al análisis cuantitativo que permite revelar los tiempos de cada recurso sonoro. A partir de Logic Pro 9.1.8. se crean dos proyectos aislados que permite dividir en diferentes pistas de audio los distintos recursos que se van a proceder a analizar. Tras esto, se les asigna un color y se comienza a segmentar el audio. Para demostrar los datos obtenidos se crean imágenes de cada recurso sonoro que permite justificar los resultados relevantes. Posteriormente, se plasma en una gráfica el minutado de cada uno de ellos y así obtener las conclusiones extraídas en la música y las voces de cada *film*. Después, se procede al análisis cualitativo que determina el diseño de sonido, estilo y funciones de la música extradigética, estableciendo una comparativa de ambas películas con respecto a su banda sonora en particular.

Para concluir, se procede a extraer las conclusiones obtenidas a través del método de estudio, mostrando el tratamiento sonoro en el cine Hitchcock a partir de los diálogos y las músicas empleadas. Lo que permite extraer diferencias entre cada una de las cintas.

4. El sonido y el cine

Tras la invasión del sonido como parte del medio audiovisual, incorporado a la banda de imágenes, hoy en día es imposible entender una obra fílmica en la que sus imágenes “*no contengan un paisaje sonoro, una melodía característica (Leitmotiv), un ruido o efecto sonoro asociados a un personaje o un hecho de un tema inolvidable y, desde luego, de unos diálogos*”.¹

La creación de una banda sonora para una película marca el estilo artístico del material sonoro. Para ello, hace falta un diseñador de sonido, que se incorpore en el proceso de preproducción y establezca con el cineasta un acuerdo para crear una banda sonora original específica para el film. Así, para componer la música de una banda sonora en concreto, ya sea de manera subjetiva u objetiva, se procede a crear diferentes temas que se ajusten a las exigencias del guión y la idea que el director quiere plantear.

De este modo, se distinguen ciertos componentes dentro de una BSO:

1. Voz: La palabra o diálogo
2. La música
3. Los efectos de sonido y ambientales
4. El silencio (como valor expresivo)

4.1. Imagen y sonido

A continuación, se pretende abarcar las posibilidades expresivas que existen entre la imagen y el sonido. “*Un sonido siempre evoca una imagen y una imagen nunca evoca un sonido*” (Robert Bresson)². El sonido es un elemento expresivo clave, al cual se le suele prestar menos atención que a la imagen. Tiene la capacidad de influir sobre el público pasando inadvertido. Ya lo decía Francis Ford Coppola: “*Es el mejor amigo del director, porque influye en el espectador de manera secreta*” (Nieto, 2002:1).

¹ Barroso, 2008: 123

² N. Burch, 2003: 96

No obstante, la aparición del cine sonoro provocó la desaparición de la pantomima del mundo, dando paso a un sinfín de posibilidades sonoras, y lo que se convierte en la creación de una banda sonora.

El primer lugar, se procede a distinguir brevemente la función de la **voz**:

1. Voz en off/Comentario: Se trata de un discurso en tercera persona y sin la presencia del narrador en la imagen. Explica aquello que la imagen no puede aclarar por sí misma. (Narrador impersonal / literario). Su función va a ser la de proporcionar datos o informaciones que ayudan a hacer más comprensible el relato. También se hace uso de ello para conseguir un clima conveniente para introducir o culminar una temática. Consigue guiar la atención del público hacia lo que se pretende destacar. Y en otras ocasiones, se trata de un recurso de transición entre diferentes temáticas de la obra.
2. Diálogo sincronizado: Generalmente es el componente principal de una banda sonora, donde el sonido corresponde en el tiempo con la imagen simultánea. Las misiones del diálogo según Gutiérrez Espada son la de completar la acción, añadiendo a la imagen o preparando la siguiente acción. Por otro lado, destaca que se trata de un recurso para caracterizar a los personajes, aunque no añada nada a la acción. Se pueden distinguir de este modo entre diálogos de comportamiento que surgen de la propia acción, y diálogos de escena, los cuales informan sobre pensamientos e intenciones.

A continuación se distingue dentro de una banda sonora la **música**:

Este recurso sonoro ayuda principalmente a la identificación del espectador con la trama, estableciendo estados de ánimo. Aporta, modifica o refuerza el ritmo de las imágenes, contribuyendo a la fluidez del relato. Se encarga no obstante de guiar el punto de vista del espectador. Igualmente, introduce o culmina una secuencia, además de puntuar una acción o apoyar una transición. Las funciones de la música según Marcel Martin, se presentan de la siguiente manera:³

³ Marcel Martin, 2002: 135-142

1. Función rítmica: Mediante contrapunto o correspondencia métrica valoriza el ritmo del montaje. Asimismo, se utiliza cuando la música reemplaza, imita o sublima sonidos.
2. Función dramática: Contrapunto psicológico que identifica el espectador con el estado de ánimo de determinado personaje. Igualmente sirve como música *leitmotiv* de la trama o de algunos de los personajes.
3. Función Lírica: refuerza la importancia y densidad dramática de un momento de la acción.

Siguiendo con el estudio, se aprecian seguidamente los **efectos de sonido y ambientales**. Dichos recursos sonoros contribuyen a dar mayor realismo a las obras audiovisuales, pero la captación no es realista, requiere una selección. Los efectos subrayan la acción, evocan imágenes e incluso sirven de transición entre planos o secuencias. Consiguen lograr tanto un realismo objetivo, como subjetivo. Además, existen dos tipos de fuentes sonoras cuando están enmarcadas en la diégesis: las físicamente constatables y las que se hallan fuera de campo.

Por último, el **silencio** se utiliza como un recurso expresivo o para denotar una pausa. Esto crea una motivación de interés en el espectador, ya que logra crear un cierto dramatismo y genera expectativas.

Respecto al sonido y la historia, se distingue el sonido diegético (que proviene de la historia), y el sonido extradiegético (acontece fuera de la historia).

El sonido de este modo se compone de relaciones expresivas entre la imagen:⁴

1. Redundancia: La cual transmite una misma expresión y sentido. Se trata de una relación más simple y habitual.
2. Contrapunto: Suele ser el recurso menos habitual, ya que la imagen y el sonido se contradicen. No obstante, consigue efectos más elaborados, complejos e impactantes, logrando crear efectos de angustia, confusión y humor.

⁴ Aguilar, 2000: 111-113

3. Complementariedad: permite construir una misma expresión y sentido, pero aportando matices distintos que se complementan, ayudando a anclar el sentido o la emoción de una imagen. Es muy habitual en la música de una banda sonora.

4.2 La aparición del cine sonoro y la evolución de Alfred Hitchcock

El maestro del suspense por excelencia, Alfred Hitchcock, se ha ganado la admiración del público en todo el mundo, alcanzando la cima del éxito en los años cincuenta y sesenta. *“Sus películas, realizadas con un cuidado extraordinario, una pasión exclusiva, una emotividad extrema enmascarada por una maestría técnica poco frecuente, no dejarían de circular, difundidas por todo el mundo, rivalizando con las producciones nuevas, desafiando el paso del tiempo”* (Truffaut, 2015:12). No hay que olvidar, que el británico cineasta comenzó su trayectoria cinematográfica en el cine mudo, y que posteriormente evolucionaría hasta el cine sonoro creando grandes obras de gran referencia universal. Es por esto que se pretende analizar cómo ha progresado su tratamiento sonoro en los films que ha desarrollado, y esto puede ser plasmado en el estudio de las dos películas dirigidas por el propio realizador que se van a referenciar: *Encadenados (1946)* y *Con la muerte en los talones (1959)*. Es por ello que se va a enmarcar brevemente algunas referencias históricas respecto a la aparición del cine sonoro y su evolución, y cómo repercute en el progreso audiovisual de Alfred Hitchcock.

Cuando en 1927 aparece la inclusión del cine sonoro con *El cantor de jazz (The Jazz Singer, 1927)*, surgió la desconfianza por parte de muchos realizadores cinematográficos. *“Muchos cineastas lo rechazaron convencidos de que con la palabra se acabaría el arte de contar historias con imágenes”*⁵. Además, entrarían en crisis muchos actores del cine mudo que no tendrían cabida con la aparición del cine sonoro, bien porque sus voces no eran adecuadas, sobreactuaban, o no querían

⁵ Fernández Diez, Martínez Abadía, 1999: 201

adaptarse al nuevo mundo sonoro. Serguéi Eisenstein (cineasta soviético, 1898-1948) argumentaba su desacuerdo referente a esta nueva idea de concebir el séptimo arte: *“Estoy en contra de las películas habladas, que crea una forma transitoria y una falsa forma”*. La aparición del cine sonoro tuvo que enfrentarse a grandes cambios que no todos estaban dispuestos a aceptar: se debía amortiguar el ruido del proyector, el cual imposibilitaba la realización de determinadas técnicas como ciertos movimientos de cámara.

No obstante, las nuevas técnicas abrirían un nuevo cambio cinematográfico, donde imagen y sonido acabarían por convencer a los espectadores. Como desarrolla Laurent Jullier, fue necesario una década para que la industria del cine diese paso al sonoro, mejorando las técnicas necesarias que el cine sonoro debía soportar. Se obliga de cierta manera a proceder a nuevas formas de contar una historia y adaptarse al nuevo medio: *“Nadie se atreve a cortar a un actor mientras habla; en consecuencia, se alarga la duración media de los planos... Sólo se sabe rodar en sonido directo, y el temor a los ruidos encierra al operador y su cámara en un <<refrigerador>> (ice box), lo que vuelve estáticos los planos”*.⁶

A pesar de los inconvenientes, la creación de la cámara silenciosa en 1929, la pértiga en 1931 y la postsincronización en 1929, ayudarán a plantear una nueva generación cinematográfica. Así, cuando en 1935 el cine sonoro empezaba a despegar, empezaron a teorizarse diferentes funciones relacionadas con el poder de la música en el relato del film. Incluso Walter Murch, diseñador de sonido más actual y ganador de un oscar por el sonido en *Apocalypse Now* (1979) y premiado con sendos oscars por la edición y sonido de *The English Patient* (1996), deja constatar en su artículo “Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente”, que el sonido raramente es apreciado sólo, ya que funciona fundamentalmente como un realce visual. Según Murch, es grandemente percibido y apreciado por la audiencia en términos visuales: *“Cuanto mejor es el sonido, mejor es la imagen”*.⁷ Unas declaraciones que hacen entrever la importancia del sonido en el mundo

⁶ Jullier, 2007: 10-11

⁷ Artículo adaptado desde un artículo que aparece en el Film Journal Projections en 1995

del cine. Así pues, tras las dificultades que se presentaban en los inicios del cine sonoro en donde todo debía ser grabado simultáneamente y, una vez grabados nada podía ser cambiado, Walter Murch, remarca que *“la verdadera naturaleza del sonido no fue revelada hasta la perfección del sonido óptico de 35mm perforado (1929), el cual pudo ser editado, re-ordenado y puesto en diferentes relaciones sincrónicas con la imagen”*. Estos desarrollos posteriormente evolucionarían y darían paso a un abanico de flujo creativo.

5. Presentación de las obras: *Encadenados* (1946) y *Con la muerte en los talones* (1959)

En este apartado se procede a intervenir brevemente en la figura del director encargado de las películas que a continuación van a ser analizadas. Es por ello que se va a proceder a presentar globalmente cada obra a fin de situar el estilo y género de cada una de ellas, introduciendo los elementos principales de la ficha técnica, y por tanto, intervenir en el compositor encargado de elaborar la banda sonora original.

5.1. Alfred Hitchcock

El británico cineasta, Alfred Hitchcock (1899-1980), es un director altamente influyente gracias a las técnicas cinematográficas que fue capaz de expresar. Apodado como el “maestro del suspense” destaca su gran trayectoria profesional como director y productor desde sus inicios en películas mudas inglesas hasta sus películas en color de Hollywood.

Maestro e influyente del cine de suspense y thriller psicológico, ha filmado mejor que nadie el miedo. Un suspense que mantiene en vilo al espectador presentando de una manera inaudita situaciones altamente dramáticas, en donde la tensión creada y la dramatización del material narrativo del film se convierten en un espectáculo puramente visual. *“Por*

regla general las escenas de suspense constituyen los momentos privilegiados de un film, aquellos que la memoria retiene” (Truffaut, 2015: 18). La técnica del suspense contribuye a la participación del espectador dentro del hilo narrativo, permitiendo la identificación por parte del público con el personaje central de la trama. Un recurso que consigue crear una dramatización en la acción del relato implicando al espectador en el desarrollo de la historia. Una técnica que va perfeccionando a lo largo de toda su trayectoria cinematográfica ocupando un lugar clave en su filmografía.

Para el realizador, el tratamiento del suspense va ligado al *Mac Guffin*⁸ de la historia. Una pista falsa que va a desencadenar la trama del relato. *“Mac Guffin es, por tanto, el nombre que se da a estas clases de acciones: robar...los papeles -robar... los documentos-, robar... un secreto. En mi caso, siempre he creído que los <<papeles>>, o <<los documentos>>, o <<los secretos>> de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importante para mí, el narrador”* (Truffaut, 2015: 141).

Alfred Hitchcock, además, se caracteriza por ser un cineasta que presta atención a todos los aspectos que envuelven el film, desde el encuadre de una imagen o de un plano, hasta la dirección de fotografía, montaje, sonido, decoración. Un buen conocedor de todos los elementos para la construcción de un film, hacen que Hitchcock sea tan excepcional. Al ser productor, sabe cómo vender sus propias películas, un carácter comercial, que una vez más, hacen que el cineasta controle todos los elementos de un film convirtiendo sus obras en un estilo inimitable.

Entre sus obras más destacables se observan *Rebecca* (1940), *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* (1951), *Rear Window* (1954), *Vértigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Psycho* (1960), *The birds* (1963), o *Frenzy* (1972), grandes películas influyentes para futuros cineastas. Una evolución cinematográfica del director que pasa del “Cine Clásico de Hollywood”, a adentrarse en la “escritura manierista” como es en el caso de *Vértigo*, una escritura que hace una ruptura “suave” con el

⁸ Hilo conductor de la historia, aquello que hace posible que el relato narrativo siga avanzando.

⁹ Cine realizado en los EEUU en los años 30, 40 y 50 fundamentalmente.

“cine clásico”. En este tipo de escritura que Hitchcock también ha desempeñado se caracteriza de la siguiente manera: El destinatario empieza a encomendar una tarea falsa, mentirosa. Es la razón por la que el héroe se debilita, por tanto, el destinatario es un destinatario falso; es un héroe debilitado que no va a llevar a cabo el acto, su función; se caracteriza por la presencia de hacer remarcar que es una representación, que hay un hacer cinematográfico; existe la presencia de un narrador implícito a través de movimientos de cámara, ángulos muy marcados... La cámara ya no se coloca en una tercera posición, sino que se va a ser colocada de manera que genere duda; el objeto de deseo es un objeto deslumbrante, fascinador, tiene poco que ver con la mujer real (objeto imaginario); en la escenografía manierista destaca la presencia de espejos; el director se mete dentro de la película; es un cine mucho más psicológico, el objeto de deseo se convierte en puro espejismo o halo imaginario; finalmente el héroe acabará encontrándose con la mujer. Un estilo que se empieza a manifestar en los años 40 con la película *Ciudadano Kane* (Welles, Orson, 1941), en donde el auge del manierismo se produce a partir de los años cincuenta, momento en el cual, el modelo de representación clásico empieza a decaer. *“Una distancia que consiste en una forma de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas”* (González Requena, 1989: 41-48).

Hitchcock sabe expresarse muy bien de una manera visual, pero como objeto de estudio en cuanto a la banda sonora que se va a analizar, el cineasta le da también gran importancia a la música y los diálogos por igualdad de importancia y función. *“El diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual”* (Truffaut, 2015: 230). Así, el cineasta, le da a la música la misma importancia a la hora de desarrollar el film, ya que le dota de un estilo y género en concreto, no sólo los diálogos van a expresar el contenido de la historia, la música también forma parte del relato, ya que se hace imprescindible emplear

las interacciones existentes entre el sonido y la imagen. Más concretamente a través de la música extradiegética y los *leitmotifs* que serán los temas musicales recurrentes y característicos para representar e identificar un contenido en concreto, ya sea para una acción, un personaje, un sentimiento, un objeto...

Un cineasta por tanto, que crea un estilo de *films* de suspense, terror, thrillers, espionaje, persecución... un gran influyente como director, productor y guionista.

5.2 Encadenados (1946) y Roy Webb



Título Original: Notorious

Año: 1946

Duración: 101 min

País: Estados Unidos

Director: Alfred Hitchcock

Guión: Ben Hecht

Música: Roy Webb

Fotografía: Ted Tetzlaff (B&W)

Reparto: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains, Louis Calhern, Leopoldine Konstantin, Reinhold Schünzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis, Wally Brown, Charles Mendl, Ricardo Costa, Eberhard Krumschmidt, Fay Baker.

Productora: RKO Radio Pictures

Figura 1. Cartel cinematográfico de “Encadenados” (*Notorious*, 1946)

Encadenados (*Notorious*, 1946), película dirigida por Alfred Hitchcock, se enmarca bajo un género de intriga y espionaje, en donde la trama de suspense que se aborda a lo largo del relato narrativo fluye bajo una historia de amor entre dos hombres y una mujer.

Ingrid Bergman,¹⁰ debe dirigirse hacia América Latina acompañada por el agente del FBI, Cary Grant,¹¹ después de salir de un juicio en el que su padre ha sido condenado por traición de espionaje contra los Estados Unidos. Su misión será la de enamorar a un espía nazi refugiado en Brasil, Claude Rains,¹² para poder conseguir ciertos informes y dismantelar la reorganización del movimiento nazi que se está produciendo en Rio de Janeiro.

Dentro de este revuelo de intriga y suspense, se introduce una simple historia de amor verdadera entre Cary Grant e Ingrid Bergmann que se ve afectada por la misión oficial que les ha sido encomendada. Una historia que se enmarca en un conflicto entre el amor y el deber. Todo ello, llega a un *climax* de tensión y angustia al ser Ingrid Bergman descubierta por el líder de la organización. El personaje de Claude Rains y su madre intentarán asesinarla envenenándola lentamente con arsénico. Un triangulo amoroso de terribles consecuencias que culmina con la mítica secuencia de las escaleras en el desenlace, triunfando así el amor entre los dos protagonistas.

Según declara Alfred Hitchcock, el *Mac Guffin* se establece en el uranio que estaría introducido en unas botellas de vino, capaces de fabricar una bomba atómica. Como comenta Truffaut, todas las escenas de suspense giran en torno a dos objetos en particular: la llave y la falsa botella de vino. La intriga sentimental, una de las más comunes, dos hombres que se han enamorado de la misma mujer (Truffaut, 2015:170-180).

El film se perfecciona narrativamente a través de la obra musical creada por Roy Webb y dirigida por Constantin Bakaleinikoff, encargado de dotar complementariedad al relato para la trama romántica y de espionaje. El equipo encargado de realizar el sonido viene de la mano de John E. Tribby, Terry Kellow y Clem Portman.

Roy Webb, encargado de realizar la banda sonora original, pasó la mayor parte de su vida trabajando para la productora RKO Radio Pictures. Un autor que pasó desapercibido como compositor del Hollywood de la edad dorada.

10 Interpreta a la heroína Alicia Huberman, envuelta en una trama de espionaje.

11 En el papel de Devlin, agente secreto del FBI.

12 Representa a Alexander Sebastian, villano líder de una organización nazi.

Colaboró con la compañía componiendo partituras musicales, consiguiendo una plena identificación en cuanto a sintonía respecto a los géneros en los que trabajaría.

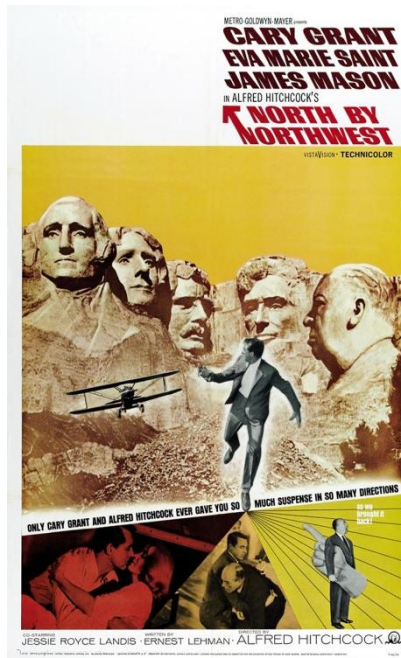
Entre algunas de sus obras a destacar se puede apreciar *La fiera de mi niña* (1938), que la dota de una diversión en la comedia disparatada; *Retorno al pasado* (1947), logrando crear una atmósfera musical vibrante de cine negro; melodías románticas como es el caso de *Encadenados* (1946); o temas con atmósferas eclécticas para el género de terror en *La mujer pantera* (1942).

Además de componer bandas sonoras para la RKO, también supervisaba partituras de otros artistas, así como componer música adicional para otros títulos (¡Qué bello es vivir!, 1946).

El compositor, que ya colaboró con Alfred Hitchcock con anterioridad para la película *Mr. and Mrs. Smith* (1941), destaca por su técnica sofisticada, con gran oído para recrear matices atmosféricos, creando para *Encadenados*, una atmósfera de matices especiales, empleando acordes disonantes para evocar ciertos efectos en determinadas secuencias de la trama.

Como bien se puede reflejar en el tema de inicio de los títulos de crédito, suena una canción de ensueño, que representa una historia de amor, pero que a su vez, es interrumpido por ciertos sonidos de trompeta que hacen romper de cierta manera ese romanticismo para adentrarse en una trama de suspense que abordará el film.

5.3 Con la muerte en los talones (1959) y Bernard Herrmann



Título Original: North by Northwest

Año: 1959

Duración: 136 min

País: Estados Unidos

Director: Alfred Hitchcock

Guión: Ernest Lehman

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Robert Burks (color)

Reparto: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Martin Landau, Leo G. Carroll, Philip Ober, Josephine Hutchinson, Edward C. Platt, Adam Williams, Jessie Royce Landis, Edward Binns

Productora: Metro Goldwyn Mayer

Figura 2. Cartel cinematográfico “Con la muerte en los talones” (*North by Northwest*, 1959)

Con la muerte en los talones (1959), película dirigida por Alfred Hitchcock, es considerada hoy en día como una obra maestra. El film aborda el género de lo que se llama “*cine de persecución*”. La trama se envuelve bajo un argumento de espionaje, en donde se desarrolla el tópico del “*falso culpable*”, encarnado por Cary Grant bajo el papel de Roger Thornhill, ejecutivo del mundo publicitario. Su personaje, confundido por un agente del gobierno llamado George Kaplan, agente ficticio creado por los servicios secretos estadounidenses para despistar a una corporación de espionaje, será perseguido por dicha organización liderada por Philip VanDamm (James Mason), que intentarán dar con él y que supondrá una continua huida por parte del personaje a lo largo de toda la película. Raptado en el inicio del film por miembros de la organización, es llevado a una mansión e inquirido por VanDamm. Intentarán asesinarlo embriagándolo con alcohol y lanzando el coche a toda velocidad para caer en un acantilado, sin llegar a conseguirlo,

pudiendo escapar de la muerte. Tras ser detenido, no creen la versión de lo sucedido cuando al día siguiente van a comprobarlo a la mansión acompañado por la policía y su madre confirmando que no hay señal de las personas que según Roger Thornhill había contado. En todo este revuelo, será acusado de asesinato, aunque sea inocente y será perseguido por la policía del Estado, que no le dejan otra opción que escapar a toda costa de ese “*falso culpable*” en el que se ha visto envuelto. A lo largo de su huída, se encontrará con una bella mujer, Eva Kendall (interpretado por Eva Marie Saint), de la cual se enamorará y le creará ciertas incertidumbres respecto a su vida secreta.

Con todo ello, se consigue crear una tensión a lo largo de todo el relato cinematográfico, intensificando la acción, convirtiéndose en un entretenimiento marcado por la intriga, los disparates y el humor. Al personaje de Cary Grant le suceden un sinfín de acontecimientos a una velocidad inaudita, motivo por el cual crea una confusión en el espectador y en el personaje que no logran entender, algo que resulta inverosímil en determinadas ocasiones, pero que a su vez está perfectamente construido encajando perfectamente en una lógica perfecta, conduciendo en todo momento a un juego en el que el espectador es partícipe. Alfred Hitchcock comentaba lo siguiente: “*Un día Cary Grant me vino a ver y me dijo <<creo que es un guión espantoso, pues hemos rodado el primer tercio del film, ocurren toda clase de cosas, y no comprendo en absoluto de que se trata>>. ¿No comprendía el guión? Sí, pero sin darse cuenta ¡lo decía utilizando una frase del diálogo!*”(Truffaut, 2015: 262). Algo que deja en evidencia, el juego narrativo en el que está inmerso el personaje, creando una tensión y un suspense que mantiene en vilo y desconcertado al público.

Bernard Herrmann, es el encargado de realizar la banda sonora original de la película. Tratará de dotarla de emociones y sentimientos. El compositor ha trabajado con Alfred Hitchcock en numerosas ocasiones componiendo la música de las películas: *The Trouble With Harry?* (1956), *The Man Who Knew Too Much* (1955), *Wrong Man* (1957),

Vertigo (1958), *Psycho* (1960), *The Birds* (1963), y finalmente *Marnie* (1964).

El sonido lo desarrollaría Frank Milton en *Con la muerte de los talones*. Una estrecha relación entre ambos artistas, director y compositor, que han creado momentos visuales y sonoros influyentes para el resto de cineastas.

Herrmann, se ha convertido en un gran referente para compositores cinematográficos. Aprendiendo música desde niño, se matricularía en la Universidad de Nueva York y Julliard, estudiando composición con Philip James, y dirección de orquesta con Albert Stoessel. Es contratado como director y compositor para la cadena de radio CBS y, colaboraría en 1938 en la creación de música para el programa *La Guerra de los mundos* de Orson Welles, dando el salto hacia la gran pantalla en *Ciudadano Kane* (1941) (*Miguel Carmona, 2008: 244*).

En *Con la Muerte en los talones*, el compositor se respaldó en las tradicionales notas de un fandango español percusivo, orquestado con abundante percusión y metal, el cual utilizará repetidamente en los momentos de acción, con ciertas variaciones, que dotará al film de un clima dramático. No obstante también la dotará de temas musicales románticos para asociar sentimientos entre los personajes.

6. Análisis cuantitativo

Este estudio consigue obtener un análisis detallado de los recursos sonoros, tanto de la música como el diálogo (voz principal y voz secundaria), en ambos films a modo de comparación. Para ello, se procede a una segmentación de cada tipo de recurso con el fin de obtener el resultado de la duración de cada uno de ellos en las películas. Para obtener el resultado de los tipos de música se distinguirá según su relación con la diégesis. De este modo, se representa a través de unas gráficas donde se procede a colocar el minutado correspondiente a cada recurso, respaldado con la intervención de las imágenes obtenidas en el

proceso de segmentación del programa Logic Pro.9.1.8. Así pues, se explican los datos obtenidos de los recursos que han sido explicados anteriormente en el apartado 1. Descripción del objeto de estudio.

6.1 *Encadenados* (1946)

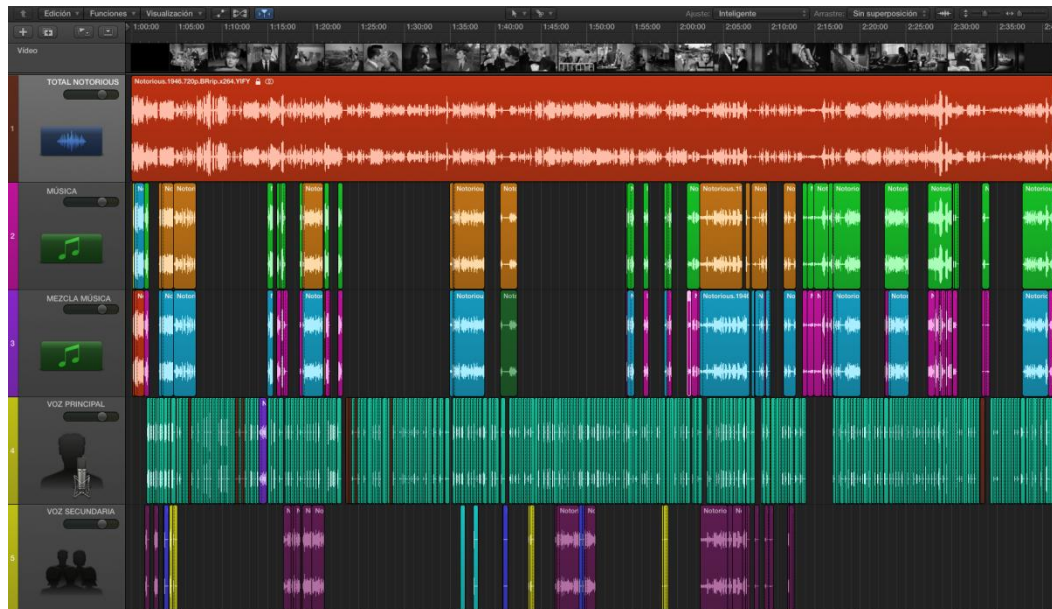


Figura 3. Representación sinóptica de las intervenciones de diferentes recursos de sonido en *Encadenados* (1946)

Tal y como muestra la Figura 3, se ha llevado a cabo un análisis cuantitativo creando una plantilla en Logic Pro 9.1.8, donde se plasma un estudio exhaustivo de los recursos sonoros que se han tratado en la película *Encadenados*, basándose en un análisis cuantificado de la intervención de cada tipo de recurso.

Para ello, se han elaborado 5 pistas de audio, una de ellas con el total del audio del film como referencia, y las otras cuatro pistas se han dividido en tipo de música, mezcla de música, voz principal y voz secundaria.

A cada recurso en concreto se le ha asignado un color en concreto, y tras la segmentación de cada uno de ellos según van apareciendo en el film, pueden diferenciarse visualmente. De esta manera, como bien muestra la Figura 3, queda referenciada visualmente la aparición que

cada recurso sonoro ha sido empleado a lo largo de todo el relato audiovisual. Gracias a este proceso, podrá deducirse el minutado total que cada recurso abarca en su totalidad.

RECURSO		DURACIÓN TOTAL	
		Minutos	Segundos
Total		101	40
Tipo de música	Sintonía RKO		9
	Cabecera/Créditos	1	22
	Diegética	20	21
	Extradiegética	23	19
	Espectáculo		0
	Extendida		0
	Diégesis Ambigua		0
	Efectos		0
Mezcla música	Absoluta	2	6
	Preponderante	12	58
	Secundaria	28	33
	Latente	1	54
Voz principal	Diálogo	48	7
	Off		0
	Interior		0
	Transmitida		54
	No verbal	1	35
	Conjunto		0
	Visualizada		3
Voz secundaria	Diálogo		53
	Transmitida		0
	No verbal		37
	Conjunto	14	33
	Visualizada		7

Tabla 1. Cuantificación de las intervenciones de diferentes recursos de sonido en “Encadenados” (1946)

La duración total de la película es de 101 min 40s. La tabla 1, está configurada para mostrar el total de minutos y segundos que desempeña cada recurso sonoro.

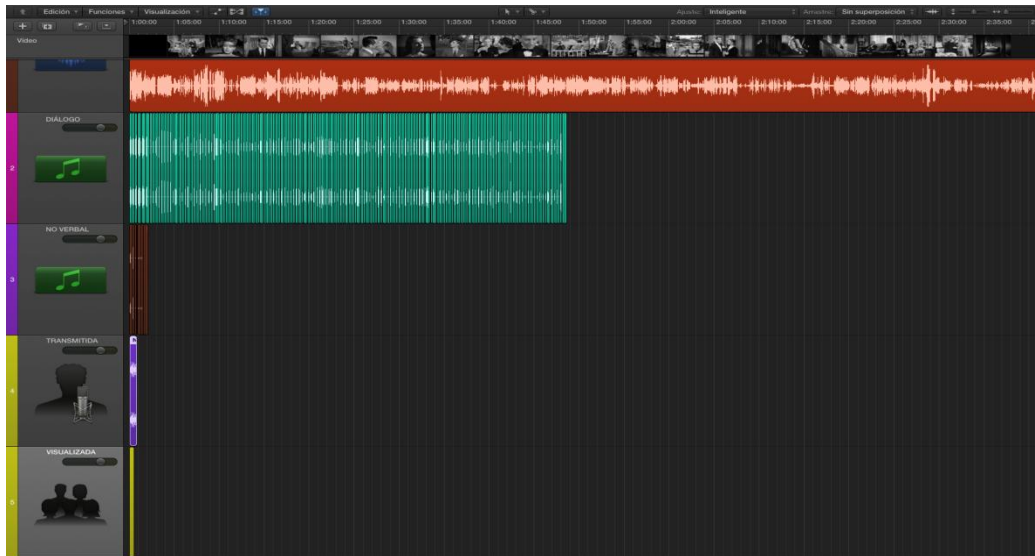


Figura 3.1 Intervención de la voz principal en *Encadenados* (1946)

Como refleja la figura 3.1 se observa la duración de cada recurso sonoro en la voz principal. Para el diálogo, que como bien demuestra la imagen de los segmentos de color azul turquesa, es el recurso más predominante de todos, llegando a alcanzar los 48 minutos y 7 segundos. Esto denota el gran peso que tiene el diálogo en todo el film de Hitchcock, donde apenas deja márgenes de escenas sin diálogo. Dato que posteriormente veremos en el caso de *Con las muertes en los talones*, donde Hitchcock abarcará escenas en las que el diálogo esté ausente y la música será la encargada de llevar el hilo conductor narrativo. Siguiendo la siguiente pista de audio marrón que encontramos en la figura 3.1, hace referencia a la voz no verbal y que presenta una duración total de 1 minuto y 35 segundos, esto corresponde a gritos, gemidos, suspiros y otras emanaciones no verbales que emiten los personajes. Para la voz transmitida, de color morado, aquella que se transfiere a través de un medio de comunicación tiene una duración de 54 segundos. Esta cifra se puede ver representada en la escena en la que Cary Grant le muestra a Ingrid Bergmann unas grabaciones en las que ella está hablando con su padre, transmitidas a través de un

tocadiscos, único momento en el film en el que se hace uso de este recurso sonoro -no se dará en el caso de la película *Con la muerte en los talones*, en donde existen muchas escenas que hacen uso de ello.

En cuanto a la voz visualizada, aquellos personajes que se encuentran hablando en escena pero que el espectador es incapaz de escuchar, presenta un tiempo de 3 segundos. En cuanto a los demás recursos, voz de off, voz interior y voz conjunto se encuentran inexistentes en la obra de Hitchcock.

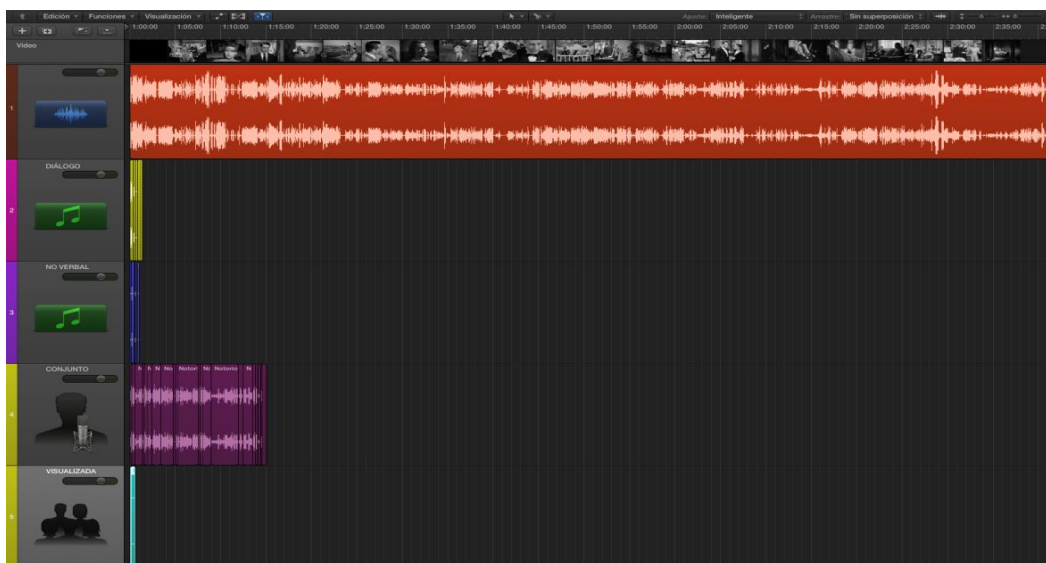


Figura 3.2 Intervención de la voz secundaria en *Encadenados* (1946)

En la voz secundaria, el diálogo, representado de color amarillo, tiene una extensión de 53 segundos, que corresponde al coloquio de personajes secundarios que se escuchan en un plano sonoro de fondo. Se puede apreciar en la secuencia en la que *Ingrid Bergmann* celebra una fiesta en su casa, en donde dos de sus invitados, que se encuentran bailando, van conversando al mismo tiempo que *Ingrid Bergmann* dialoga con *Cary Grant*. También se hace constancia de ello por ejemplo, en la cena que tiene lugar en la mansión de *Alexander Sebastian*.

La voz no verbal, de azul oscuro, dura 37 segundos, emanaciones que producen los personajes secundarios.

A continuación, y como bien muestra la Figura 3.2, la voz conjunta coloreada de morado, es la que más extensión tiene: 14 minutos y 33 segundos, que es aquella que genera un conjunto de gente hablando creando un sonido confuso. Como uno de los ejemplos se puede mencionar el murmullo creado por los asistentes en la fiesta celebrada en la mansión de Alexander Sebastian; en la escena en la que ambos protagonistas (Cary Grant e Ingrid Bergmann) vuelan a Brasil, y se escucha a la gente en el avión hablando de fondo; o en la secuencia de la carrera de caballos, donde se hace más notable este recurso, escuchando un gran murmullo confuso entre gritos, conversaciones...de la masa aglomerada.

Por último, la voz visualizada es de 7 segundos, y puede apreciarse en la escena en la que Claude Rains e Ingrid Bergmann están cenando en un restaurante. De fondo, puede apreciarse a otros comensales conversando, pero que no se escucha en pantalla. En cuanto a la voz transmitida, no se hace uso de ella.

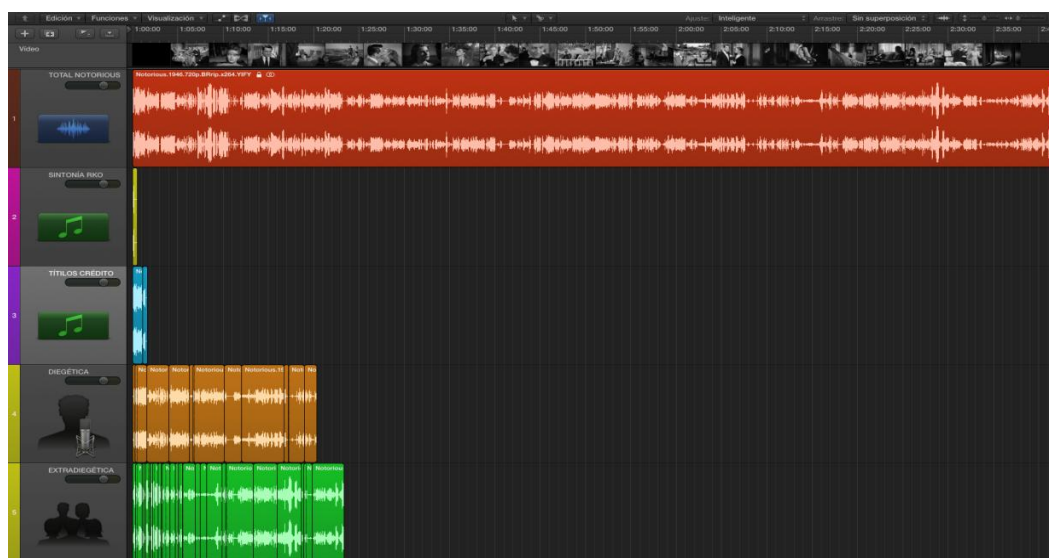


Figura 3.3 Intervención del tipo de música en Encadenados (1946)

En primer lugar, se puede observar que en el inicio del film va a sonar la sintonía de la productora RKO, coloreada de amarillo, con un total de 9 segundos. A continuación se abre paso la cabecera, es decir los títulos de crédito del film, pista de color azul, cuya duración es de 1 minuto y 22 segundos.

Como bien puede reflejar la Figura 3.3, la música compuesta por Roy Webb, es bastante equitativa. Por un lado hace uso de la música diegética, pista coloreada de naranja, llegando a abordar los 20 minutos y 21 segundos. En cuanto a la música extradiegética (pista de audio verde), abarca los 23 minutos y 19 segundos. Por todo ello, cabe destacar que no sobresale una música por encima de la otra.

En *Encadenados* se utiliza bastante la música diegética, dato que hace subrayar que la música emana de la propia escena y que los personajes están escuchando.

Además, un dato curioso es que en la mayoría de ocasiones donde suena esta música diegética, es remarcada de alguna manera de dónde procede, ya sea a través de la cámara o bien remarcándolo los personajes. Por ejemplo, cuando Ingrid Bergmann está celebrando una fiesta en su casa, puede apreciarse como la joven, se acerca al tocadiscos para reproducir la melodía que está sonando en ese momento, tras haber acabado un tema que estaba ambientando la fiesta, y que por consiguiente, se deduce que es una música que procede de la escena. O en esa misma secuencia, cuando ambos personajes, Ingrid Bergmann y Cary Grant se encuentran solos conversando tras haber finalizado la celebración y todos los asistentes se han marchado, aparece de nuevo un tema diegético pero que Ingrid hace remarcar comentándole a Cary Grant lo preciosa que es la melodía que en ese preciso momento los está embaucando.

En otra ocasión, cuando Alexander Sebastian está celebrando una gran fiesta de “*etiqueta*”, está sonando música que hace entrever que una orquesta está tocando en directo. Dicha banda se encuentra en fuera de campo, por lo que los espectadores no pueden ver su presencia en

pantalla. Aún así, la protagonista del film, hace remarcar su presencia haciendo un comentario sobre los músicos a Alexander Sebastian. En otros momentos, la música diegética es empleada para ambientar la escena.

La música extradiegética, funciona para expresar tensión y suspense, emociones y sentimientos de los personajes.

En cuanto a efectos sonoros, diégesis ambigua, música extendida o espectáculo no cumplen ninguna función en esta obra del británico cineasta.

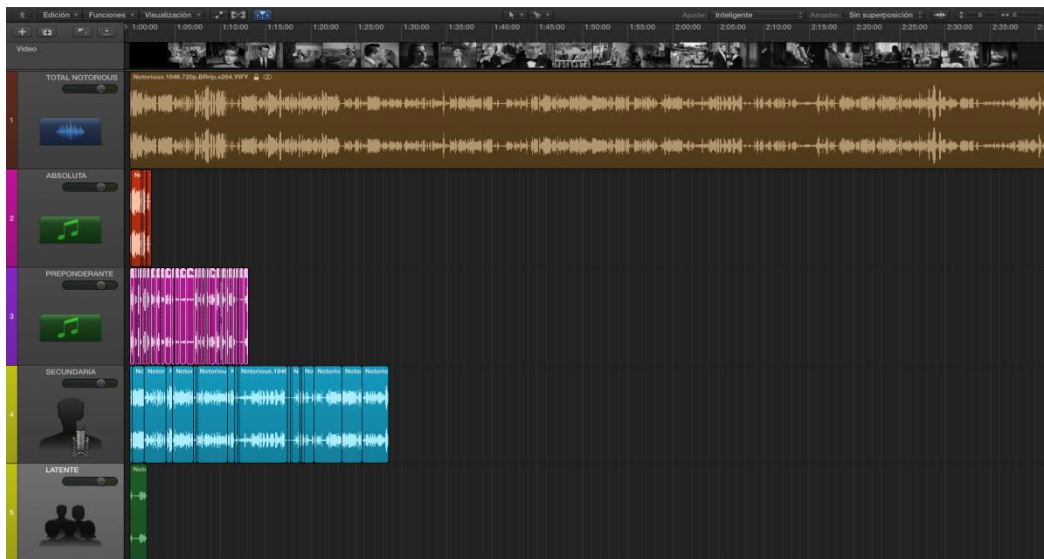


Figura 3.4 Intervención de la mezcla de música en *Encadenados* (1946)

Los resultados obtenidos (Figura 3) respecto al tipo de mezcla que se ha llevado a cabo para cada música son los siguientes: absoluta obtiene un resultado de 2 minutos y 6 segundos que se hacen constatar en los créditos iniciales y finales de la obra, ya que únicamente se escucha la música sin ser interrumpido por cualquier tipo de sonido diegético; preponderante, que asciende a una duración de 12 minutos y 58 segundos, la cual sobresaldrá en primer plano para remarcar momentos de la acción que supongan una tensión y angustia en los personajes; secundaria, siendo la más destacada con un total de 28 minutos y 33 segundos y que fundamentalmente en la mayoría del relato sirve de acompañamiento en la música diegética; finalmente el recurso latente (1

minuto y 54 segundos), donde la música apenas se percibe, pero sigue introduciendo un ambiente. Es utilizado en un momento de la acción donde una música diegética aflora en la mansión de Alexander Sebastian, bajo una suave melodía de piano que funciona para recrear un ambiente de sofisticación que relaciona al personaje.

6.2 *Con la muerte en los talones (1959)*

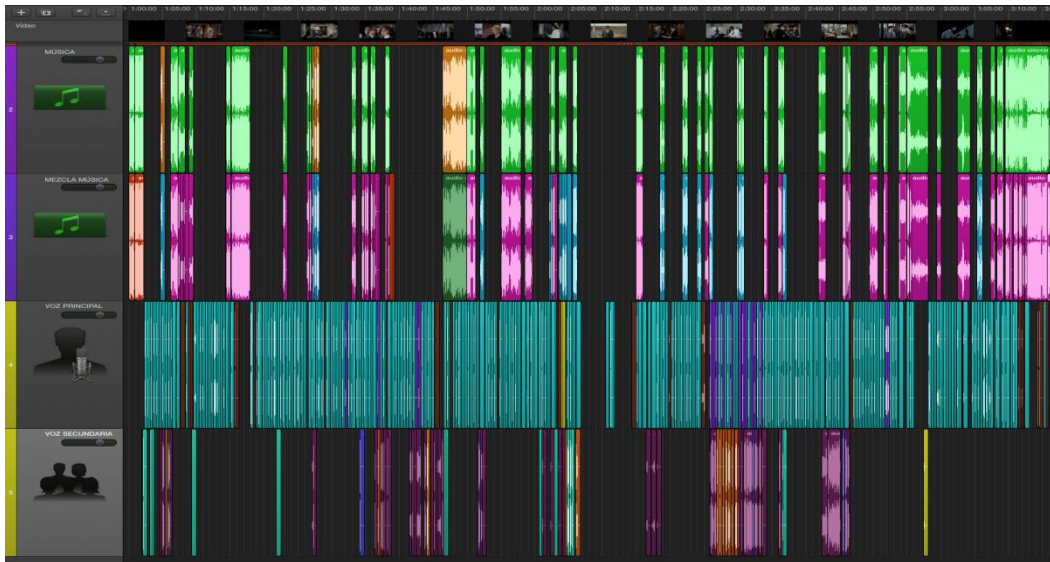


Figura 4. Representación sinóptica de las intervenciones de diferentes recursos de sonido en *Con la muerte en los talones (1959)*

En la Figura 4 queda representado sinópticamente el número de intervenciones de los diferentes recursos de sonido en *Con la muerte en los talones*. Un análisis cuantitativo minucioso, a partir de la segmentación de cada uno de estos recursos sonoros. Visualmente se aprecia la cantidad de veces que aparecen cumpliendo una determinada función en la obra. A simple vista, se observan diferencias notables en comparación a la Figura 3 que representa la película de *Encadenados*. En este caso, la música diegética es escasamente utilizada, cobrando un gran protagonismo durante toda la acción de la historia la música extradiegética, siendo la mayor parte de ella preponderante. También puede apreciarse más variedad en cuanto a los recursos sonoros del diálogo, lo que dota al film de una mayor riqueza sonora, dato que refleja una evolución en el tratamiento sonoro en ambos *films*. Un total de 4

pistas de audio, que han sido analizadas asignándoles un color determinado para poder distinguir en un sólo golpe de vista las apariciones de los recursos sonoros a lo largo de toda la obra audiovisual.

RECURSO		DURACIÓN TOTAL	
		Minutos	Segundos
Total		136	22
Tipo de música	Cabecera/Créditos	(Asociada a música extradiegética)	
	Diegética	4	50
	Extradiegética	48	30
	Espectáculo		0
	Extendida		0
	Diégesis Ambigua		0
	Efectos		0
Mezcla música	Absoluta	2	30
	Preponderante	37	53
	Secundaria	9	24
	Latente	3	30
Voz principal	Diálogo	50	54
	Off		0
	Interior		0
	Transmitida	5	9
	No verbal	2	20
	Conjunto		0
	Visualizada		11
Voz secundaria	Diálogo		12
	Transmitida	3	5
	No verbal		38
	Conjunto	14	12
	Visualizada	1	13

Tabla 2. Cuantificación de las intervenciones de diferentes recursos de sonido en “Con la muerte en los talones” (1959)

En Tabla 2 se anota el minutado total de las intervenciones que los recursos sonoros han intervenido en la obra de estudio

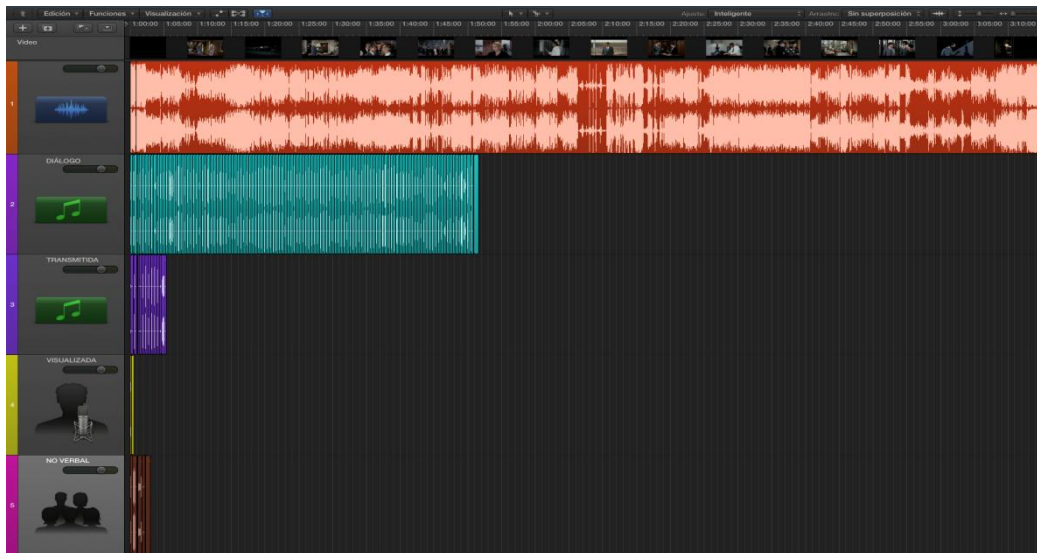


Figura 4.1 Intervención de la voz principal en *Con la muerte en los talones* (1959)

El diálogo, como bien muestra la Figura 4.1, es el recurso sonoro más utilizado en la voz principal, alcanzando los 50 minutos y 54 segundos de minutado total. Se trata de un elemento muy utilizado en esta obra *hitchcockiana*, y por tanto de gran importancia narrativa. No obstante, como se reflejará posteriormente, la música extradiegética también cumplirá una función narrativa importantísima completando y reforzando la narrativa de la obra, llegando a alcanzar casi el mismo minutado que se ha obtenido en los diálogos. Lo que refleja que música y diálogos son igual de importantes para la construcción del relato y que representan el sustento del film. En cuanto a la voz transmitida, se obtiene el siguiente dato: 3 minutos y 5 segundos. Una voz emanada a través de un soporte de comunicación, donde aparece en escenas en la que los personajes hablan por teléfono, la voz transmitida por una mujer a través de los megáfonos del edificio de las Naciones Unidas, los altavoces que informan a sus viajeros en la estación de tren, o por ejemplo, en la escena de subasta de arte. La voz no verbal oscila entre los 2 minutos y 20 segundos, dato que proviene de gemidos, suspiros y otras

emanaciones no verbales. En la voz visualizada se alcanzan los 11 segundos, y viene representado por la escena en la cual, los personajes están hablando en unas cabinas de teléfono en la estación de tren, pero no se escucha nada en pantalla de lo que dicen, tan siquiera murmullo. La voz en off, interior y conjunto no aparecen en el análisis de la obra.

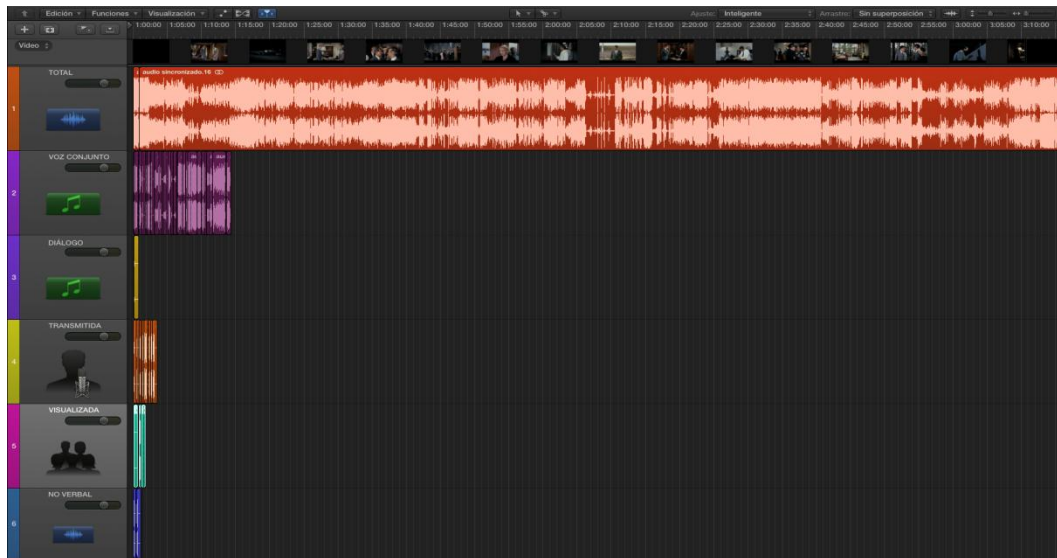


Figura 4.2 Intervención de la voz secundaria en “Con la muerte en los talones” (1959)

Como se muestra en la Figura 4.2, el recurso sonoro que más participación tiene en la obra para la voz secundaria, es la voz conjunto con un total de 14 minutos y 12 segundos. Un ejemplo para concretar es la secuencia que se desarrolla en una sala de subastas. Cary Grant creará un revuelo que provocará la exaltación continua de la gente que se encuentra presente, creando un constante murmullo de gente hablando instaurándose en el escenario un sonido confuso.

En cuanto al diálogo, voz visualizada y no verbal cumplen una duración íntegra de 12 segundos, 1 minuto y 13 segundos; y 38 segundos respectivamente.

Para la voz transmitida, el dato alcanza los 3 minutos y 5 segundos, siendo aquella que se escucha en determinadas ocasiones de fondo a través de los altavoces de la estación del tren, o a través de los megáfonos del edificio de las Naciones Unidas, ambientando el escenario a través de este recurso que se escucha en el espacio.

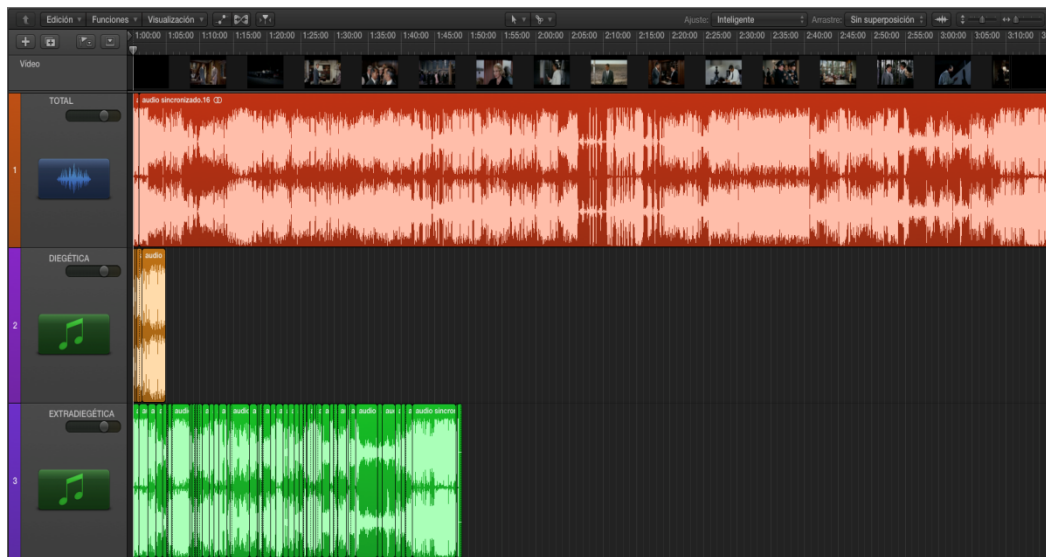


Figura 4.3 Intervención del tipo de música en “Con la muerte en los talones” (1959)

En la figura 4.3 se puede apreciar el uso de dos únicos tipos de música: la diegética y la extradiegética. En este caso se ha obviado la música de cabecera, ya que ésta misma se ha introducido y catalogado dentro de música extradiegética para el análisis cuantitativo. Esto es así porque los títulos de créditos de la obra se entrelazan con el inicio del film, lo cual significa que el relato ya ha comenzado, y es por ello que podemos seguir escuchando esa misma música en escena proveniente de los créditos. *(No obstante se trata de un leitmotiv que se explicará detalladamente en el siguiente apartado)*. Así pues, como se puede observar en la figura 4.3, la música diegética es casi inexistente en el desarrollo de la obra, logrando ocupar únicamente una duración total de 4 minutos y 50 segundos. Bernard Herrmann, compositor de la obra, únicamente hace uso de este recurso para recrear una ambientación y lograr instaurar una atmósfera agradable en las escenas en las que Cary Grant pasa por la recepción del hotel, y para finalizar, es usada en el vagón del tren, cuando ambos protagonistas están conversando y seduciéndose el uno al otro. Se puede apreciar una melodía de ambientación y acompañamiento que culmina inesperadamente para romper con esa diegégis e introducir un leitmotiv de amor entre ambos

personajes a través de la música extradiegética. En este caso, los usos de la música diegética se resuelven sin necesidad de fuente aparente, un concepto más moderno. De este modo, no hay duda, tal y como muestra la figura 4 concretamente, que el mayor uso de música a lo largo de todo el relato es la extradiegética, es por ello que en la tabla 2 se hace constar la duración total de la intervención de este recurso, llegando a alcanzar los 48 minutos y 30 segundos. Una gran cantidad de música que compite con el uso de los diálogos en la historia.

En cuanto a música espectáculo, música extendida, diégesis ambigua y efectos sonoros no son empleados en la trayectoria de este cine de persecución.

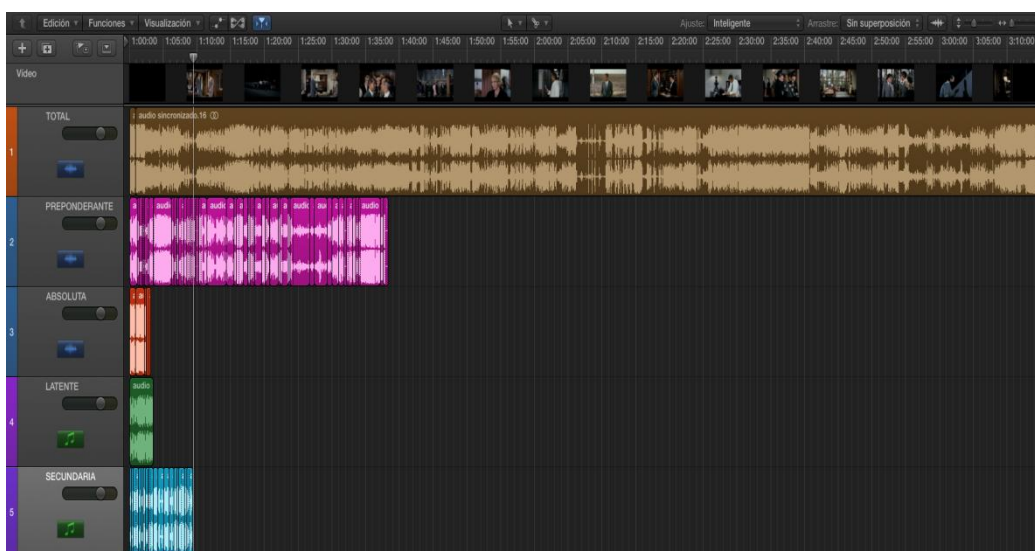


Figura 4.4 Intervención de la mezcla de música en “Con la muerte en los talones” (1959)

La gran mayoría de la mezcla en la música es preponderante, esto significa que le dota de gran importancia a la música en las acciones de la narración, intensificando las emociones de los personajes, y por tanto, del espectador también. La música se encuentra en un primer plano, sin llegar a cubrir al sonido diegético, pero que Herrmann dirige muy bien, controlando la intensidad y los niveles en los momentos cumbres y necesarios del acto. Así, como se observa en la Figura 4.4, la música preponderante de color rosa es la que sin duda se utiliza en la mayoría

de los momentos musicales, con una duración total de 37 minutos y 53 segundos.

La mezcla absoluta obtiene una cifra de 2 minutos y 30 segundos; la mezcla secundaria de acompañamiento 9 minutos y 24 segundos; y por último, latente, que ocupa un hueco en la narración con un minutado de 3 minutos y 30 segundos.

7. Análisis cualitativo

En el objeto de estudio del análisis cualitativo de las obras se va a proceder a tratar el estilo musical que cada film desempeña según su narrativa fílmica y que funciones cumple en ciertas escenas que han sido elegidas. Con todo ello también se hará constar los *leitmotivs* recurrentes y qué papel desempeñan en la historia. Una síntesis de lo que viene siendo el diseño de sonido, estilo y funciones de la música extradiegética.

7.1 Encadenados (1946)

Roy Webb, compositor encargado de crear la banda sonora original para *Encadenados*, participa por segunda vez en un proyecto dirigido por el genio Alfred Hitchcock. Colaborando con la productora R.K.O. para este film, recrea una música que vendrá marcada por una historia de amor enredada entre una trama de espionaje que tendrá la función de hacer sentir al espectador, tensión, angustia y suspense en el relato cinematográfico.

Como gran parte del argumento se desencadena en Río de Janeiro, Hitchcock quería una influencia de música brasileña, que se refleja en escenas como las siguientes:



Figura 5. Escena en la que ambos personajes llegan a Río de Janeiro (*Encadenados*, 1946)



Figura 6. Escena en la que ambos personajes conversan en la terraza de un restaurante en Río de Janeiro (*Encadenados*, 1946)

Este tipo de música se ha utilizado para ambientar las escenas, remarcando esa llegada desde los EEUU, hasta Brasil en Río de Janeiro. Para ello, Roy Webb, adapta esas influencias de música brasileña sutilmente sin caer en la típica samba de baile brasileño.

De este modo, en la Figura 5, los personajes se adentran en el territorio haciendo constancia de ello a través de la inclusión de una música extradiegética preponderante, llegando a pasar por una mezcla absoluta en donde la melodía envuelve todo el espacio, remarcando así su llegada al país. Por otro lado, en la Figura 6, suena una música diegética sin una clara fuente que lo identifique, pero que parece provenir de unos músicos callejeros, una muestra más de que se encuentran en un ambiente brasileño, logrando crear una atmósfera que consiga identificarse con la región donde se encuentran, y situar a los personajes preparándoles para la nueva misión que han de llevar a cabo.

Los títulos de crédito son algo más clásicos, en donde se empieza y se acaba con una música extradiegética, cumpliendo una función estratégica, la de indicar el inicio de una película, ambientarla y dotarla de un estilo y género en particular e incluso adentrarnos en futuros *leitmotifs* temáticos.

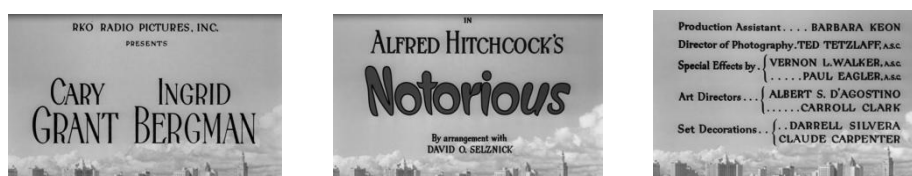


Figura 7. Títulos de crédito de (*Encadenados*, 1946)

En la figura 7, se puede ver reflejado algunas imágenes que hacen mención a los títulos de créditos de *Encadenados*. Se trata como ya se

ha mencionado anteriormente de una estructura clásica, con un principio y un final en su totalidad. El tema adentra al espectador en una historia de amor bajo ese hilo musical tan sofisticado y de ensueño, pero que a su vez se ve interrumpido por la aparición de unas trompetas proféticas que hacen entrever esa trama de suspense e intriga. Algo siniestro va a ocurrir. A continuación, continúa con una melodía de amor que partirá del tema de amor de Alicia y Devlin (*leitmotiv* entre ambos personajes). Termina la música de los títulos de crédito y se funde con una melodía dramática que fluye hasta el inicio del film, una música extradiegética que marca una tensión trágica, ya que el padre de Alicia es condenado a prisión.

Por tanto, el tema introductorio de los créditos, va a ser un claro *leitmotiv* de amor para los personajes de Alicia y Devlin.



Figura 8. Secuencia en la que Sebastian descubre que han entrado a su bodega (*Encadenados*, 1946)

Quizás una de la secuencia musical más importante, que marcará el climax y el punto decisivo de la obra (*veáse en la Figura 8*). Alexander Sebastian descubre que una de las botellas que contenía uranio ha sido sustituida, quedando por tanto desmantelada la trama de contrabando de uranio. Aquí, la música va crescendo, haciendo aumentar la tensión, las alarmas de las trompetas se hacen de notar, avisando de alguna manera el suceso que va a descubrir. Aquí el drama viene ligado únicamente por las expresiones del actor y sobre todo el papel que desempeña la música extradiegética, ya que no existen diálogos, es por tanto la música la encargada de revelar las emociones y el suspense creado en la escena. Hace de este modo partícipe al espectador, creando una tensión al saber que ha sido descubierto.

Una tensión que va a ser creada por la música extradiegética a partir de este momento, tras el descubrimiento de la llave falsa y la sustitución de la botella en el sótano, la confesión de Alexander Sebastian a su madre sobre el supuesto desmantelamiento y el espionaje de Alicia, el intento de asesinato por envenenamiento... Una sucesión de acontecimientos que culminan con un gran cierre musical en el que Alexander Sebastian asciende las escaleras enfrentándose al terrible suceso que le va a pasar de mano de sus compatriotas nazis. Una música que resume de manera excepcional la cruda realidad que le espera.

7.2 Con la muerte en los talones (1959)

El compositor Bernard Herrmann dota al film de *Con la muerte en los talones*, un ritmo trepidante a lo largo de toda la obra a través de la música extradiegética. Al tratarse de un “*cine de persecución*” proporciona una tensión continua tanto al protagonista Cary Grant como a los espectadores. Utiliza una estructura que se basará en determinados temas y personajes en concreto, encargada de anticipar y complementar a la narración. La música en este film no va a desempeñar la función de un simple acompañamiento.

Para ello, Bernard Herrmann compone un tema de Obertura que supondrá el *leitmotiv* de acción para toda la película, haciendo distintas variaciones de este tema de Obertura en las diferentes secuencias.



Figura 9. Títulos de crédito de *Con la muerte en los talones* (1959)

En tema en concreto se inicia a partir de los títulos de créditos mostrados en la Figura 9, diseñados por Saul Bass. Sobre una textura en color verde se introduce el tema musical que va a ser desarrollado

como tema central en la película (*leitmotiv* de acción). El tema viene presentado con una música con vientos y percusiones, rítmica, brusca y con los acentos muy marcados, que va crescendo aumentando la tensión desde el inicio del film. El tema ya está marcando el género del relato, una tensión que viene producida por la constante persecución que sufre el protagonista intentando huir de todos los problemas que debe de afrontar. Sobre una técnica de fandango que se repite constantemente compuesta por un *allegro* acelerado, marcará el ritmo trepidante que sucede de igual modo en el desarrollo de la historia.

Este *leitmotiv* de acción, con ciertas variaciones, aparece pues, en todos aquellos momentos en los que el protagonista está en peligro. Por ejemplo, la escena en la emborrachan a Roger Thornill, y lo introducen en el coche a toda velocidad para que caiga sobre un acantilado y de esta forma deshacerse de él; cuando los hombres de Vandamm aparecen en el ascensor del hotel e intentan capturarlo; tras el asesinato que se produce en las Naciones Unidas y que todos piensan que Roger ha sido el culpable y se ve obligado a huir del edificio; tras el choque de la avioneta contra el camión -*secuencia en la cual sería obvio que apareciese el leitmotiv, ya que el personaje está en peligro, pero que no se sucede hasta el climax final, cuando la avioneta termina colisionando creando una fuerte explosión-*; y finalmente en la mítica y última secuencia que se desarrolla la persecución en el monte Rushmore junto a la joven Eve Kendall.

Otro de los *leitmotivs* marcados por el compositor corresponderán al tema de amor entre los protagonistas Roger Thornill y Eve Kendall. Se trata de una música orquestada por la cuerda, con gran romanticismo y añoranza, que hace acto de presencia cuando los protagonistas muestran su relación amorosa. La primera vez que aparece el *leitmotiv* es cuando están conversando en el vagón del tren donde se desarrolla una fuerte atracción entre ambos personajes. El *leitmotiv* de amor cerrará el tema final de la obra cuando ambos personajes consiguen escapar de la muerte tras esa interminable persecución en el monte Rushmore, concluyendo así la historia con el mítico "*happy end*".

Se aprecia un segundo *leitmotiv* relacionado con el falso agente secreto Sr. Kaplan., momentos que aparece cuando el personaje de Roger intenta averiguar quién es este misterioso hombre por el cuál le confunden.



Figura 10. Persecución de la avioneta en *Con la muerte en los talones* (1959)

Un momento mítico que hay que destacar, y que ha pasado a la historia cinematográfica, es la inolvidable secuencia de la persecución de la avioneta intentando arrollar a Roger Thornhill (veáse referenciado en la Figura 10). Como se ha mencionado anteriormente, dicha secuencia cumpliría todos los requisitos para ser abordado por el tema musical del *leitmotiv* de acción que acompaña al personaje en los momentos de mayor tensión y peligro. No obstante, esta técnica empleada de anular cualquier rastro de música en un momento tan crucial como el que se desarrolla, es algo experimental y moderno que aborda Hitchcock en esta magnífica obra maestra. ¿La razón? El cineasta quería “*crear tensión a través de la exasperación temporal, a base de hacer notar el tiempo*” (Monzó García, Rubio Marco, 2000: 31- 34). La misión será crear una agonía y miedo por parte del personaje en “*tiempo real*”, sin que ninguna intrusión melódica desviara la atención. Tras la catarsis, será cuando aparezca el *leitmotiv* de acción, momento en el que Roger sale huyendo.

8. Discusión comparativa y conclusiones

Tras haber realizado un estudio sobre la importancia del sonido en el cine, los elementos y funciones que cumplen cada recurso sonoro con el fin de completar la narratividad de una obra audiovisual, se procede a concluir los datos obtenidos en ambas películas para extraer ciertas conclusiones de cómo se comporta cada elemento musical, o cada recurso sonoro a fin de plasmar una determinada idea.

Al llevar a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo, se pueden observar ciertas diferencias entre cada una de las obras.

Como puede apreciarse, la evolución en cuanto al tratamiento sonoro en cada film se hace notable. En los títulos de crédito por ejemplo, existe una gran diferencia y evolución. En *Encadenados*, el preludio presenta una estructura clásica, en donde una imagen de fondo fija que muestra los edificios de una ciudad, es acompañada por una música que aparece como único elemento y va crescendo al mismo tiempo que van apareciendo los rótulos de una manera muy lineal. En cambio en *Con la muerte en los talones*, los títulos de crédito son mucho más innovadores. La música crea un ritmo vertiginoso que acompañado por los títulos con una animación coherente sobre la melodía, expresan muchas ideas o pistas que posteriormente van a ser desarrolladas en el film. Además, los títulos de créditos se entrelazan en el comienzo de la secuencia que acaba de iniciar, lo que significa que el relato ha comenzado.

En cuanto a la música, la diferencia es notable. Mientras que en *Encadenados* existe casi una igualdad entre la utilización de música diegética y extradiegética, en el caso de *Con la muerte en los talones* no es así. En este caso, casi la totalidad de la obra está representada con música extradiegética, se es conocedor de la influencia que ésta puede desempeñar narrativamente, sin necesidad de diálogos.

Hitchcock, dada la evolución de una película a otra, representa la música en los films de manera diferente. El caso puede verse visualizado en las Figuras 3 y 4. En *Encadenados* la música extradiegética no empieza a

cobrar protagonismo hasta casi la mitad del film, momento en el que Alexander Sebastian descubre que ha sido espiado y ha sido por tanto descubierto. A partir de este momento la música extradiegética empieza a embaucar la obra de momentos angustiosos, suspense y dramáticos. Sin embargo, en *Con la muerte en los talones*, la música extradiegética es utilizada de principio a fin, desde el inicio de la obra con un tema musical recurrente que va a estar presente en toda la narrativa. Es por ello que su estructura musical estará basada en acciones y personajes en concretos, resolviendo de una manera excepcional la función de *leitmotiv*. Consigue pues, subrayar acontecimientos e incluso anticipando contenidos dramáticos en la obra audiovisual. De este modo marca una bien diferencia respecto a *Encadenados* ya que representa una continuidad sonora que la hace fácilmente identificable.

A la hora del tipo de mezcla musical, también existen variaciones, mientras en *Encadenados*, es su gran mayoría es secundaria, acompañando al sonido diegético para ambientar la obra, en *Con la muerte en los talones* la mezcla más utilizada es preponderante, dotando a la música de un mayor protagonismo y obteniendo resultados tales como un ritmo acelerado durante todo el desarrollo, funcionando de alguna manera como un simbolismo de todos los acontecimientos que le están sucediendo al protagonista a un ritmo vertiginoso.

El cineasta que vino del cine mudo y evolucionó hasta la aparición del cine sonoro, ha sabido apreciar los beneficios que éstos pueden aportar a la hora de abordar una historia cinematográfica, sabiendo apreciar el potencial que el tratamiento sonoro podía proporcionar a una película, dotándola a partir de la música emociones, sentimientos, dramatismo, suspense, terror... Hitchcock en ambas películas ha desempeñado la función de la música (*sobre todo en el caso de Con la muerte en los talones*) como una función dramática, capaz de crear un contrapunto psicológico en determinadas escenas de la acción. Consigue que el espectador se identifique con las emociones que los personajes expresan a través de la música, sin necesidad de diálogo, convirtiendo de esta manera a la música como si fuese un protagonista más de la

narrativa audiovisual. El cineasta ha sabido resolver muy bien el poder que puede recrear la música en un film, sin ser utilizado como un simple ornamento que acompaña sutilmente a la imagen, expresando en ambas de sus obras que la música es un elemento con gran carga significativa en una banda sonora.

El poder expresivo que Hitchcock dota a sus películas a través de sus compositores, resta importancia al papel que cumplen los diálogos, ya que a la hora de desarrollar la obra se hace imprescindible emplear interacciones entre sonido e imagen. Es bien conocedor del poder de la música y cómo ésta puede marcar un estilo y género a la obra cinematográfica. No sólo los diálogos exteriorizan el contenido narrativo, la música extradiegética y leitmotifs también cumplen un papel fundamental en este aspecto, capaces de identificar un contenido en concreto.

En cierta medida fue capaz de adaptarse a la intrusión del cine sonoro, aprovechando todo sus recursos y liberando a la imagen de su función explicativa, utilizando a la música como un papel altamente comunicativo capaz de expresar o evocar cualquier significado que se pretenda plasmar en pantalla.

Bibliografía

- Bordwell, D. 1995. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós
- Chion, Michel. 1985. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Barroso Garcia, Jaime. 2008. *Realización Audiovisual :Síntesis*
- Martin, Marcel. 2002. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa
- Nieto, José. 2003. *Música para la imagen, la influencia secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales
- Martínez Abadía, José, Fernández Diez, Federico.1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidos Iberica
- Lack, Russell. 1999. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Adorno, Theodor W. y Eisler, Hanns. 1981. *El cine y la música*. Madrid: Fundamentos.
- González Requena, Jesús.1989. *La metáfora del espejo*. Valencia: Eutopías
- Aguilar, Díaz. 2000. *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos
- Burch, Noel. *Praxis del cine*. 2003. Madrid: Fundamentos
- Carreño, José María. 1980. Alfred Hitchcock. Madrid: J.C.
- Payri Lambert, Blas G.: Recursos sonoros audiovisuales.

<<http://sonido.blogs.upv.es/>> [Consulta: 10 de septiembre de 2014]

- Jullier, Laurent. 2007. *El sonido en el cine*: Barcelona: Paidos Iberica
- Truffaut, François.2015. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza
- Monzó García, José Maria, Rubio Marco, Salvador. 2000. *Guía para ver y analizar. Con la muerte en los talones*. Barcelona: Octaedro
- Miguel Carmona, Luis. 2008. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Barcelona: T&B Editores
- Miguel Carmona Luis. *Música y Cine. 2012. Las grandes colaboraciones entre director y compositor*. Barcelona: T&B Editores
- Miranda García, E. (2014). Análisis de los recursos sonoros en películas de Hitchcock: *Vértigo*. De entre los muertos (1958) y *La ventana indiscreta* (1954). TFM : UPV

- Murch, Walter. 1995. *Estirando el sonido para ayudar a liberar la mente*. <http://filmsound.org/murch/estirando.htm>
- Siles Ojeda, Begoña. 2011. *Manierismo y cine*. Valencia .Básicos filmoteca, una introducción a la historia del cine. IVAC Filmoteca de Valencia. Artículo
- <http://sonido.blogs.upv.es/estructura-y-montaje/inicio-clasico-y-preludio-musical/>
- <http://sonido.blogs.upv.es/funciones-de-la-musica/connotacion-de-lugar/brasil/>
- <http://www.blogdecine.com/criticas/alfred-hitchcock-encadenados-el-amor>
- http://bernardschopen.tripod.com/notor_mus.html
- <http://nueva.bsospirit.com/index.php/secciones/especiales/429-parejas-de-cine-alfred-hitchcock-y-bernard-herrmann>