



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES
“TRABAJO DE GRADO”

COMPROMETIDOS
**CORTOMETRAJE BASADO EN LA NARRATIVA DE SUSPENSO
DE ALFRED HITCHCOCK**

TESISTAS:

Reinaldo Ibrahim GONZÁLEZ LANCASTER

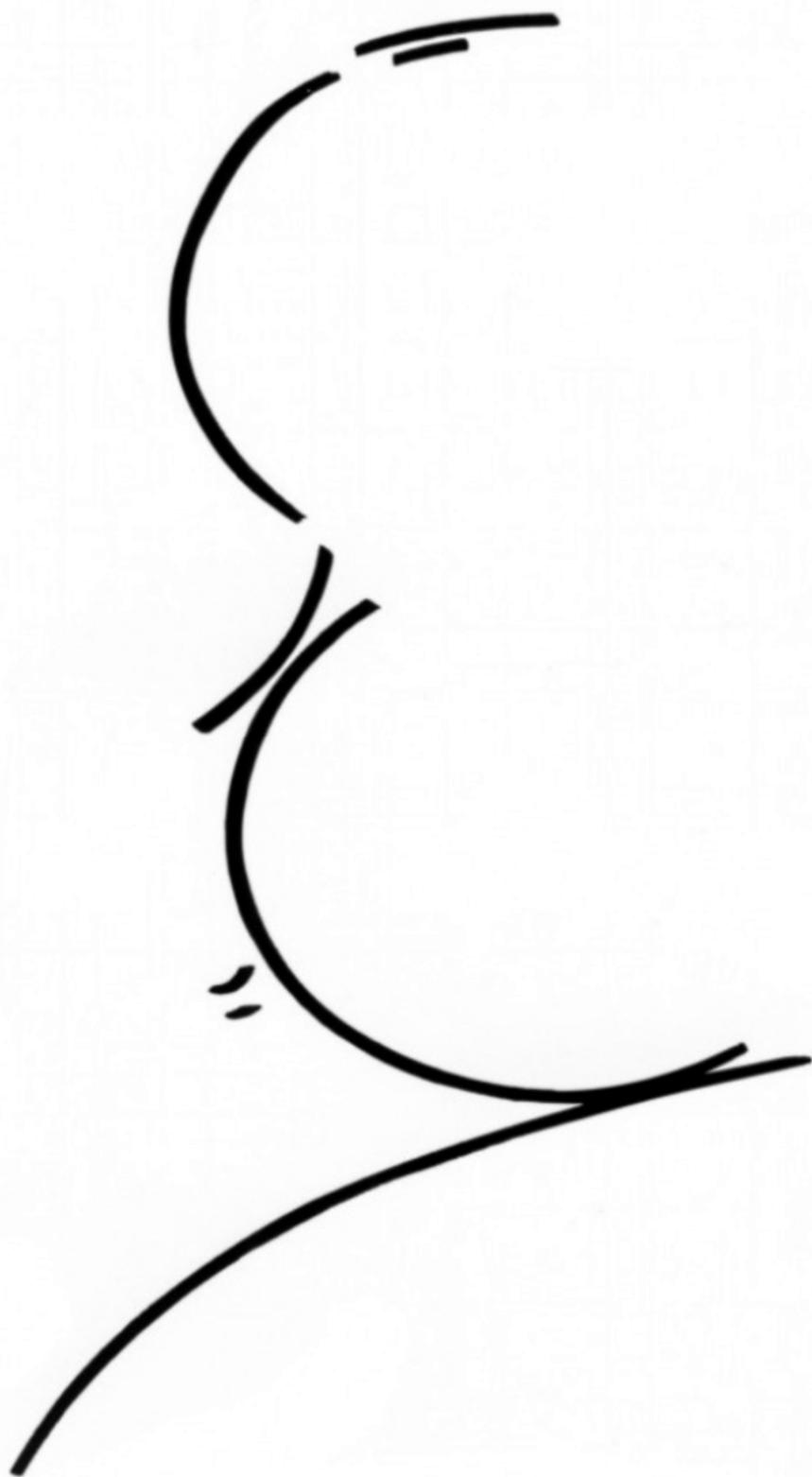
Rigel Mariana POMARES AMARÉ

Víctor Vicente VILLAVICENCIO POTELLA

TUTOR:

Arturo Serrano

Caracas, septiembre de 2012



AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría agradecer a mi padre Vicente Villavicencio y a mi padrino Carlos Santaella, son ellos quienes me han formado y me han apoyado incondicionalmente hasta el día de hoy, y a ellos les debo mi desarrollo como persona tanto en el ámbito profesional como en el personal. Nunca podré devolverles lo que ellos dieron por mí, solo a través de mi esfuerzo y dedicación espero poder darles la satisfacción que se merecen por su sacrificio.

Al resto de mi familia, Nora Potella mi madre que amo y que me hace feliz todos los días con su dedicación al hogar y a nuestra familia. A mis hermanas Victoria y Valeria que siempre han creído en mí y a quienes amo de manera incondicional. A Luisa Amaré y el señor Alberto Pomares, que vivieron de manera presencial nuestro desarrollo y nos brindaron todo el apoyo necesario. Tanto el Señor Alberto, como Ñindy son parte clave de mi formación y el cariño que les tengo es muy especial, he tenido la fortuna de tener dos hogares en Caracas.

Víctor Villavicencio

Gracias a mi padre Alberto Pomares que me ha apoyado de forma incondicional y me ha brindado muchos de los conocimientos que me permitieron llevar a cabo este proyecto y a mi madre Luisa Amaré por estar dispuesta a ayudarnos en todos los sentidos de esta producción, éste trabajo es para ustedes.

A la familia Villavicencio y a Carlos Santaella por habernos ayudado tanto, no puedo expresar lo agradecida y afortunada que me siento de haber tenido la oportunidad de conocerlos y compartir con ustedes.

Rigel Pomares Amaré

Queremos agradecerle de manera especial por sus invaluable aportes sin los cuales nada de esto hubiese sido posible, al señor Félix Moreno Reyes y al señor Ronald Peñalver que creyeron en nosotros y en este proyecto.

A nuestro tutor de tesis Arturo Serrano por compartir su conocimiento y experiencia en la materia. Gracias por la paciencia y constancia para mostrarnos el camino a seguir y ayudarnos a entender la grandeza de la obra de Hitchcock.

A nuestro profesor Alex Méndez Giner que se arriesgó con nosotros y nos convenció a creer que esto era posible, nos brindó su tiempo y apoyo aún cuando no lo tenía disponible. De todo corazón agradecemos su dedicación y pasión al ejercicio de la docencia. Fue y seguirá siendo nuestra fuente principal de formación e inspiración en lo que a cine se refiere. Al igual que el señor Raoul Held nuestro tutor y guía imprescindible en el rodaje.

A Oscar Vincentelli y Astrid Estrella Pérez, realizadores al igual que nosotros de este proyecto, nuestra relación ya traspasa los límites de la universidad y nuestro éxito estará inevitablemente ligado en el ámbito profesional. Al resto de nuestros compañeros de clases, Kristhian Zacarías, Mónica Suárez, Gabriela Vargas, Gabriel Alacqua, Carlo Azzari, Andrea García Márquez y Carlos “Tuto” Rodríguez, que estuvieron con nosotros en este proyecto desde el principio hasta el final, brindándonos su apoyo desinteresado basado en nuestras amistades y el trabajo, gracias por creer en nosotros y gracias por los momentos inolvidables que experimentamos con ustedes. El equipo que se formó en este rodaje ya es inseparable.

A nuestros talentos, Javier I Figuera Gago, Emma Rabbe, Pavel Roschupkin, el señor Elio Pietrini, y especialmente a Minó Bojani directora de casting por habernos puesto en contacto con tan excelentes personas. Gracias a ellos por confiar en nosotros y poner sus nombres y trabajo a la orden de este proyecto.

Al señor Pablo Cova de Cinemateriales, nuestro segundo padre y la persona que siempre ha creído y apoyado a los estudiantes de cualquier procedencia. La deuda que tenemos con él es impagable, admiramos su sentido de desapego y desinterés y lo tenemos en la más alta estima.

Al señor Henrique Lavié, a la señora Ileana Segrera e Iván Gilly, gracias por abrirnos las puertas y darnos esta oportunidad para crecer como profesionales.

A Javier Tejada Bastidas, Oscar Lira, Pedro Medina, El señor Pepe y su señora esposa, Andrés Prypchan, Francisco Young, Leny Ávila, Evelyn Pérez Visnapu, Emily Scoffery y Mario Arace por su increíble trabajo y dedicación a este proyecto.

A todas aquellas personas que de una manera u otra creyeron en nosotros a ellos mis más sinceros agradecimientos. Nos sentimos muy afortunados de haber tenido esta oportunidad y a pesar de los contratiempos, en general lo que encontramos fue gente llena de humildad y generosidad, dispuesta a colaborar de manera desinteresada, quedamos satisfechos y honrados de haberlos conocido y haber trabajado con ustedes.

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	9
II. MARCO REFERENCIAL	11
1. FILMOBIOGRAFÍA	11
1.1 Período Británico.....	11
1.2 Período en Hollywood	42
2. ESTILO HITCHCOCKIANO.....	105
2.1 El Estilo Hitchcockiano	105
2.2 Hitchcock sobre el suspenso.....	107
2.4 Mac Guffin.....	112
2.5 La Persecución.....	114
2.6 La comedia como alivio.....	116
2.7 Hitchcock y la mujer	117
2.8 Hitchcock y el psicoanálisis	120
2.9 Temática	123
2.10 Sonido y música en sus películas	126
2.11 El Montaje	130
2.12 Movimientos de cámara	132
2.13 Iluminación y su evolución	134
2.14 Tratamiento del color.....	136
3. EL CORTOMETRAJE COMO FORMA	138
III. MARCO METODOLÓGICO	140

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	141
5. OBJETIVOS	142
5.1 Objetivo General	142
5.2 Objetivos Específicos	142
6. DELIMITACIÓN	142
7. JUSTIFICACIÓN	142
8. GUIÓN.....	143
8.1 Idea	143
8.2 Sinopsis.....	143
8.3 Escaleta	143
8.5 Guion Literario.....	148
9. PROPUESTA VISUAL.....	155
9.1 Planos y Movimientos de cámara.....	155
9.2 Iluminación.	155
9.3 Tratamiento del color.....	156
9.4 Montaje.	156
10. PROPUESTA SONORA.....	157
11. PROPUESTA DE TRATAMIENTO DEL SUSPENSO EN EL CORTOMETRAJE	157
12. DESGLOSE DE NECESIDADES DE PRODUCCIÓN.....	160
14. GUIÓN TÉCNICO	173
15. STORYBOARD	183
16. FICHAS ARTÍSTICA Y TÉCNICA	197
16.1 Ficha Artística.....	197
16.2 Ficha Técnica	197

17. PRESUPUESTO	198
IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	204
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	206

I. INTRODUCCIÓN

Alfred Hitchcock fue un cineasta de origen Inglés que se ha convertido en uno de los directores de cine más estudiados en la historia. Esto tiene su razón. Es un director que tiene en su haber más de sesenta películas realizadas, incontables reconocimientos y el único que tiene un término cinematográfico acuñado a su nombre. De esta forma el término “estilo Hitchcockiano” hace referencia a un cierto tipo de narrativa cargada de elementos de suspenso y se deriva de la complejidad de sus planteamientos y de la gran influencia que ha tenido su obra cinematográfica para tantas generaciones.

El presente trabajo comprende la realización de un cortometraje basado en la narrativa de suspenso de Alfred Hitchcock. Gracias a su trayectoria, este trabajo cuenta con una base teórica precisa sobre los objetivos que se quieren lograr. Hitchcock dejó un legado que es fácilmente investigable y que delimita claramente su visión en la creación del suspenso en sus películas. En este caso se busca adoptar las estructuras y los elementos que definen al suspenso, no solo viéndolo como un género cinematográfico sino como un estado de expectativa y ansiedad que produce ese miedo que Hitchcock logró infundir en su público de manera tan eficaz.

El objetivo es lograr un entendimiento de las técnicas del Maestro del Suspenso, para así dejar en evidencia la universalidad de sus postulados. Entender la importancia que tiene Hitchcock como realizador y cómo a través de sus enseñanzas se puede crear un producto audiovisual que genere el mismo tipo de emociones que él imprimía en sus obras.

El cuerpo teórico de este trabajo de investigación incluye aspectos claves de la vida y obra de Hitchcock, siendo un elemento importante para entender el contexto en el que se desarrollan cada una de sus películas y las restricciones, resultados y aportes que se derivan de ellas. Esto permite enmarcar la obra de Hitchcock dentro de sus cincuenta años de realización cinematográfica y permite tener una visión de la evolución del cine de la mano de su realizador.

Este trabajo de investigación incluye la creación del cortometraje como producto audiovisual que abarca los elementos estudiados, a diferencia de otros trabajos precedentes que desarrollan su argumento a través del guión. En el cortometraje se exploran técnicas narrativas que pueden ser aplicadas de forma universal para la creación de historias que logren cautivar las emociones del espectador y no se basa únicamente en la emulación de una estética determinada o en hacer referencia a un movimiento de cine específico.

De ser exitoso el resultado, este proyecto puede servir para ampliar el marco de referencia para futuras investigaciones de forma que se logren combinar los conocimientos que se derivan de la obra de Hitchcock con exploraciones mucho más amplias y que permitan seguir utilizando sus planteamientos para crear historias que logren cautivar a la audiencia en diferentes géneros ya que, en palabras de Hitchcock, la función del cine es generar las sensaciones que no podemos experimentar por nosotros mismos.

II. MARCO REFERENCIAL

1. FILMOBIOGRAFÍA

1.1 *Período Británico*

Leytonstone, un suburbio ubicado en la ciudad de Waltham Forest, al este de Londres, vio nacer el 13 de agosto de 1899 a quien se convertiría en una leyenda del arte fílmico, conocido como el maestro del suspenso: Alfred Joseph Hitchcock. Descendiente de una familia con orígenes ingleses por parte de su padre e irlandeses del lado materno. (Duncan, 2011)

Su progenitor William Hitchcock, era hijo de un matrimonio de costumbres católicas dedicada por generaciones a la venta de verduras, “(...) el futuro abuelo de Alfred... Joseph Hitchcock había alcanzado el status oficial de «maestro verdulero»” (Spoto, 1990, p. 24) “La nuestra era una familia católica”, diría Alfred Hitchcock años más tarde, “y en Inglaterra, entiendan, esto es en sí mismo una excentricidad. Tuve una estricta educación católica...” (Spoto, 1990, p. 25)

La rutina de los Hitchcock consistía en un pausado ritmo de trabajo para los padres y una soledad constante para el más pequeño de la casa, Alfred, cuyos hermanos mayores iban a la escuela todo el día y por la diferencia de edad –de seis y siete años- nunca establecería ningún tipo de relación.

No recuerdo haber tenido nunca un compañero de juegos, recordaría como adulto... Me sentaba discretamente en un rincón, sin decir nada. Miraba y observaba mucho. Siempre fui así, aún sigo siéndolo. Era cualquier cosa menos expansivo. Era un solitario... no puedo recordar haber tenido nunca un compañero de juegos. Jugaba conmigo mismo, inventándome mis propios juegos (Spoto, 1990, p. 30)

Hitchcock siempre contaba un relato que le ocurrió cuando era un niño y señaló que el hecho justifica su sempiterno temor a la policía y a las autoridades y

que sustenta la necesidad recurrente de mostrar en su obra al hombre inocente arrestado y encarcelado como un intento de hacer catarsis a su trauma infantil.

Cuando no tendría más de seis años, hice algo que mi padre consideró que merecía ser castigado. Me envió a la comisaría del barrio con una nota. El oficial de servicio la leyó y me encerró en una de las celdas durante cinco minutos, diciendo: "Esto es lo que hacemos con los chicos malos". (Spoto, 1990, p. 21)

Tuvo experiencias en sus años escolares que afianzó más su miedo. En el colegio salesiano de Battersea depuraban los males físicos y espirituales con laxantes después de la cena. Más adelante, en el Saint Ignatius College de Stamford Hill, los jesuitas añadieron un carácter psicológico al dejarles escoger a sus alumnos la hora del día en que querían ser castigados con la molesta palmeta de goma dura. (Duncan, 2011)

Duncan afirma que no sería difícil creer cómo estos regímenes de disciplina, aunados a una estricta e insoluta educación católica y a la fuerte influencia de una madre dominante, crearon en el joven la firme creencia que a la mera infracción de una regla, el castigo no tardaría en llegar. Gozaba un sentido coherente entre los límites del bien y el mal y tenía intención de trasbocarlos, de esta manera Hitchcock aprendió de autocontrol y a mantener el orden en su vida. (2011).

Alfred Hitchcock no es recordado como un alumno brillante, sin embargo sentía empatía con materias como: la geografía, como lo demuestra un estudio que realizó por su cuenta sobre la red de rutas y el horario de los autobuses londinenses, este estudio intensivo le ayudó memorizar todas las calles de Nueva York. Cabe destacar en sus películas siempre el tema geográfico denota importancia como en *Yo confieso* (*I Confess*, 1953) donde hace claras referencias que la trama se da en una localidad de Québec, al este de Canadá, o en *Atrapa a un ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955) donde la Riviera Francesa cobra protagonismo y es mostrada en todo su esplendor, o en *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) desde un principio evidencia que es San Francisco la localidad que delimita su historia. Es decir, siempre Hitchcock buscaba la manera de enmarcar la narración dentro de

una localidad específica y se valía de los atributos de las ciudades para rodar grandes escenas. (Duncan, 2011)

A la edad de 14 años (1913) dejó el recinto jesuita y dedicó su tiempo a ver películas y obras de teatro, además de mantener cursos nocturnos en diferentes áreas para ampliar su formación. El adolescente estaba en la búsqueda del sentido que buscaba darle a su vida. En 1915 Hitchcock consiguió empleo como técnico de la Henley Telegraph and Cable Company, como el trabajo no era de su agrado por ser monótono y reiterativo, no tardó en obtener cambio al departamento de publicidad gracias a sus habilidades en el dibujo, sintiéndose apto y contento para las nuevas responsabilidades a las que se enfrentaba. (Paul Duncan, 2011)

En sus tiempos libres se dedicaba a leer novelas exitosas de la época, sin embargo fue la obra de Edgar Allan Poe la que atrajo la atención del futuro director. Según el propio Hitchcock la influencia de Poe penetró los géneros literarios más diversos, desde el surrealista al romántico. (Duncan, 2011)

Spoto afirma que Hitchcock a los 16 años conoció la obra de Poe y resultó sentirse muy atraído por la vida del autor: “lo triste de su vida me causó una gran impresión. Sentí una enorme piedad hacia él, debido a que pese a su talento nunca había sido feliz” (1990, p. 51)

Alfred compartió una de sus grandes aficiones con su escritor preferido: el asesinato, elemento indispensable en la mayoría de su obra fílmica, el crimen auténtico era de su gran interés. Siempre leía las dantescas crónicas en los tabloides y era fuertemente atraído por los casos de asesinatos. Cuando era un niño, ocurrieron varios casos sensacionalistas cerca de donde vivía, pues los emblemáticos casos sin resolver de Jack el Destripador (perpetrados hacía más de un siglo, en 1888) seguían despertando furor y sirvieron de inspiración para criminales del East End Londinense. Es más, un caso le tocó de cerca cuando en 1922 investigó el asesinato de Thompson/Bywater, descubrió que cuatro años antes había recibido clases de danza con el padre de Edith Thompson. (Duncan, 2011)

Es muy probable que fuera debido a lo impresionado que me sentí con las historias de Poe el que más tarde me dedicara a rodar películas de suspenso (...) Pero tanto Poe como yo somos prisioneros del género de suspenso. Si yo convirtiera *La cenicienta* en una película, todo el mundo buscaría un cadáver en ella. Y si Poe hubiera escrito *La bella durmiente*, ¿hubieran buscado en su libro algún asesinato! (Spoto, 1990)

Alfred era asiduo lector de revistas especializadas de cine – *The Kinematograph Lantern Weekly*, *The Motion Picture Herald*, *The Bioscope*, entre otras – y no se perdía ninguna película del gran D. W. Griffith, ni de Buster Keaton, así como tampoco las grandes producciones francesas y alemanas. Alfred prefería las técnicas avanzadas de los estadounidenses, que contaban con mayor manejo de la luz y creaban imágenes de mayor calidad en comparación con las planas y simples que se producían en su país natal. (Duncan, 2011)

En 1919 Hitchcock leyó en una revista, que una famosa productora cinematográfica americana había abierto un estudio en Londres que inaugurarían con la película *Las tristezas de Satán* (*The Sorrows of Satan*, 1926) por su admirado D.W. Griffith; inmediatamente Alfred compró la novela homónima de la novelista británica Marie Conelli y se dispuso a dibujar los intertítulos y los mostró a la casa productora. El rodaje se paralizó, sin embargo, Alfred logró que fuese contratado a tiempo completo como dibujante de intertítulos de películas mudas. (Duncan, 2011)

La productora Famous Players-Lasky sirvió de escuela para el joven, quien aprendió el arte de la adaptación de novelas a guiones literarios, así como la narración a través de planos, gracias a los grandes directores que trabajaron en el estudio. Prontamente Alfred Hitchcock se volvió indispensable para el estudio, era considerado personal de confianza por lo que le otorgaban tareas de envergadura, fue así como consiguió dirigir lo que se rodó de una comedia corta conocida como *Número 13* (*Number Thirteen/Mrs Peabody*, 1924), película que quedó inconclusa por falta de presupuesto de la productora, que resolvió no producir más filmes. Los estudios y sus técnicos quedaron a disposición de otras producciones, en una de ellas, un cortometraje titulado *Dile a tu esposa* (*Allways tell your Wife*, 1923)

Hitchcock fungió como ayudante de dirección del cineasta Hugh Croise, sin embargo, el director fue despedido por el productor, actor y escritor Seymour Hicks quien le propuso a Alfred que codirigiera con él el resto del rodaje.

También en el estudio se filmó *De mujer a mujer* (*Woman to Woman*, 1923) y el productor Michael Balcon contrató a Hitchcock como ayudante de dirección de Graham Cutts. A falta de colaboradores, Alfred se ofreció a encargarse del guion y de la dirección artística. Al adquirir la responsabilidad del guion, Alfred llamó a una compañera guionista que conocía desde hace dos años, pero a quien no se atrevió a proponer antes una amistad por poseer un rango superior al de él, no obstante, como ahora era guionista sintió la seguridad de llamar a Alma Reville y proponerle trabajar juntos, años después confesó que solía observarla siempre que ella no le veía. El equipo partió hacia Alemania y ambos disfrutaron mutuamente de la compañía del otro durante la producción de la película *The Blackguard* (1925). Esta experiencia cinematográfica sería determinante para la formación artística del director. (Duncan, 2011)

Los estudios Ufa de Berlín concentraban la mayor producción de películas expresionistas que marcaron una clara tendencia cinematográfica y reunían a técnicos altamente calificados, permitiéndole a Hitchcock conocer y aprender de primera mano técnicas y estilos de grandes cineastas como Friedrich Wilhelm Plumpe, mejor conocido como F.W. Murnau, durante el rodaje de su aclamada decimoquinta producción *El Último hombre* (*Der letzte Mann*, 1924) un film no sonoro que narra una historia a la perfección sin el uso de intertítulos como recurso.

Hitchcock puso en práctica las técnicas recientemente aprendidas cuando se vio obligado a asumir la dirección de varias escenas de la película *The Blackguard* (1925) por la ausencia de su director Graham Cutts debido a problemas sentimentales. (Duncan, 2011)

En el barco que los llevaba de vuelta a Londres tras rodar varios meses en Alemania, Hitchcock se armó de valor y le propuso matrimonio a Alma quien se encontraba en su camarote algo mareada a causa del viaje, y según palabras del propio Hitchcock, como respuesta a su proposición, Alma “dejó escapar un

gruñido, un asentimiento de cabeza y un eructo. Fue una de mis mejores escenas... tal vez con poca fuerza en su diálogo pero magníficamente representada y sin exageraciones” (Spoto en Duncan, 2011, p.25)

La relación entre el consolidado director Graham Cutts y su principal colaborador cada vez estaba más deteriorada por los celos que Cutts sentía hacia Hitchcock. En medio de la producción de *The Prude's Fall* (1924) que contemplaba distintas locaciones alrededor de Europa. Los celos de Cutts se hicieron evidentes cuando ordenó a su productor, Michael Balcon, que despidiera a Hitchcock del equipo. Sin embargo Michael confiaba en el trabajo realizado por él y le pidió que dirigiera una película. Años más tarde, Alfred admitió quedar totalmente sorprendido con la propuesta ya que dirigir no estaba ni remotamente cerca entre sus principales intereses.

El visionario productor le envió a los estudios Emelka de Alemania y a otras localizaciones en el continente europeo para dirigir *El Jardín de la alegría* (1925). Tal experiencia resultó ser una verdadera odisea para el novel director. Más de 3.000 metros de rollo de película fueron confiscados en la frontera entre Alemania y Austria, el tiempo invertido en sacar las cuentas y en la conversión de las monedas europeas retrasaban y distraían al director constantemente, quien además tuvo que pedir prestado dinero a la protagonista y al operador de cámara para pagar el hotel. (Duncan, 2011)

The Prude's Fall narra la historia de Patsy Brand (interpretada por la estadounidense Virginia Valli) una corista que trabaja para la compañía de teatro - The Pleasure Garden- y que está casada con Levett (Miles Mander) un militar que se encuentra en las colonias británicas del trópico. Patsy ve como su mejor amiga, Jill, se ve corrompida por la vida nocturna, empieza a adoptar malos hábitos y termina abandonando a su novio Hugh. Cuando se entera de que Levett está enfermo, viaja para reunirse con él y descubre que es alcohólico y que vive con una indígena. Levett estrangula a la indígena y luego intenta matar a Patsy, no lo logra y muere a manos de un médico local. Patsy escapa y se queda con el novio abandonado de Jill. (Chandler, 2009)

En San Romeo, Italia, cuando estaban a punto de rodar la escena en la que Levett estrangula a la indígena, Hitchcock observó que el equipo hablaba y no comenzaban. Cuando se acerca, el actor Miles le explica que la actriz tiene el período y no podía bañarse. Hitchcock, a sus 25 años no entendía de qué le estaban hablando. La actriz volvió a Múnich y se buscó quien la remplazara, la nueva intérprete no tuvo problemas con la escena, sin embargo, no era tan delgada como su antecesora y al actor Miles se le hizo difícil cargarla y sacarla del agua. (Duncan, 2011)

Luego de este incidente, Hitchcock tuvo que enfrentarse a una situación incómoda debido al ajustado presupuesto con el que se contaba para culminar el rodaje, tuvo que usar su adelanto de pago para solventar gastos y Alma Reville tuvo que pedirle dinero prestado a la actriz, Virginia Valli, para no retrasar el rodaje por falta de fondos. El resto del film terminó sin más imprevistos de mayor relevancia.

Ya en Alemania nuevamente, el futuro creador del suspenso, se sentía más cómodo por tenerlo todo bajo control. Alfred siempre manifestó su preferencia por los sets en estudios en donde todo podía preverse ante los exteriores sorprendidos difíciles de controlar. Cuando Alma culmina el proceso de montaje le muestra un previo de la película a Michael Balcon quien quedó impactado por el trabajo realizado y no dudó en encargarle al director otra película que se rodaría en Alemania: *El águila de la montaña* (*The Mountain Eagle*, 1926) es un melodrama simple que se desarrolla en una localidad de montaña, rodada entre los estudios Emelka y Austria, y con la participación del gran Berharnd Goetzke. Esta película no logró el éxito esperado. (Duncan, 2011)

En enero de 1926, Hitchcock y Alma habían vuelto a Londres, Alma se dedicó a escribir guiones y realizar el montaje de las películas mientras Alfred, sentía una inmensa frustración al ver que sus películas quedaban arrinconadas y no eran distribuidas, incluso se llegó a saber que C.M. Wolf, de la empresa distribuidora pensaba que los films (*El jardín de la alegría* y *El águila de la montaña*) poseían ángulos de cámara y una iluminación distinta que el público no aceptaría y por ende no serían rentables. Sin embargo, Michael Balcon estaba

satisfecho con los resultados del director por lo que a finales de abril, le propuso filmar *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, 1926), una adaptación de la famosa novela de Marie Adelaide Belloc Lowndes, basada en los asesinatos cometidos por Jack el destripador. El film muestra delicados movimientos de cámara que Hitchcock implementó por influencia de los alemanes. (Duncan, 2011)

En una pequeña ceremonia celebrada el 2 de diciembre de 1926, Alfred Hitchcock contrae matrimonio con Alma Reville y en el año 1927 se estrenan las primeras tres películas dirigidas por él hasta esa fecha, cosa que lo convirtió en el director más célebre de Gran Bretaña. Inmediatamente después estrenó *Decadencia* (*Downhill*, 1927), película basada en la obra teatral de Ivor Novello y Constance Collier. (Chandler, 2009)

Decadencia cuenta la historia de Roddy Berwick, capitán de un equipo deportivo universitario, quien es acusado de ser el responsable del embarazo de una camarera, él asume la culpa para cubrirle las espaldas a su mejor amigo, lo cual produce que lo expulsen de la universidad. Huye de su casa y hereda 30.000 libras que gasta en un lujoso apartamento y en Julia, una muchacha de la cual se enamora en su trabajo. Esta lo deja y pierde toda su fortuna. Termina trabajando en un buque carguero y decide volver a su pueblo natal donde ya se sabe la verdad y lo acogen de nuevo en la universidad. (Chandler, 2009)

En una escena de la película la actriz Isabel Jeans (Julia) se reclina y mira al protagonista Ivor Norvello. La siguiente toma nos presenta la perspectiva de ella, es decir, a Norvello boca abajo. Este recurso de emplear el punto de vista se repitió en varias de sus películas desde ese momento en adelante (Chandler, 2009).

Ese mismo año ocurre otro evento importante en *Frágil virtud* (*Easy Virtue*, 1927) donde en palabras de Hitchcock la escena "era un verdadero monólogo sin palabras" (Chandler, 2009 p.75). Era una escena que no duraba más de un minuto en donde la recepcionista de un hotel se conecta a una llamada en donde no se muestran a ninguno de los actores, sino sólo se escucha su conversación. En ella el hombre le está proponiendo matrimonio a la mujer. (Chandler, 2009)

El público vive el suspenso de la escena, al igual que la operadora telefónica. ¿Responderá ella la propuesta de matrimonio? De repente la operadora de la centralita, que experimenta la vida indirectamente, se muestra estática, en clara indicación al público que la mujer ha aceptado la propuesta. (Chandler, 2009 p76)

La película es una adaptación de una obra teatral de Noel Coward quien se hizo famoso en su época por la genialidad de sus diálogos. Este filme no tuvo tantos intertítulos, "Lo único malo del cine mudo es que las bocas se abrían y nada salía de ellas" afirmó Hitchcock. "Las películas sonoras sólo resolvieron este problema parcialmente"(Chandler, 2009 p.76)

En *Frágil virtud*, Larita Filton, luego de un amargo y largo divorcio, huye de Inglaterra a Francia donde conoce a John Whitaker y se enamoran. Él no sabe nada sobre su pasado y ella quiere que eso se quede de esa manera, por lo cual al volver a Inglaterra a conocer a la familia de John, ella le ruega que regresen al sur de Francia. La madre de John tiene sus reservas sobre la relación entre ellos, y decide interponerse al enterarse en la prensa sobre el divorcio de Larita. En las escaleras del palacio de justicia y conmovida completamente se encuentra a unos fotógrafos y les dice "Adelante, disparen. No queda nada que puedan matar" (Chandler, 2009).

Hoy en día ese diálogo es más correcto y apropiado, pero resultó ser una de las líneas menos gratas de las películas de Hitchcock para la época. En *Frágil virtud*, Larita conoce a su suegra de la misma manera en que ocurriría posteriormente en la película *Encadenados*. La figura de la madre desciende de unas grandes escaleras y se representa como una figura "descendente a la par que condescendiente" afirma Hitchcock (Chandler, 2009 p.77).

A finales de 1927 ocurren dos acontecimientos importantes en la historia del cine y para la trayectoria de Hitchcock. El primero es la introducción del sonido sincronizado en la película *El cantante de Jazz*. El segundo la creación del *Cinematograph Films Act*, una ley que exigía la programación de un cierto número de películas británicas anualmente. (Chandler, 2009)

British International Pictures contrató a Hitchcock, con la promesa de un mayor sueldo y más libertad artística. Su primera película para esta compañía fue *El ring* (*The Ring*, 1927), del la cual Hitchcock redactó el guion en unas pocas semanas. (Chandler, 2009)

Él se había obsesionado con el deporte del boxeo y el cuadrilátero, aun sin ser un fan del deporte. Cuando sus amigos lo llevaron a ver el boxeo le sirvió de inspiración ya que hizo que su imaginación volara a través de los gritos que se producían, el lugar atestado, la champaña que se derramaba para resucitar al competidor noqueado; todos estos factores estuvieron involucrados en la realización de su próxima película *El ring*. (Chandler, 2009)

Esta película cuenta la historia del boxeador amateur Jack Sander quien desafía a cualquiera que crea que pueda aguantarlo en el cuadrilátero más de un round. Bob Corby boxeador profesional acepta el reto, y sin ser reconocido noquea Jack en el segundo round. El manager de Bob queda impresionado y le ofrece un empleo a Jack como sparring del boxeador. Bob se enamora de Mabel, la esposa de Jack, y ella acepta un brazalete de su parte. Jack, al tener este nuevo empleo, tiene dinero suficiente para casarse con Mabel pero se entera de su aventura con Bob. Jack desafía públicamente a Bob. En la pelea no le va muy bien hasta que Mabel va a la esquina de Jack para auparlo y termina ganando la pelea. El brazalete queda tendido en el cuadrilátero. (Chandler, 2009)

Antes del gran clímax, puntualizó Hitchcock, di instrucciones al camarógrafo para que moviese la manivela, de forma que la acción pareciera ir más rápida a los ojos del público. También lo hice después, en la secuencia de la pelea final en el descontrolado tiiovivo de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) (...). Al cabo de unos cinco minutos, Hunter que estaba en baja forma, se sentó sobre la lona para descansar. En la película parece como si hubiera sido noqueado. Todo el mundo elogió su portentosa interpretación. (Chandler, 2009, p. 78)

Al momento que Hitchcock se prepara para filmar su próxima película en 1928 llamada *La mujer del granjero* (*The Farmer's Wife*), Alma, su esposa queda embarazada de su primer hijo. (Chandler, 2009)

La mujer del granjero trata sobre Samuel Sweetland, un próspero granjero, cuya esposa muere y se queda solamente con su hija adolescente. Las últimas palabras de su esposa a la criada Araminta fueron "No te olvides de airear los pantalones del señor, Minta". Minta se hace cargo de la casa y del señor Sweetland. La hija adolescente se va de la casa eventualmente y Samuel tiene que lidiar con la soledad. Decide volver a casarse y en conjunto con Minta decide hacer una lista de candidatas. Ninguna parece aceptar la propuesta de Samuel y cuando Minta se sienta en la silla de la difunta esposa este se da cuenta de que está enamorado de ella. A partir de ese momento Minta ocupará esa silla que estaba vacía. (Chandler, 2009)

A Hitchcock y a Alma les encantó tanto el lugar en donde se filmó *La mujer del granjero* que compraron una cabaña en la zona de Shamley Green. En 1955 Hitchcock decidió formar su propia compañía productora con la que haría su serie de televisión *Alfred Hitchcock Presenta* y la llamó Shamley Productions. (Chandler, 2009)

El Jefe de producción de British International le sugirió a Hitchcock que hiciese una película inspirada en la champaña, ya que según el propio Hitchcock "(...) es una bebida que le gusta a todo el mundo" (Chandler, 2009 p.80). *Champaña* (*Champagne*, 1928) fue la octava película del director y según Leitch, "fue un trabajo hecho con amor, pero no con el amor de Hitchcock" (2002, p.53) quien afirmó que era una película sin una historia clara que contar.

En resumen *Champaña*, 1928, cuenta la historia de una muchacha acostumbrada a vivir bajo las alas de su padre, un hombre adinerado que le prohíbe casarse con un muchacho de bajos recursos. Ella decide escaparse para encontrarse con su prometido. Luego de un accidente en el avión, son rescatados por un barco donde se encuentra el muchacho. Al volver a tierra firme, su padre le informa que han perdido toda su fortuna en la bolsa de valores. Ella decide seguir adelante y consigue un empleo como mesera en un cabaret, para luego enterarse de que es mentira y que fue un plan de su padre para controlarla. Al final el padre termina aceptando el noviazgo y se observa a la pareja a través de un vaso de champaña. (Chandler, 2009)

Hitchcock no quedó complacido con los resultados de esta película y afirma que "ceder al jefe de producción todo el crédito por esta historia me reportó una enorme satisfacción" "...era champaña desnaturalizada, champaña sin burbujas"(Chandler, 2009, p. 81)

La próxima película de Hitchcock se tituló, *The Manxman* (1928) basada en una novela escrita por el autor Hall Caine que cuenta la historia de dos amigos, Pete, un pescador y Phil, un juez, que se enamoran de la misma mujer llamada Kate. El papá de Kate se niega a la relación con Pete ya que este no tiene dinero. Él emprende un viaje a Suráfrica para ganar más dinero y Kate promete esperarle. Kate seduce a Phil al enterarse de la noticia de que Pete ha muerto. Pete sorpresivamente regresa de su viaje y se casa con Kate que espera un hijo de Phil. Kate abandona a Pete y a su hijo y se va con Phil. Luego quiere recuperar a su hijo y Pete no lo permite. En un juicio Phil le da la custodia de su hijo a Pete luego de que Kate intentara suicidarse pero ella declara su amor por Phil y deciden irse juntos con su hijo dejando a Pete completamente solo.

La película no fue del agrado de John Maxwell, director de British International, así que su distribución se postergó hasta el año 1929. En ocasiones suele decirse que esta fue su última película muda, pero no es así. *La muchacha de Londres (Blackmail)* fue hecha en dos versiones y se convirtió en su última película muda y la primera sonora, siendo esta última la más conocida. (Chandler, 2009)

Charles Bennet, el autor de la obra teatral confiesa casi sesenta años después que " a su juicio la versión muda de *La Muchacha de Londres*, era infinitamente mejor" (Chandler, 2009, p.83)

La introducción del sonido no intimidaba a Hitchcock en lo más mínimo, ya que para él "(...) la mayoría de los diálogos proceden de la obra teatral, son fotografías de gente que habla, creo que el sonido va a liberar el cine, no va a convertirse en el hermanastro del teatro por esto"(Chandler, 2009, p.83)

En *La muchacha de Londres (Blackmail, 1929)*, un inspector de la Scotland Yard llamado Frank Webber descubre a su novia Alice con otro hombre luego de

una acalorada discusión. El otro hombre llamado Crewe, invita a Alice a su apartamento, donde luego de tratar de forzarla físicamente ella le clava un cuchillo de cocina y sale huyendo del lugar. En la investigación Frank consigue un guante de Alice, lo esconde y corre a confrontarla. Un indigente llamado Tracy tiene el otro guante y decide chantajear a Frank, que lo persigue ya que era el principal sospechoso del asesinato. Tracy muere al final de la persecución, mientras Alice fue a Scotland Yard a confesar su crimen. Frank la detiene justo a tiempo, y su relación se restablece sin ella poder olvidar lo que ocurrió ese día. (Chandler, 2009)

Ronald Neame quién trabajó la cámara en conjunto con Jack Cox, relata en una entrevista su experiencia durante el rodaje de la película:

BIP estaba considerando la posibilidad agregarle sonido a la película (...), Hitchcock conservó los decorados para que pudiesen ser montados de nuevo. Dado que buena parte del material que ya habíamos utilizado podía ser utilizado para la versión sonora (...). A menos que el micrófono estuviese encima del actor, prácticamente tocando su cabeza, el sonido registrado no podía utilizarse. El zumbido que producían nuestras luces de arco voltaico era tan estrepitoso que tuvimos que sustituirlas por lámparas incandescentes, pero éstas no eran suficientemente potentes, habida cuenta la lentitud de la película empleada en aquella época (...). Hitch nunca se enervaba ni perdía la compostura. Nunca gritaba. Vestía un traje negro, una camisa blanca y una corbata oscura, y parecía no transpirar nunca. El resto de nosotros estábamos empapados, encerrados en nuestras cabinas. (Chandler, 2009, p.85)

Luego de *La muchacha de Londres* Hitchcock tuvo la oportunidad de realizar una película basada en la obra teatral *Juno and the Paycock*, 1929 empleando los mismos actores de la obra. Hitchcock confesó que

"Hace años hice una película basada en la obra teatral de Sean O'casey *Juno and the Paycock*. Juro por mi vida que no se me ocurrió mejor idea que fotografiarla en una habitación, agregando algunos exteriores que no estaban en la obra de teatro. El filme tuvo éxito. Yo me sentí extremadamente avergonzado al leer aquellas elogiosas críticas que nada tenían que ver conmigo. No hice más que fotografiar a aquel grupo de actores

irlandeses mientras ellos hacían su trabajo. (Chandler, 2009 p.86)

Eileen O'Casey viuda del difunto autor, relata que ella le emocionó mucho que Hitchcock fuese el director de la obra de su marido, y que él fue muy respetuoso del texto y siempre le consultó a Sean cualquier cambio. "(...) Me parece maravilloso que exista *Juno and the Paycock*, (...), ya que el nombre de Hitchcock quedó para siempre unido al de mi marido"(Chandler, 2009, p.86)

Juno and the Paycock ocurre en Dublín durante la guerra, donde Juno Boyle, mantiene a su perezoso marido y a su hijo malhumorado John con la ayuda de su hija Mary. Su abogado les informa que van a recibir una herencia de un pariente lejano que ha muerto en la guerra y estos comienzan a comprar cosas compulsivamente. El abogado huye con el dinero y meten preso a John, a quien luego fusilan. Mary y Juno deciden escapar de un esposo y un padre despreciable. Mary pone en tela de juicio las verdades sobre su religión mientras Juno permanece firme en sus creencias. (Chandler, 2009)

La postproducción era un problema para esa época ya que la tecnología no permitía hacer doblajes de audio. Todo el sonido debía hacerse *in situ*. "Hitchcock tuvo que dirigir simultáneamente una orquesta, un cantante, una multitud, y el sonido del fuego de las ametralladoras, todo fuera del escenario, al tiempo que se ocupaba de su cámara" (Chandler, 2009 p.87). Nos explica Hitchcock que todo fue en vivo, y si algo salía mal se tenía que repetir, " lo curioso del asunto fue que la primera toma fue buena" (Chandler, 2009, p.87)

En el año 1930 Hitchcock dirigió un cortometraje llamado *An Elastic Affair* y unas escenas de dos películas musicales, *Elstree Calling* y *Harmony Heaven*. (Chandler, 2009)

Su siguiente película fue sonora, *Asesinato (Murder, 1930)* que está basada en una obra teatral y novela llamada *Enter Sir John* de Clemence Dane y Helen Simpson. (Chandler, 2009)

En *Asesinato*, la actriz Diana Baring es acusada del asesinato de su compañera Edna Bruce. Aunque asegura que es inocente, la declaran culpable y la sentencian a muerte. Uno de los miembros del jurado es el dramaturgo Sir John

Menier, que no cree en la culpabilidad de Diana. Crea una obra de teatro que recrea toda la escena del crimen con la finalidad de que salga a flote el verdadero asesino. Sir John localiza a un tal Andel Fane. Fane se da cuenta que lo han descubierto y se cuelga haciendo una acrobacia ya que él es trapeceista. Sir John recibe una nota de Fane confesando su culpabilidad. Tras la excarcelación, Diana protagoniza la nueva obra de teatro así como también su propia vida. (Chandler, 2009)

Hitchcock al comentar sobre la película expresa que "buena parte de su humor se basa en las dificultades de la clase baja para ajustarse a la clase alta y en las que encuentra a la clase alta para ajustarse a la clase baja" (Chandler, 2009, p.90)

Juego sucio (The Skin Game) 1931, está basada en una obra teatral escrita por John Galsworthy y es la próxima película que dirige Alfred Hitchcock

En *Juego sucio*, Hornblower y Hillcrist luchan por la posesión de un terreno llamado The Cintry. Hornblower adquiere el territorio mediante una subasta y la esposa de Hillcrist se entera de un secreto oscuro de la nuera del señor Hornblower. La nuera embarazada intenta suicidarse y Hornblower cede el territorio a los Hillcrist. Al derrotar a Hornblower, los Hillcrist se sienten culpables ya que ganaron un juego sucio y sus manos ya no están limpias. (Chandler, 2009)

En esta película se destaca la importancia que da Hitchcock al montaje ya que la escena de la subasta se hizo con una sola cámara desde el punto de vista del subastador, y fue a través del montaje que logró transmitir el cambio de postor con una serie de cortes sucesivos y veloces. (Chandler, 2009)

En las primeras películas sonoras, el director era el que se encargaba de hacer la claqueta. Luego de esta película Hitchcock se preguntó "¿Por qué diablos estoy haciendo esto?" y delegó la tarea al "pobre chicho de los números" (Chandler, 2009, p.93).

Siempre me han interesado los seres periféricos, pocos convencionales que no se ajustan a lo establecido. Mi película *Mejor es lo malo conocido/ Ricos y extraños (Rich and Strange)*, trata precisamente de ese tipo de seres. La joven pareja ni tan siquiera se sabe poco convencional hasta que la oportunidad llama a su

puerta. Luego, casi no viven para contarlo"(Chandler, 2009, p.94)

Ricos y extraños (Rich and Strange, 1931) cuenta la historia de Fred Hill quien, junto a su esposa Emily, está cansado de la vida rutinaria de la clase media trabajadora y quiere vivir una aventura. En ese momento le llega a Fred una pequeña fortuna producto de una herencia y deciden emprender un viaje a Paris para ver a las coristas semidesnudas. Fred la pasa mal en el barco y vomita, mientras que Emily disfruta de la vida social del barco y coquetea con el comandante Gordon. Fred quiere vengarse y comienza a flirtear con una supuesta princesa que al final del viaje le roba todo su dinero. Deciden devolverse en un buque, este se hunde y los rescata un junco chino, tienen muchas dificultades en el junco pero esto los une nuevamente. Al volver a casa, regresan a sus respectivos trabajos y de nuevo a su vida rutinaria. (Chandler, 2009)

Chandler afirma que es bastante probable que esta película haya recibido alguna influencia de un viaje que emprendieron Alma y Hitchcock antes de casarse. Sin embargo, la película está basada en una novela titulada *East of Shanghai* del escritor Dale Collins (2009).

En 1932 Hitchcock dirige el thriller cómico *El número 17 (Number 17)* un género bien popular para la época. En este filme, un grupo de personas se reúne en una misma casa sin tener ningún tipo de razón aparente, en el desarrollo de la trama se descubre que todos están ahí por una misma razón misteriosa. Esto es lo que Hitchcock denominó como el "Mac Guffin", que no era más que un elemento argumental que hace que la trama avance, "es aquello que hace que los personajes tomen las decisiones importantes para alcanzar sus objetivos" (Chandler, 2009, p.94).

La obra en la que estuvo basada es una parodia de los thrillers melodramáticos de la época y fue escrita teniendo en mente al actor que la protagonizó y quien a su vez financió parte de la película: Leon M. Lion. (Chandler, 2009)

En *El número 17* nos encontramos en la mansión vieja de un marinero indigente llamando Ben. En ella se reúne una banda de ladrones que tienen un

collar de diamantes robado. Gilbert Allardyce es un detective privado que investiga el caso. Cuando llega a la mansión es atado por la banda en conjunto con Ben y Rose, su mujer. La banda huye por el sótano por unas viejas vías de un tren. Nora, una ladrona bondadosa, los desata y comienza la persecución en el tren. El tren se descontrola y se descarrila hacia un río, Allardyce salva a Ben y a Rose antes de que se ahogaran y Ben muestra con orgullo el collar de diamantes que logró recuperar.

Sobre esta película Hitchcock confiesa que lo único que le importaba de hacer *El número 17* era la secuencia final, ya que involucraba la elaboración de maquetas a escala para realizar las secuencias de acción. Era la primera vez que se utilizó modelos a escala para realizar una escena en cine. (Chandler, 2009)

La última película de Hitchcock con la British International Pictures, fue *Valses de Viena* (*Waltzes from Vienna*, 1933). Hitchcock, luego de unos años afirma que ese fue el momento de su carrera donde se sintió más decepcionado de su propio trabajo. La película está basada en un musical londinense, pero en ella cortaron casi todas las escenas de bailes, obligándolo así a hacer un musical sin música. (Chandler, 2009)

En *Valses de Viena*, La condesa Helga Von Stahl encarga a Schani que componga música con uno de sus textos con la esperanza de que su famoso padre las interprete. Schani compone "El Danubio Azul", y se le dedica a Rasi, luego la condesa le pide que se la dedique a ella, y Rasi se siente traicionada. El Príncipe sospecha de la infidelidad de la condesa y reta a Schani. Rasi se da cuenta del profundo amor que siente por Schani y suplanta a la Condesa. Desde ese momento habrá dos compositores llamados Johann Strauss. (Chandler, 2009)

La película se hizo siguiendo la moda de hacer musicales en la época- de esta forma la película hace un uso mínimo del diálogo y se apoya en la música y acciones para narrar la historia. Un ejemplo en esta película es la escena en la que el príncipe y la condesa se comunican y nutren su amor a través de papeles enviados por medio de sus criados, de baño a baño. (Chandler, 2009)

Luego de haber culminado el proyecto musical comenzaron las reuniones para realizar el guion de la primera versión de Hitchcock de *El Hombre que sabía*

demasiado (*The Man Who Knew Too Much*) en 1934. Aunque muchos fueron los colaboradores para la confección final del guion, todo, absolutamente todo debía ser sujeto a revisión y tenía que ser aprobado por Hitchcock. Para el proyecto, Hitchcock volvió a trabajar con el productor que tanto confió en él en sus inicios, Michael Balcon.

El rodaje duró nueve semanas y narra la historia de una pareja (interpretada por Edna Best y Leslie Banks) que se encuentran de vacaciones en Saint Moritz con su pequeña hija (Nova Pilbeam). El matrimonio es testigo de la muerte de un amigo (Pierre Fresnay), quien en medio de una confusión, resulta ser un agente británico que al momento de morir le da un mensaje a la pareja diciéndoles que se está fraguando un complot para asesinar a alguien en Londres. Para evitar que la pareja revele el cometido, secuestran a la pequeña. De vuelta a la capital londinense la madre de la niña frustra el intento de asesinato y luego rescata su hija de los secuestradores, que son vencidos en un tiroteo por las autoridades. (Spoto, 1990)

Spoto afirma que Hitchcock se mostró muy cómodo en el rodaje y su humor estaba en muy buen término, sus bromas pesadas fueron más ligeras y su actitud en el plató fue eficiente y confiada. Forjó una buena amistad con el actor Peter Lorre y a menudo eran vistos en alguna esquina del set riéndose de algún chiste (1990).

La película marchó bien, sin embargo hubo problemas. La Junta de Censores Cinematográficos Británicos cuestionó el hecho de que la policía británica terminara inmiscuida en un tiroteo y planteó que no se podían mostrar las armas en manos del cuerpo de seguridad, sólo y exclusivamente se podían ver armas en el ejército. Para contrarrestar la posición determinante de la junta Hitchcock realizó un montaje dinámico en un punto clímax del film y evitó que la escena fuese censurada. Con respecto a esto Spoto afirma que:

... aunque Hitchcock aceptó y recibió el permiso. Lo que filmó fue una escena en la cual los acosados policías requisan los artículos de una armería del lugar... justo antes un plano en el que un camión que llega a toda velocidad (¿los refuerzos del ejército?) es brutalmente interceptado. El ritmo del montaje y la

excitación generada por las escenas, sabía Hitchcock, distraerían a los censores tanto como complacerían al público (1990, p. 155)

El rodaje de su próximo largometraje *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935) basado en la obra homónima de aventura escrita por John Buchan se vio comprometido cuando corrieron rumores de que no iba a ser financiada por el fracaso que se esperaba de *El hombre que sabía demasiado*. En Spoto (1990): “¡Charles, todo ha terminado, estamos acabados!, (...) ¡No vamos a poder seguir adelante con 39 escalones, porque jamás la van a financiar! ¡No hay nada que podamos hacer!” (p. 156)

En esta conversación telefónica Hitchcock le manifiesta su angustia a Charles Bennet –encargado de la adaptación de la novela- de perder el financiamiento del film si no se recuperaba el dinero invertido en la última película rodada

Afortunadamente ese miedo de Alfred se disipó ante el éxito devengado en la taquilla de *El hombre que sabía demasiado*.

Esto es un melodrama en su estado más puro” (...) es ficción en su estado natural, montada a escala espectacular... Alfred Hitchcock ha aprendido obviamente de pasadas experiencias que el auténtico dinero se halla tan sólo en la atracción de las masas, y con este sagaz pensamiento en mente, nos ofrece aquí un melodrama de primera clase (Kinematograph Weekly del 13 de diciembre de 1934, en Spoto, 1990, p. 156)

Aunque C.M. Woolf permanecía escéptico y no pensaba que la película tendría mayor auge, tuvo que retractarse y aceptar el financiamiento de la que se convertiría en una de las películas más importantes de la etapa británica de Alfred Hitchcock: *39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935). “El brillante guion, los atractivos personajes y el minucioso montaje convierten a *39 escalones* en una película tan

agradable de ver hoy en día como 60 años atrás, cuando se estrenó” (Duncan, 2011, p. 67).

El eje central de la película es una historia de amor entre Richard Hannay (Robert Donat) y Pamela (Madeleine Carroll), en donde él es acusado por haber cometido un supuesto crimen y por ende perseguido. Sin embargo, Hannay por su cuenta investiga y busca al verdadero culpable para entregarlo y quedar exento de culpa. En medio de la historia, ambos son sometidos a estar esposados el uno al otro y es así como surge el amor. (Chandler, 2009)

El rodaje comenzó el 11 de enero de 1935, Alma Reville fungió como continuadora y se sintió particularmente encantada cuando supo que el papel principal fue aceptado por la afamada Madeleine Carroll quien brillaba en las pantallas británicas y americanas. Alma había conocido a Carroll en 1928 y siempre manifestó su deseo de que ella fuese una de las heroínas de Hitchcock. Hitchcock había elegido a su protagonista porque admiraba la naturalidad que la caracterizaba en escena y porque representaba todo lo que Hitchcock siempre buscó en una mujer a la hora de escoger el reparto principal de sus historias. “Nunca me he sentido demasiado atraído hacia las mujeres que se cuelgan el sexo en torno a su cuello como si fuera un collar de bisutería” (Hitchcock en Spoto, 1990, p. 159)

Spoto afirma que Carroll y Donat se conocieron el primer día del rodaje y tenían que rodar una larga secuencia esposados. Alfred ensayó con ellos temprano, sin embargo un problema técnico obligó a retrasar el inicio de la pauta y en el ínterin la llave de las esposas que mantenían unido a los actores se perdió y en consecuencia ambos tuvieron que permanecer atados hasta el final de la tarde. Por supuesto los actores quedaron exhaustos y cansados, ergo, esta infortunada situación le sirvió mucho a su director, quien logró que la actriz expresara la actitud necesaria que debía transmitir para el personaje de Pamela. (1990)

Lo que me interesa es el drama de verse esposado. Hay un terror especial, una especie de “cosa” relativa al verse atado, ¿no se han dado ustedes cuenta? La fase clásica cuando alguien está a punto de ser esposado en un melodrama es: “¡Oh, no, eso no, por favor!” Y la

respuesta: “Debemos hacerlo... este es un caso serio.”
(Spoto, 1990, p. 161)

Ivor Mantagu, quien produjo junto a Michael Balcon tres de las películas más importantes de Hitchcock pertenecientes a la etapa británica (*El hombre que sabía demasiado*, *39 escalones* y *El agente secreto*), compartía la percepción de que el comportamiento de Hitchcock era, en lo mínimo, poco convencional. Diría años más tarde en relación a sus años de trabajo junto a Alfred que:

Durante tiempo he tenido la convicción... sustentada por mi trabajo con Hitchcock, de que un buen director tiene que tener algo sádico en él. No me refiero necesariamente a un grado patológico, pero estar viendo constantemente lo que hacen los demás y el decirles a los personajes lo que tienen que hacer es algo necesariamente afín a dominarles, a ordenarles.
(Spoto, 1990, p. 161)

Dos acontecimientos que parecen avalar lo que plantea Ivor y que dejan ver la personalidad bromista y para algunos, excesiva, de Alfred Hitchcock, sucedieron durante el rodaje de *39 escalones*.

Dickie Beville era el director de la segunda unidad de la película y según Charles Bannet “era un muchacho apuesto y agradable, totalmente dedicado a su reciente esposa y creo que Hitchcock se resentía de ello” Se hizo costumbre que al final del día Beville fuese llevado por Hitchcock al centro de Londres. Un viernes por la noche, Hitchcock se desvía a toda velocidad a la carretera en dirección a Surrey.

Beville consternado, le dice a Hitchcock que tiene entradas para ir al teatro con su esposa y que necesita llegar a tiempo. Hitchcock no le hace caso y lo obliga a tener que pasar el fin de semana en su casa. “Parece que vas a tener una noche terrible muchacho (...) vas a tener que soportar nuestra hospitalidad” (Spoto 1990)

Como venganza, Beville obsequia una botella de coñac con un laxante que el mismo Hitchcock confesó alguna vez haber suministrado a otro colaborador para gastarle una broma.

Sin embargo al ver que al paso de las semanas Hitchcock no le menciona nada, Beville, no resistió la tentación y le preguntó si lo había probado. Hitchcock contestó nerviosamente: “No quería mencionártelo, pero mi madre está enferma, y cuando el doctor le recetó coñac, le dimos algo del nuestro. Me temo que está a punto de morir”. Beville muy apenado y consternado, manda un inmenso ramo de flores a la señora Emma disculpándose. Sin embargo, descubrió al tiempo que la mamá de Alfred estuvo en esa época en un crucero con su sobrina y que todo había sido inventos del bromista Hitchcock. (Spoto, 1990)

39 escalones fue aclamada y muy bien recibida por la crítica. Una revista especializada publicó después de su preestreno: “Cada detalle, incluso cada palabra, parece haber sido estudiado a fondo y ajustado perfectamente con todo los demás.” Los asistentes al preestreno del 6 de junio del año 1935 quedaron impresionados por la riqueza de detalles psicológicos del film y su resonante humor. (Spoto, 1990)

Durante el rodaje del film, Hitchcock hizo una publicación en prensa donde solicitaba una secretaria que tuviese amplios conocimientos de todo lo concerniente a cómo hacer una película y a los documentos técnicos relacionados a la producción, Hitchcock contrata a Joan Mary Harrison para que cumpliera esa labor. Nacida y educada en Guilford, estudió literatura clásica e inglesa y funcionó perfectamente para el cargo por su apremiante organización. En los años sucesivos, Joan Harrison escalaría de puestos convirtiéndose en dialoguista y colaboradora de guion en más de 5 películas de Alfred Hitchcock.

Hitchcock y Bennett habían estado trabajando en la historia del siguiente largometraje, el cual estaba basado en unas historias cortas de espionaje de Somerset Maugham y en la pieza teatral de Campbell Dixon *El agente secreto* “... Cuando ha terminado el guion, pierde interés en la película. Prefiere dedicarse a su próximo trabajo.” (C.A. Lejeune en Spoto, 1990, p. 170)

Spoto afirma que *El agente secreto*, aparte de ser el tercer film de espionaje -hasta aquel momento- también la considera como la más abierta fábula moral de Hitchcock hasta entonces (1990).

Para el reparto el actor John Gielgud fue propuesto para el papel principal del espía encubierto. Madeleine Carroll repitió en el casting, a quien la cámara la prefería notoriamente, su imagen eclipsó al resto del reparto y a la trama en general.

(...) La cámara favorecía a la protagonista del film: una vez más, era Madeleine Carroll, de la que Hitchcock apenas podía apartar la mirada... y en el film es fotografiada tan asombrosamente y de una manera tan detallada recreada como jamás lo fuera Marlene Dietrich por Josef von Sternberg... (Spoto, 1990, pág. 165)

El elenco secundario fue escogido con tanto esmero como el principal. Para el papel del encantador malo y asesino fue escogido Robert Young y para el papel del compañero afeminado de Gielgud, Hitchcock repitió con el actor judío Peter Lorre (quien interpretó a Abbott en *El hombre que sabía demasiado*). Lorre causó muchos problemas en el rodaje por su adicción a la morfina, resolvía actuaciones improvisadas, lo que causó problemas con el montaje en el que se aprecian saltos de planos injustificados. (Spoto, 1990)

El rodaje se desarrolló en un ambiente poco convencional. Aparentemente la excesiva obesidad de Hitchcock (mucho más de 140 kilogramos) lo tenía envuelto en una atmósfera hostil y de amargura. Se sentía socialmente aislado, se movía con torpeza, se tornó menos gentil, no daba las gracias y su misterioso silencio cobraba cada vez más presencia.

Su interés por la película acabó una vez más que finalizó el guion, de hecho una anécdota que deja entrever que ya el Hitchcock premeditado y con absolutamente todo controlado estaba dejando de ejercer su rol, cuenta que una de las secuencias donde aparecen Carroll, el actor Robert Young y un cochero suizo interpretado por Michael Saint-Denis, es totalmente improvisada. De hecho

el actor francés, no estaba contratado, simplemente fue a visitar a su amigo John Gielgud al plató, y hasta el final del rodaje nadie sabía exactamente donde insertar la escena. (Spoto 1990)

El mismo Hitchcock confesaría luego que el único aspecto que le interesó del film fue Madeleine Carroll, quien más bien se sintió desconcertada con la actitud del director. Al parecer, la actriz cumplía con lo que más tarde Hitchcock denominó “reglas rudimentarias pero efectivas” en donde estableció una serie de cánones de belleza que debían cumplir las mujeres para ejercer la mística necesaria en la gran pantalla.

Los ojos debían ser muy separados (...) el rostro ovalado o redondo antes que alargado, y la forma en que el pelo crece en torno a su frente es importante. Los rasgos no deben ser demasiado decididos, y la pantalla exige cierta animación y burbujeo en sus movimientos lo cual es algo opuesto a la timidez. (Hitchcock en Spoto, 1990, p.166)

Sin embargo la actitud de Hitchcock con su musa fue ambivalente, en unos momentos se mostraba amistoso y dedicado, y luego se comportaba iracundo y cruel. Esta tendencia inició un patrón de conducta que luego se haría constante con varias de sus primeras actrices. (Spoto, 1990)

Spoto sostiene la idea de que Alfred Hitchcock refleja gran parte de sí en sus personajes. Arguye que las caracterizaciones hechas por Lorre, Gielgud y Oscar Homolka “son en sí mismos embajadores de las propias confusas y divididas lealtades internas de Hitchcock” (1990, p.168)

Agente secreto es valorada por Duncan como una historia disonante y sombría que narra la vida de un hombre cuya misión consiste en matar a un espía alemán. Ninguno de los personajes establece una relación franca con el resto, y cuando Gielgud mata al hombre equivocado, la trama se estanca en un “punto muerto” a pesar del imaginativo empleo de sonido e imágenes. (2011)

Sin embargo, al momento de su estreno la crítica alabó el film. El *Kinematograph Weekly* la anunció como “Un digno compañero de su magnífico y exitoso predecesor *39 escalones*”, la revista también señaló “que la historia bucea

en las relaciones psicológicas de los principales personajes... Posee un diálogo inteligente, un espléndido humor y un apasionante interés” (Spoto, 1990)

Para disipar y solazar el desacierto de *Agente secreto*, Alfred decide irse de vacaciones a Saint Moritz y llevarse a su equipo, su guionista y encargado de adaptar historias, Bennett y a su productor, Ivor Montagu. El viaje coincidió con la muerte del Rey Jorge V y el ascenso del efímero Eduardo VIII.

Balcon aprobó la adaptación de la novela de Joseph Conrad: *The secret Agent* y Hitchcock y su gente comenzaron a trabajar en ello para comenzar el rodaje a finales de febrero, el título de la siguiente obra cambió por razones evidentes y se dio a conocer con el nombre de *La mujer solitaria* (*Sabotage*, 1936). (Spoto 1990)

Spoto consigue una analogía pertinente de resaltar entre los gustos de Hitchcock y Conrad, y atribuye a esta la razón por la cual el director habría escogido representar una adaptación de la obra del novelista polaco. La trivialidad del mal, la transferencia o asunción de la culpabilidad, la deslealtad e inestabilidad de las relaciones humanas, la duplicidad inherente en la empresa de rastrear a los espías. (1990)

Antes de que la producción estuviese lista para arrancar, Michael Balcon había descubierto que la actriz Sylvia Sydney estaba disponible para hacer una película en Londres y, según sus propias palabras recogidas en Spoto, 1990 “(...) Hubiera sido un estúpido si hubiera dejado pasar la oportunidad de firmar un contrato con una actriz tan brillante (...)”

Para mediados de mayo llega la actriz e inmediatamente se reunió con Balcon y Hitchcock para discutir todos los temas concernientes al personaje. El rodaje se había dilatado desde febrero por caprichos del propio Hitchcock, primero no quiso empezar hasta que llegase el lote de sidra que había encargado en Suiza y luego retrasó la filmación porque no había recibido los nuevos impresos personales que había diseñado para su oficina. (Spoto, 1990)

La responsabilidad del actor principal recayó en el austrohúngaro, Oscar Homolka, y para el papel del sargento de policía se tenía en mente al ya conocido Robert Donat. Sin embargo, este reveló su negativa a participar a causa de una

crisis asmática que lo tenía postrado en una cama. Cuando Hitchcock envió una carta preguntándole cuál era la causa de su hospitalización, Donat respondió que tenía problemas con su sentido del olfato. Hitchcock, al recibir la respuesta, ordenó de inmediato enviar, vía taxi, un paquete con sesenta pares de arenques ahumados. Finalmente se contrató a John Loder para que interpretara el personaje pese al poco entusiasmo de Balcon y Hitchcock a que fuese él quien lo hiciera. (Spoto 1990).

Esa fue la semana del estreno de *Agente secreto* y a pesar de las reservas del propio director con respecto al film, la crítica consiguió plausible los resultados de la producción. Entusiasmado por los elogios, Hitchcock gastó más de lo equivalente a su sueldo semanal invitando a toda la prensa a su restaurante favorito en Londres, el Simpson's, (justamente ahí, rodaría más adelante una escena de *La mujer solitaria*, en inglés *Sabotage*). En la cena, Hitchcock aún no tenía el título de la película y confundió a la prensa diciéndoles que el nuevo film se llamaría *The Hidden Power*. (Spoto, 1990)

Entre Ivor Montagu y Alfred Hitchcock comenzó una disputa que culminaría con la separación definitiva de la dupla. El conflicto se presentó porque ninguno lograba ponerse de acuerdo con respecto a la construcción de una línea de tranvías para la importantísima escena en donde estalla una bomba en *Piccadilly Circus*. Hitchcock quería que todo fuese perfecto y que luciera muy real sin importar los costos que implicaban para la producción. Ninguno quiso pelearse abiertamente y Montagu pidió ser relevado de su cargo. A fin de cuentas, era algo predecible: Montagu era en primera instancia un activista social, político por naturaleza por encima de ser un profesional del cine, por su lado, Hitchcock capaz de sacrificar cualquier cosa, pagaría lo que fuera cuando estaba seguro y convencido de su punto de vista. (Spoto, 1990)

La Gaumont-British cayó en crisis y fue reducida a una empresa distribuidora. Entre los centenares de despedidos, Michael Balcon figuraba entre ellos. Una nueva etapa se avecinaba en la vida de Hitchcock, quien consiguió un acuerdo para dirigir dos largometrajes con Gainsborough a manos del productor, Edward Black. (Spoto, 1990)

En la mañana del 10 de diciembre de 1936, los Hitchcock se fueron de viaje para celebrar su aniversario con la pequeña Pat y Joan Harrison. Llegaron a París antes de enterarse del discurso de abdicación de Eduardo VIII. Ese mismo día *La mujer solitaria* era calificada como “una película perfectamente construida”. (Spoto 1990, p. 173)

Con la partida de Bennet para Universal Pictures, Hitchcock comenzó a depender cada vez más de su secretaria y asistente, Joan Harrison, quien había estado trabajando en el siguiente guion con la ayuda de otros colaboradores. Alma siguió fungiendo como continuadora, pero más allá de eso, seguía interviniendo en aspectos fundamentales de la producción, ofreciendo como siempre, consejos de alto nivel. (Spoto 1990)

La niña que es secuestrada en *El hombre que sabía demasiado*, Nova Pilbeam, volvería a colaborar con el director debutando en su primer papel adulto, personificando a Erica Burgoyne, en *Inocencia y juventud* (*Young and Innocent*, 1937) El papel masculino sería asumido por el actor británico, Derrick De Marney. Cuando la película fue estrenada el actor comentó que: “En el plató Hitchcock tenía generalmente los ojos cerrados. Es bien sabido que da cabezadas incluso durante el rodaje (...)” también señaló que Alfred se dirigía a sus actores con una lengua afilada: “(...) su objetivo era arrancar a los actores de sus poses, obligarlos a revelar sus propias naturalezas, sus desprotegidos yoos... y descubre que la mejor manera de hacerlo es enfureciéndolos” (Spoto, 1990, p.174).

Sin embargo Hitchcock se mostraba tierno y complaciente con la joven Nova para evitar que pudiera adoptar un aire de falsa sofisticación, por eso se mostraba diferente con ella. Según De Marney, exceptuando a Nova, Hitchcock no perdonaba a nadie. (Spoto 1990)

Hitchcock copió la estructura básica de *39 escalones* con actores más jóvenes escapando por ser erróneamente acusados de un asesinato. De acuerdo con Spoto, un análisis más profundo encuentra interesante la secuencia de la fiesta, en la cual, los niños juegan a ser adultos y estos llevan gorros infantiles y se comportan como tales. Según el propio Hitchcock diría años más tarde: “(...) era la clave de toda la película, pero nadie lo captó por aquel momento...” (1990)

Según Duncan, los personajes son encantadores y la dirección complementa la trama. Cabe destacar la memorable toma hecha desde un gran plano general del vestíbulo del Grand Hotel hasta un plano medio enfocando al baterista. La cámara hizo un recorrido de 45 metros, por lo que requirió dos días de ensayos con la grúa más grande de toda Inglaterra para ese entonces. (La misma toma se empleó de manera menos efectiva años más tarde en *Encadenados –Notorius*, 1946-) (2011).

Spoto establece que a partir de este momento Hitchcock hace que la cámara se convierta en un ojo revelador. (1990)

“La toma de la sala de baile es el único y más largo plano objetivo del film, y convierte a la propia cámara en el voyeur definitivo, como haría más tarde en *La ventana indiscreta (Rear Window)*, 1954) y en *Psicosis (Psycho)*, 1960) (Spoto, 1990, pág. 176)

Al finalizar el rodaje, los Hitchcock se habían ido al sur, al condado de Sussex. Durante ese período Pat manifestó su definitivo interés por el arte dramático y fue contactada por el director Alexander Korda para que trabajase con él. (Spoto 1990)

Hitchcock decide irse de vacaciones a Italia por unos días con su familia y al regresar, no puede dejar de hacer evidente su descontento por la situación entre Gainsborough y la Gaumont British. La nueva productora no asumía el control necesario y la película iba a ser distribuida como una Gaumont British muy a pesar de haber sido un producto de Gainsbobbrough, y como para empeorar las cosas, descubre también que el proceso de montaje de la película estaba retrasado. (Spoto 1990)

Sin embargo Hitchcock ya tenía en mente irse a América, y entre tanto, en 1937, viaja Estados Unidos públicamente, y toda la prensa y las productoras importantes comenzaron a prestar especial interés a la visita del director a suelo americano. Un cablegrama transmitido el 23 de agosto por David O. Selznik dejaba ver su interés en contratar a Alfred Hitchcock como director de sus nuevos proyectos, quería saber quiénes habían negociado con él y cuánto le ofrecían. (Spoto 1990).

David O. Selznik era un reconocido productor que con tan sólo 35 años ya tenía en su haber éxitos de taquilla como: *King Kong* (*King Kong*, 1933), *Cena a las ocho* (*Dinner at Eight*, 1933), *David Copperfield* (*David Copperfield*, 1935), *Ana Karenina* (*Ana Karenina*, 1935) y que más adelante produciría el éxito sin precedentes: *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, 1939) (Spoto, 1990).

Durante este viaje Hitchcock ofreció la primera entrevista oficial en los Estados Unidos al periodista H. Allan Smith. A partir de esa experiencia, Hitchcock aprendió qué decir y cómo abordar los temas cuando estaba con la prensa. Y aprendería a conducir el cuestionario de una manera tan precisa y controlada como lo hacía en un set de filmación. (Spoto, 1990)

En su regreso de Estados Unidos, Alma y Hitchcock terminaron el montaje de *Inocencia y juventud* y en octubre, Alfred se vio obligado a ir a la oficina de Edward Black para conseguir una nueva historia y así culminar el contrato de dos películas con la Gainsborough. El productor propuso un guion que se convertiría en la película más famosa de su etapa británica, *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) Luego de leer el guion, Hitchcock corrigió pequeños detalles y concluyó que en menos de un mes la película podría filmarse en su totalidad. (Spoto, 1990)

La historia se mantenía fiel a la adaptación original de Sidney Gilliat y Frank Launder basada en la novela *The Wheel Spins* (1938) de Ethel Lina White. Una muchacha conoce a una encantadora vieja solterona mientras está de vacaciones en Brandrika (un país ficticio en algún sitio de los Balcanes), ambas deciden irse a Londres en el Oriente Express, pero la vieja desaparece misteriosamente. Nadie parece haber visto a la señora y luego de acudir a un joven vaquero para que la ayude, la chica entra en razón cuando un médico le explica que todo es producto de su fantasía por un fuerte golpe que se dio en la cabeza. Sin embargo, las sospechas reaparecen cuando la misteriosa señora aparece disfrazada de monja. (Spoto, 1990).

En Truffaut (1974), Hitchcock afirma que *Alarma en el expreso* fue una película, técnicamente hablando, muy interesante de hacer. El plató no llegaba a

los 30 metros de longitud con un vagón, el resto se resolvió con transparencias y maquetas.

Para el papel de la joven, la actriz Margaret Lockwood aceptó hacer la interpretación. La señora misteriosa lo personificó la actriz Dame May que ya estaba comprometida con la productora. El doctor fue interpretado por Paul Lukas y para el papel protagónico, Black persuadió al debutante inglés, Michael Redgrave. Sin embargo, el actor confesó que no estaba realmente entusiasmado por el papel, pues mantenía la firme creencia de que el verdadero actor era de tablas. (Spoto, 1990)

Curiosamente fue esto lo que Hitchcock encontró atractivo en la actuación de Redgrave, su indiferencia con el personaje. El director valoró lo que luego denominaría como la “relajada interpretación de Redgrave, que dio a su personaje una habladería natural y ligeramente verbosa y un tono absolutamente no amanerado” (Hitchcock en Spoto, 1990, p. 186)

La película resultó ser todo un éxito y fue considerada por el *New York Times* como la mejor película del año. La valoración del tabloide tuvo tanta repercusión que los miembros del Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York, les concedieron el galardón más alto. (Spoto, 1990)

Las negociaciones para trabajar en Hollywood cada vez se hacían más tangibles, y ya Hitchcock sentía la necesidad de salir de Londres. Durante el año que se rodaron sus dos últimas películas, se produjeron menos de 100 largometrajes en Inglaterra, la precaria economía mundial y la tensión política que atravesaba Europa influyeron directamente en la producción británica. Por estas razones y por los obvios atractivos que ofrecía la consolidada y creciente industria en California, la posibilidad de irse a trabajar al joven continente se hizo inminente. (Spoto, 1990)

De hecho Hitchcock sostenía comunicación con David O. Selznik y mientras se decidía su futuro, Selznik le había propuesto al director realizar una película sobre el hundimiento del Titanic. A Hitchcock la idea no le entusiasmaba, por el contrario, quería realizar la adaptación cinematográfica de la novela *Rebeca*,

escrita por Daphne Du Maurier. Sin embargo Hitchcock estaba comprometido en Londres y Selznik no lograba decidir cuál de las dos ideas producir. (Spoto, 1990)

Luego de varias negociaciones, el sábado 2 de julio de 1938, Myron Selznik –hermano de David- anunció a la prensa que la Selznik International Pictures le ofrecía a Hitchcock, un contrato que estipulaba un pago de 2.500 dólares semanales por el rodaje de una película que debía filmarse en 1939 luego de que el director culminase su último film en Londres con *Edward Black*. (Spoto, 1990)

El contrato fue firmado el 14 de julio y en él quedó establecido que Joan Harrison también sería contratada con un sueldo semanal de 125 dólares. Inmediatamente Alma y Alfred se dirigieron a Londres para dedicarse y culminar *Posada Jamaica* (*Jamaica Inn*, 1939), basada en la novela homónima de la británica Daphne du Maurier publicada tres años antes. (Spoto, 1990).

(...) Era un melodrama acerca de ladrones y contrabandistas del siglo XIX en las costas de Cornualles, con una heroína propia de las Brönte dividía, de un forma típica, entre la lealtad a su familia y el amor hacia un policía disfrazado. Laughton interpretaría al loco cabecilla de los provocadores de los naufragios y de tormentas en el mar. (Spoto, 1990, p.192)

A principios del mes de septiembre, arrancó el rodaje de *Posada Jamaica*. Duró mes y medio y el ambiente que rodeó el período de filmación no fue una etapa digna de recordar para Hitchcock. “Estaba asociado con dos hombres extremadamente difíciles” (Hitchcock en Spoto, 1990, p. 195) A su vez en Truffaut, Hitchcock dice “¿Eric Pommer? No estoy seguro de que comprendiera el idioma inglés. En cuanto a Charles Laughton, era un amable bufón. (...) Laughton no era realmente un profesional” (1974, p. 101)

A parte de Charles Laughton, el reparto lo constituyeron, Mauren O’Hara interpretando a Mary Yelland, Leslie Banks en el papel de Joss Merlyn, Emlyn Williams personificando a Harr y Robert Newton como Jim Trehearne. Lo único que apasionó al director fue la doble personalidad Jekyll-Hyde del terrateniente. Esta temática de la escisión de la personalidad se hizo constante en películas

posteriores (*La sombra de una duda, Extraños en un tren, Psicosis y Frenesí*) (Spoto, 1990).

El estreno de la película resultó un fracaso. La crítica no la favoreció y no la catalogó como una obra característica de Hitchcock, por su parte el público se mostró indiferente. El *Film Weekly* de Londres, que siempre mostró una devoción con Hitchcock, la clasificó como una película “Barata y sensacionalista” y acuñó también que “Los responsables de la película parecen haberse dedicado exclusivamente a ponernos los pelos de punta y a demostrar que pueden imitar un naufragio tan bien como en Hollywood” En Nueva York el resultado no fue distinto. Frank S. Nugent escribió: “No va a ser recordada como una película de Hitchcock sino como una película de Charles Laughton” (Spoto, 1990, p.102).

1.2 Período en Hollywood

Según Finler (1992) la relación de Hitchcock con el cine americano se remonta desde los comienzos de su carrera, pero no fue sino hasta mediados de 1930 cuando empezó a tomar en serio su interés por la poderosa industria americana, en especial tras su primera visita en 1937 donde comenzaron las conversaciones con el productor independiente David O. Selznick. Finler afirma que Hitchcock “nunca se sintió muy apreciado en el Reino Unido y era consciente del esnobismo intelectual británico en relación con el cine en general y en especial con los thrillers populares a los que él estaba más estrechamente relacionado” (p. 30).

El período de Hitchcock en Hollywood abarca desde el año 1939 hasta 1976 y Finler (1992) lo separa en cuatro etapas: La primera que va desde 1939 hasta 1946 comienza con la película ganadora del Oscar *Rebeca (Rebecca, 1940)* y culmina con sus dos grandes éxitos de los cuarenta *Recuerda (Spellbound, 1945)* y *Encadenados (Notorious, 1946)*. La segunda etapa cubre los años más difíciles de su carrera en Hollywood con *El proceso Paradine (The Paradine Case)* en 1947 *La soga (Rope)* en 1948 y *Atormentada (Under Capricorn)* en 1949, siendo la segunda el único éxito moderado durante este período. Durante su tercera etapa en Hollywood que abarca desde 1950 a 1955 Hitchcock experimentó

un progreso en popularidad y taquilla que empezó en los estudios de Warner y culminó en Paramount con películas de gran éxito como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Fue en el período que va desde 1955 hasta 1960 donde Hitchcock tuvo mayor auge con películas como *Vértigo* (*Vertigo*, 1957) y *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y se catapultó en popularidad y taquilla a nivel mundial. El último período de Hitchcock en Hollywood va desde 1961 hasta 1976 y durante estos años su carrera dio un vuelco con películas que generaron grandes decepciones en una audiencia con grandes expectativas.

Joan Fontaine relata su historia sobre cómo terminó obteniendo el papel principal de la película *Rebeca*. Fue invitada a una fiesta de Charlie Chaplin, donde un hombre corpulento le empezó a hablar. Pasó el tiempo y la conversación se tornó al tema de la lectura, ella le expresó su agrado por una novela que había leído recientemente llamada *Rebeca* de Daphne du Maurier, a lo que él agregó, "Acabó de comprar los derechos de esa novela" (Chandler, 2009, p. 125), ese hombre corpulento era David Selznick, el productor que trabajaría con Hitchcock durante un buen tiempo en Hollywood.

Después de esa charla Selznick, le pidió a Fontaine que audicionara por el papel, que terminó obteniendo por encima de la afamada Vivian Leigh, esposa de su coestrella en la película Laurence Olivier. Durante el rodaje Judith Anderson que interpreta el papel de la señora Danvers, afirma que nunca olvidará cuando Fontaine se le acercó y le pidió que le diera una bofetada. Ella se quedó perpleja. Minutos más tarde presenció como el director luego de unas pocas palabras le pegó la cachetada sin titubear. Le funcionó ya que tenía que verse frágil y dolida para la escena que iban a filmar a continuación (2009).

Rebeca cuenta la historia de Maxim De Winter, un hombre viudo que contrae matrimonio por segunda vez con una tímida joven que trabaja como secretaria en su compañía. Ella tiene grandes problemas con Danvers, la ama de llaves de la mansión de Max. Danvers vive comparando a Rebeca con la ex esposa de Max que murió ahogada en un accidente. Se descubre el cadáver de Rebeca en el bote de Maxim quien se convierte en el principal sospechoso de

asesinato pero tras descubrir que Rebeca padecía de un cáncer la teoría del suicidio hace que Max queda libre de culpa. Enfurecida la señora Danvers incendia la Mansión y se quema hasta desaparecer en conjunto con el espíritu de Rebeca. (Chandler, 2009)

Hitchcock afirma que su principal intención en esta película, era que la casa muriera. La idea era hacer sentir a la audiencia que la casa era un lugar frío sin vida que atormentaba a los personajes. "Siempre que era posible, prefería mostrar lo que estaba sucediendo, antes que decirlo", afirma Hitchcock (Chandler, 2009, p.136)

En muchos casos Hitchcock y Selznick no coincidían. Hitchcock quería adaptar la historia para que fuese más visual, en cambio Selznick quería ser más fiel al texto. Por esta razón Hitchcock montó la película con la cámara, un método que evitaba que cualquier persona pudiera modificar la película. Si esto no hubiese sido así Hitchcock hubiese considerado que era más obra de Selznick que la suya.

Rebeca estuvo nominada a once premios de la Academia y Selznick se llevo la estatuilla a la mejor película. Hitchcock estuvo a su vez nominado a mejor director y a pesar de que no obtuvo el galardón se inauguró en la industria cinematográfica estadounidense con un éxito rotundo. (Chandler, 2009)

Selznick estaba produciendo *Lo que el viento se llevó*, película que le acarreó muchas deudas y para cubrir algunos compromisos prestó algunas de sus estrellas y directores a otros productores y estudios. Así terminó Hitchcock trabajando para el productor Walter Wanger al dirigir *Enviado especial (Foreign Correspondant, 1940)*.

Según Krhon, *Enviado especial* fue la primera película verdaderamente hitchcockiana en Hollywood. Wanger permitió la construcción de aproximadamente 100 sets de grabación incluyendo la réplica de la plaza de Ámsterdam donde se desvió agua del rio Colorado para suplir el set. De esta forma, Hitchcock demostró su capacidad para dirigir el espectáculo en todos sus niveles (2010).

Enviado especial surgió de la novela *Personal History*, del periodista Vincent Sheean. Charler Bennet y Joan Harrison, fueron los escritores del guion y cuentan la historia del periodista Johnny Jones, un columnista londinense sin escrúpulos que es enviado a través de la frontera para cubrir la guerra. En su estadía conoce a Carol, la hija del cabecilla del movimiento de quien se enamora y a quien tendrá que probar la culpabilidad de su padre. (Chandler, 2009)

Debido al tamaño de esta producción el presupuesto fue superado y tomó mucho más tiempo de lo que estaba previsto, pero tuvo una muy buena acogida por el público lo que produjo que el director desde ese momento fuese muy cotizado. Hitchcock no sentía que le debía nada a Selznick por su carrera ya que afirma que "le había pagado con creces"(Chandler, 2009, p. 140)

Entre los estudios que querían los servicios de Hitchcock estuvo RKO, estudio que había producido *Ciudadano Kane*, película en la cual le dieron carta blanca a Orson Welles. Contrataron a Hitchcock para dirigir la película *Un matrimonio original (Mr. and Mrs. Smith)* en 1941.

Hitchcock afirma que esta fue una de las dos películas que hizo por el pedido de una mujer, en este caso Carole Lombard gran amiga del director y protagonista de la película. "Cometí el mismo error para contentar a otra actriz. Ingrid Bergman me sugirió *Atormentada (Under Capricorn)*, 1949). ¿Quién le podía decir que no a Ingrid?" (Chandler, 2009, p.141)

Norman Kransa escribió la historia original de *Un matrimonio original*: Ann y David Smith tienen una fuerte discusión y ella quiere separarse. David se va a un bar esperando que cuando vuelva todo este ya arreglado. Ella tiene otros planes. Se cambia el nombre y se va con el socio de David, Jeff Custer, por el cual siente una fuerte atracción. Jeff se da cuenta que Ann en realidad todavía está enamorada de David quien le suplica volver juntos, ella no se fía de sus intenciones y le pide matrimonio a Jeff. Este acepta pero ella lo piensa dos veces. Ann y David se reencuentran vuelven a discutir pero esta vez hacen las paces de manera inmediata y vuelven a estar juntos. (Chandler, 2009)

Hitchcock quería que Cary Grant interpretara el papel que terminó siendo de Robert Montgomery quien deslumbró al público con una actuación estelar en la película. (Chandler, 2009)

La actriz Joan Fontaine, le escribió una carta a Hitchcock, expresándole que si tenía que ofrecer sus servicios de manera gratuita lo haría. Esto lo hizo porque le encantaba el tema de la próxima película del director, *Sospecha* (*Suspicion*, 1941). El actor Cary Grant también se encontraba muy emocionado con el papel, ya que le daba la oportunidad de interpretar un personaje serio en la gran pantalla. No quería encasquillarse con las comedias, aunque le fuera muy bien. Hitchcock afirma que Grant, era un actor que se tomaba su trabajo muy en serio. Sabía que tipo de iluminación lo favorecía y hasta que tipo de ángulo de cámara podría ser el indicado. El manejaba su propio ímpetu y tiempo al actuar. Reflexionaba mucho sobre lo que quería transmitir en una escena y de darle su mejor interpretación con respecto a lo que quería el director (Chandler, 2009).

Sospecha está basada en una novela de 1932, escrita por Anthony Cox llamada *Before the Facts* y cuenta la historia de Lina Maclaidlaw quien, en contra de los deseos de sus padres, huye con Johnnie Aysgard para luego descubrir que Johnny no tiene nada de dinero. Él es muy persuasivo y la convence para que se quede a su lado y decide vender las sillas que le regalaron los padres de Lina para saldar sus deudas. En unas circunstancias sospechosas Beaky amigo de negocios de Johnnie muere. Lina sospecha de Johnnie y descubre un libro sobre venenos y comienza a pensar que Johnnie quiere matarla, ya que este le ofrece el día siguiente un vaso de leche. Decide irse a casa de sus padres pero Johnnie insiste en acompañarla. En el camino Lina trata de huir, él se lo impide y ella lo confronta por lo del veneno. Johnnie le explica que él pensaba tomarse el veneno y que él no tuvo nada que ver con la muerte de su amigo. Ella le cree y regresan a casa juntos. (Chandler, 2009)

Era una fuerte opinión de Hitchcock que el desenlace tenía que ser diferente. Lina tenía que aceptar su muerte y beberse el vaso de leche que efectivamente debía contener el veneno. Pero esto generaba un problema ya que hacía del protagonista un villano. En la sociedad del momento simplemente esa

premisa era inaceptable. Los actores tenían imágenes que cuidar y poner a Grant de villano podría traerle consecuencias negativas a su carrera. (Chandler, 2009)

Robert Boyle, director artístico de las películas de Hitchcock afirma que en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942) "Nadie me enseñó más sobre el lenguaje cinematográfico que Hitchcock. El consideraba que cada toma debía guardar relación con el resto, sin que ninguna de ellas fuera superflua o desechable" (Chandler, 2009, p.145). Ningún otro director se parecía a él, porque si bien te exigía cosas que eran difíciles rayando en lo imposible, siempre eran necesarias y posibles de hacer, sabía cómo resolver planos complejos, porque sabía hacerse las preguntas adecuadas, afirma Boyle.

Selznick encomendó a John Houseman para la escritura del guion de *Sabotaje*, desde ese momento Hitchcock y él entablarían una relación duradera tanto de trabajo como personal. (Chandler, 2009)

Sabotaje trata sobre un trabajador de una fábrica de aviones en Los Ángeles llamado Barry Kane quien es acusado falsamente de sabotaje. Él huye y para demostrar su inocencia trata de encontrar al culpable. Descubre que hay una banda secreta que comete estos sabotajes liderada por el respetable Charles Tobin. En esta aventura conoce a Pat Martin quien lo ayuda a evitar que se cometa otra trampa. Encuentran al verdadero autor del sabotaje llamado Frank Fry, lo persiguen hasta la estatua de la libertad, en donde Barry no consigue salvar a Frank de caer desde el tope de la estatua y muere. (Chandler, 2009)

Norman Lloyd el actor principal de la película comenta sobre Hitchcock: "En mí dejó una huella indeleble. Me enseñó lo que significa ser director de cine y cómo debe de comportarse en un plató." (Chandler, 2009, p.148)

Para Lloyd la genialidad de Hitchcock residía en la mezcla del humor con el peligro más evidente. Ponía como ejemplo la secuencia que se da en Radio City Music Hall en donde los disparos son reales, y aun así la gente sigue riéndose. (Chandler, 2009)

Para su siguiente proyecto llamado *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1941) Hitchcock escogió un pequeño relato de Gordon Macdowell llamado

Uncle Charlie, que contaba la historia de un asesino que les había quitado la vida a veintidós viudas para apoderarse de su dinero. (Chandler, 2009)

La película *La sombra de una duda*, comienza con una pareja de finales del siglo XIX bailando el vals de *La viuda alegre*. Charles Oakley es un asesino que busca refugio en casa de su sobrina Charlie Newton. Charles hace creer a todo el mundo que es un hombre adinerado y exitoso. Un par de detectives se hacen pasar por periodistas para investigar el caso de Oakley y Jack Graham, uno de ellos, trata de advertirle a la sobrina sobre la verdad de su tío. Ella lo descubre y él le ruega que guarde silencio, ella accede con la condición de que se vaya de su casa. En la estación del tren Charlie trata de asesinar a su sobrina pero termina siendo él quien cae en las vías del tren. Charlie Newton es consolada por Jack de quien se enamora. (Chandler, 2009)

Teresa Wright, protagonista del film afirma que Hitchcock: "en el set, jamás levantaba la voz. Nunca percibí tensión. Te explicaba lo que pretendía sin abundar en instrucciones De modo que estaba muy claro lo que tenías que hacer" (Chandler, 2009, p.151)

En Chandler Hitchcock opina sobre la película diciendo "En *La sombra de una duda*, el suspenso y el melodrama se combinaron bien con los personajes, algo que ocurre en raras ocasiones. (...)Los personajes no son mi prioridad, pero cuando los personajes son realmente buenos, entonces me siento feliz" (Chandler,2009, p.152).

Wood afirma que en *La sombra de una duda*, Hitchcock presenta un subtexto de contenido ideológico que estuvo a su vez presente en gran parte de su obra, en el cuestionamiento de los valores de familia Hitchcock logra crear una historia que envuelve lo que Wood afirma es su percepción sobre la cultura de pueblo americana (1989).

Hume Cronyn quien interpretó el papel del operador de radio en su próxima película, *Náufragos (Lifeboat, 1944)*, comenta sobre Hitchcock:

"la noción de que a Hitchcock no le preocupaban demasiado sus actores es una soberana falacia. No me explico cómo los actores y la gente podían decir algo así. Lo primero que hicimos antes de filmar la película

fue sentarnos alrededor de una mesa para leer el guion a conciencia durante varios días, tal como hacíamos en teatro. En cierto sentido, el bote salvavidas se parecía mucho a un escenario. (Chandler, 2009, p.156)

John Steinbeck fue el productor de la película, así como también el autor de la novela en la que se basó *Náufragos*. Jo Swerling y Ben Hecht redactaron el guion. (Chandler, 2009)

Náufragos narra la historia de la columnista Constance Porter quien se encuentra varada en un bote salvavidas después de que un submarino alemán hundiera el barco donde venía. Dentro de él también se encuentran, el ingeniero del buque Kovac, el operador de radio Stanley Garret, la enfermera Alice Mackenzie, el marino Gus Smith, la camarera Joe y la histérica señora Higgins. Constance, luego de dar sepultura a su bebé muerto en el mar decide suicidarse. Todos a pesar de sus diferencias deciden ponerse de acuerdo para sobrevivir. Recogen a un marino alemán de nombre Willi quien sugiere que cojan rumbo hacia las islas Bermudas pero que en verdad los está llevando rumbo a un carguero alemán donde planea llevarlos luego a un campo de concentración. Al darse cuenta de la situación deciden asesinarlo y tirarlo por la borda. Al poco tiempo ellos son rescatados. (Chandler, 2009).

Según Krohn *Náufragos* refleja la visión de Hitchcock al “representar a la nación que ahora él llama hogar como la heroína inocente de sus *thrillers* psicológicos que debe aprender por la fuerza las lecciones de la guerra” (2010, p.38).

La próxima película de Hitchcock se tituló *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) para esta película la propia psiquiatra de Selznick fue contratada como asesora, ya que la película transcurriría en un manicomio suizo.

Hitchcock veía en la psiquiatría un elemento muy interesante que podía agregarle suspenso, pero él mismo no podía imaginar como una persona es capaz de contar sus pensamientos personales, sus miedos, sus sentimientos y deseos a un extraño, cuando él ni siquiera lo podía hacer con la persona en la que más

confiaba que era Alma. Sin embargo le fascinaba la idea de que este elemento daba pie para hacer un estudio sobre la mente criminal. (Chandler, 2009)

Recuerda relata la historia del doctor Anthony Edwards, quien es enviado a sustituir al doctor Murchinson como jefe del Hospital Green Manors. Murchinson se entera que Edwards es un farsante y llama a la policía. Edwards huye junto con la doctora Constance Peterson, que se ha enamorado de él y quiere tratar su estado de amnesia. Es invierno y van a esquiar, en pleno descenso Edwards recuerda la muerte de su hermano en un accidente de esquí y en ese momento se da cuenta de que él es John Ballantine. Él fue a esquiar con Edwards y este se fue por un precipicio. La policía encuentra el cuerpo con una herida de bala y deciden acusar a John de asesinato. Constance confronta al doctor Murchinson quien le apunta con un revólver. Ella se va de la habitación tranquilamente y Murchinson se suicida. Había sido él quien cometió el asesinato y John había sido el testigo. Es absuelto de toda culpa y se reencuentra con Constance. (Chandler, 2009)

Ingrid Bergman que hizo el papel protagónico de esta película dijo en cuanto a Hitchcock: "Era un director fantástico, tan comprensivo. Nunca parecía aburrirse con mis inquietudes, ya fueran profesionales o privadas. Siempre me escuchaba con atención. Hitch era una persona a la que podía contarle cualquier cosa"(Chandler, 2009)

Hitchcock hizo la petición de que la secuencia del sueño fuese hecha por el pintor Salvador Dalí. Muy poco de lo que Hitchcock y Dalí planearon originalmente se empleo en la cinta. (Chandler, 2009)

La película tuvo un rotundo éxito con el público y la crítica, y fue nominada en casi todas las categorías en los premios de la Motion Picture Academy, del cual solo se llevó la mejor música original por Miklos Rozsa. (Chandler, 2009)

Luego del éxito de *Recuerda*, Selznick estaba muy motivado para hacer otra película con Hitchcock e impulsó a su departamento de guionistas a buscar una historia dando con un relato corto llamado *The Son of the Dragon*. Esta historia inspiró su próxima película titulada *Encadenados (Notorious, 1946)*. (Chandler, 2009)

Encadenados trata sobre el agente del FBI Devlin (interpretado por Cary Grant) quien recluta a la bella Alicia Huberman (Ingrid Bergman), hija de un ex espía alemán con el objetivo de infiltrarla a ella en una operación que involucra a científicos alemanes. Llegan a Río de Janeiro en donde Alicia conoce a un viejo amigo de su padre, un adinerado hombre de negocios alemán llamado Alexander Sebastian. Él está enamorado de ella y le pide que se case con él. Ella acepta para poder infiltrarse, y a la vez se siente decepcionada ya que Devlin no lo objetó. Devlin le pide que le inviten a la fiesta para poder ir a la bodega de la casa e investigar. Ella logra robarse la llave de la bodega y encuentran una botella con arena adentro. Sebastian los descubre y ellos lo convencen de que es una cita amorosa. La mamá de Sebastian empieza a envenenar con arsénico a Alicia ya que sospecha que es una espía americana. Devlin la visita la ve enferma y la saca de esa casa. Sebastian le ruega a Devlin que lo ayude a escapar ya que está el ejército Nazi en su casa. Lo dejan ahí y luego descubren que las botellas de arena contenían mineral de uranio. (Chandler, 2009)

Para Pat Hitchcock, su hija, esta fue su película preferida. Una de las escenas más recordadas y celebradas de la película es la escena del beso entre Cary Grant e Ingrid Bergman, en donde el director logro burlar la censura que le ponían a los besos que duraban más de tres segundos. Eso lo hizo a través de una serie de cortes y planos consecutivos que lograron que la escena durara unas segundos más. (Chandler, 2009)

Selznick le quedaba un año más de contrato del director, y decidió hacer una última película antes de que se fuera con Sidney Bernstein en Transatlantic Pictures, la nueva compañía productora que ambos estaban constituyendo.

El proceso Paradine (*The Paradine Case*, 1947) fue la última película que hizo con Selznick. Este le había ofrecido una renovación de contrato muy generosa en donde iba a tener independencia creativa y recibiría ganancias brutas de sus películas, pero Hitchcock ya estaba embarcado en el proyecto de Transatlantic con su amigo Bernstein. (Chandler, 2009)

El Proceso Paradine surge de la adaptación de una novela de Robert Hitchens publicada en 1932 basada en un caso real, y que Selznick siempre había querido trasladar al cine (Chandler, 2009)

En *El proceso Paradine* Anthony Keane que es un famoso abogado acepta el caso de Maddalena Paradine. Ella es acusada de envenenar a su esposo, un comandante británico. Keane que está casado, se enamora de Maddalena. Ella lo convence de su inocencia y Keane trata de inculpar a un ayudante de su esposo llamado Latour. Su esposa teme que va a perderlo y espera que gane el caso para que él se olvide de ella. Latour admite haber tenido un amorío con Maddalena y acto seguido se suicida. Maddalena que estaba enamorada de Latour confiesa su crimen ante el juzgado. Es declarada culpable y Keane vuelve con su esposa. (Chandler, 2009)

El rodaje fue el más largo de todas sus películas hasta ahora. La película resulto ser un fracaso total y dio muchas pérdidas monetarias. Ni a la crítica ni al público le gustaron. (Chandler, 2009)

Corría el año 1947 y, la situación entre Hitchcock y Selznick era insostenible. La idea de que Hitchcock formaría junto a Sidney Bernstein su propia productora, y que no renovarían contrato, tenía trastornado a David O. Selznick. Paralelamente, Hitchcock había comenzado a trabajar en el guion de *Atormentada*, (*Under Capricorn*, 1949), que debió ser su primer film independiente. Sin embargo, Ingrid Bergman tuvo que culminar dos películas que ya tenía previstas y el proyecto tuvo que ser pospuesto. Hitchcock había ya consolidado una importante alianza con la actriz oriunda de Estocolmo y, en consecuencia, prefería esperarla. Así pues, Hitchcock y Bernstein comenzaron a enfocarse en otro proyecto basado en la obra de Patrick Hamilton de 1929 *Rope*. (Spoto, 1990)

Hitchcock tenía algo en mente. Quería trasladar los 80 minutos de duración de tiempo real del film a 80 minutos de acción continua en la película, es decir, sin elipsis ni complicados montajes. Hitchcock pretendía rodar todo el largometraje en un elaborado plano secuencia que sólo se vería afectado por los cambios de rollos de película, que tenían para ese entonces, una duración de apenas 10 minutos.

Este desafío técnico mantenía al director entusiasmado y comprometido con el proyecto. (Spoto, 1990)

El título de la obra se mantendría fiel al original y se llamaría *La soga* (*Rope*, 1949). Hitchcock invitó a Hume Croyn para la adaptación literaria de la novela, cuyo tema, cuenta la historia de una pareja homosexual que decide asesinar a un amigo sólo por sentirse seres superiores. Luego de matarlo, lo esconden en un antiguo baúl que estaba en la sala de la casa y encima de la tapa del cajón, disponen una cena fría para la familia y amigos más allegados del muerto. (Spoto, 1990)

Para culminar el guion, Hitchcock y Bernstein contrataron al dramaturgo Arthur Laurents para que dialogara las escenas. Laurents se entusiasmó y viajó a los Ángeles para reunirse con el equipo. Cuando culminó su trabajo se fue a descansar a Nueva York y al volver, notó que había cambios en la estructura que había dejado, sin embargo, percató que la temática homosexual permanecía en la historia, si bien no de manera explícita, establecida de alguna manera en la estructura del guion.

Nunca discutimos el elemento homosexual del guion, pero Hitchcock sabía que deseaba ser capaz de seguir adelante con ello. Se sentía intrigado por las variantes de la vida y las conductas sexuales como lo estaba por las variantes de los métodos de hacer películas... De hecho era como un niño que acababa de descubrir el sexo y piensa que todo es muy picante. Resultaba obvio para todo el mundo que trabajaba con él que poseía un intenso sentido del pecado, y que, asistiera o no regularmente a la iglesia, su formación católica victoriana aún seguía afectándole profundamente. Podía haber sido indirecto al tratar los asuntos sexuales en sus películas, pero poseía un fuerte instinto hacia ellos. Pensaba que todo el mundo estaba haciendo siempre algo físico y desagradable detrás de cada puerta cerrada... excepto él: él retrocedía, él no quería tomar parte en ello (Spoto, 1990, pp. 302 y 303)

Todo estaba listo, los complicados trabajos de escenografía en los estudios de Warner Brothers habían terminado, el guion ya estaba aprobado y como era de

costumbre, Hitchcock tenía todo listo en su cabeza, el único detalle restante era la elección del reparto. Para el personaje principal del misántropo ex profesor de los jóvenes asesinos, se había establecido contratar a Cary Grant, sin embargo, el actor estaba comprometido exclusivamente para la RKO (Radio Keith Orpheum Pictures), de modo que Hitchcock le ofreció el personaje a James Stewart quien aceptó por un sueldo de 300.000 dólares.

La colaboración entre Hitchcock y James perduró hasta 1957 con *Vértigo*, el afamado actor trabajó en 4 películas claves de la filmografía de Hitchcock (*La soga*, *La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* y *Vértigo*). El papel del pianista inseguro de carácter pasivo, fue otorgado para el actor Farley Granger, al que había visto en un preestreno de *Los amantes de la noche* (*They Live by the Night*, 1947); y para el maníaco y dominante compañero, Hitchcock quería que Montgomery Clift fuese el intérprete, sin embargo el actor con una carrera en ascenso, no aceptó el papel por miedo a ser vetado al tratarse de un personaje homosexual, por lo que fue personificado por el actor John Dall. (Spoto, 1990).

El lunes 12 de enero de 1948, fue reunido el elenco para la primera lectura del guion y los toques finales de vestuario, al día siguiente los actores ensayaron por más de 13 horas y no estaban seguros de lo que estaban haciendo realmente, aquello parecía más una obra de teatro que una película como tal. En las semanas siguientes cada gesto y cada movimiento fue meticulosamente aprendido por cada actor al tiempo que una cámara sin película los seguía a todos lados en una elaborada coreografía que involucraba a utileros, asistentes de cámara, foquistas, camarógrafos y a los actores en un movimiento continuo para lograr el efecto deseado. (Spoto, 1990)

“(…) Cada movimiento de la cámara y de los actores fue estudiado primero en sesiones previas en una pizarra como si se tratara de una estrategia futbolística” (Truffaut, 1974, p.250)

Todo, absolutamente todo estaba bien definido y premeditado para el momento de la grabación, existían círculos enumerados en el piso para los casi 30 movimientos de la cámara en cada rodaje interrumpido cada 10 minutos, el

mobiliario era retirado por los utileros y colocado nuevamente en su sitio cuando la toma lo requería, paredes completas salían y entraban en silencio y cuidadosamente porque estaban siendo removidas en tiempo real mientras se filmaba. Para el aforo de la inmensa ventana que cubría toda la habitación tampoco escatimaron en creatividad. Como la lógica lo indica, la posición del sol y de las nubes varía continuamente, haciendo que la apariencia del cielo luzca diferente en distintos momentos del día, para solucionar el problema, el equipo de arte se destacó y sorprendieron a Hitchcock instalando un ciclorama que mostraba una réplica exacta en miniatura de casi 50 kilómetros de los techos de Nueva York, el gran panel contaba con más de 8.000 bombillas y 200 rótulos de neón. El director de fotografía cuyo trabajo pasado era, *La sombra de una duda*, tuvo que ingeniárselas para generar el efecto exigido por el director: el cielo cambiaba y la luz se iba atenuando con el paso de las horas sin necesidad de hacer cortes de cámara. (Spoto, 1990)

El rodaje comenzó el 22 de enero. El reto estaba asumido, un rollo de película tenía que contener una sola toma continua con todo perfecto. La primera toma fue aprobada con el tercer rollo, en otras ocasiones la escena tenía que ser cortada pasada los nueve minutos por un texto mal dicho o algún tropiezo con el mobiliario y comenzar todo desde el principio incluso hasta 15 veces en un día. Según Stewart “lo que realmente había que ensayar a la perfección eran los movimientos de cámara, no de los actores” (Spoto, 1990)

El sonido también fue un problema, a menudo tenían que repetir todo sólo para audio, porque el ruido causado por los movimientos de la escenografía hacía imposible que se utilizara el sonido recogido en plena filmación. (Spoto, 1990)

Todo culminó el sábado 21 de febrero, y a pesar de haber logrado con éxito el atrincado y aparatoso sistema de filmación, la película carecía de ritmo y no funcionó como se esperaba. El primer film de Hitchcock como productor, en la que ejerció un control total, resultó ser de las obras menos elogiadas del director. Luego de su estreno, contados gremios de asociaciones educativas de América consideraron la película como no deseada y altamente peligrosa. En algunos cines

Europeos, pidieron a la Warner Brothers la sustitución del film por otro. (Spoto, 1990)

Al culminar *La soga*, Hitchcock y Hume Cronyn continuaron trabajando en la adaptación de la novela de Helen Simpson de 1937, *Under Capricorn*. Para ello, viajarían durante varios fines de semana a Santa Cruz (California) para hacer volar las ideas. A finales de marzo la novela estaba adaptada, Hitchcock se comunicó con Laurents para realizar el guion, pero éste no manifestó entusiasmo y rechazó amablemente. Hitchcock lo tomó a personal e inmediatamente buscó a James Bridge para que lo ayudase a conseguir una narrativa congruente con la historia. Finalmente, la Transatlantic Pictures consiguió la aprobación del Bankers Trust de Nueva York para financiar el rodaje que costaría 2.5 millones de dólares y que sería ejecutada en su mayoría en la ciudad de Londres. (Spoto, 1990)

El hecho de que el director regresara a su Inglaterra natal, debió suponer un escándalo mediático en los tabloides ingleses. Sin embargo, la vuelta de Hitchcock, pasó desapercibida, pocos fueron los periódicos que reseñaron el hecho. Aparentemente, una Inglaterra de posguerra, estaba resentida y poco interesada en los asuntos de un director "americanizado". (Spoto, 1990)

Las pretensiones del director buscaban lograr el cometido en *La soga*, Hitchcock quería realizar nuevamente un film a color y con planos secuencias de 10 minutos de duración. *Atormentada* contó con la tecnología de Technicolor, pero no fue realizada en su totalidad en planos secuencias como *La soga*. Las tensiones en el plató no se hicieron esperar. Ingrid se sentía altamente estresada por el complicado rodaje que se planteaba Hitchcock por segunda vez. Consideraba todo innecesario, dijo "(...) ¡Una pesadilla! Todo el suelo estaba lleno de números, y todo el mundo tenía que estar en el número asignado en el momento preciso o todo el rodaje no servía para nada. Es la única vez que me he echado a llorar en el set de grabación (...) y por supuesto al público no le importaba en absoluto (...)" (Bergman en Spoto, 1990, p.309)

Hitchcock siempre hizo hincapié en que había hecho la película para complacer a Ingrid, "Estaba buscando un tema que encajara con ella más que conmigo" (Hitchcock en Spoto, 1990, p. 307). Según Spoto y Duncan, Hitchcock

estaba obsesionado por Bergman y se sintió fuertemente ofendido y abandonado cuando la famosa actriz conoció a Roberto Rossellini y dejó todo para irse a vivir con él. (Spoto, 1990)

Pasaron cincuenta y cinco días de rodaje en Londres y el equipo de producción se trasladó a Hollywood para realizar los exteriores suspendidos por el clima inestable de Inglaterra. A principios de noviembre el film estuvo listo, sin embargo, Warner, encargada de la distribución, pospuso el estreno para septiembre del próximo año. (Spoto, 1990)

Entretanto, convenía planear otro film, y a pasar que la Transatlantic Picturers no había recibido beneficios económicos tras el par de proyectos realizados, la amistad entre Hitchcock y Bernstein se mantenía en pie. Ambos estaban trabajando para la realización del siguiente largometraje basado en una novela de Selwyn Jepson, titulada: *Man Running*. Entre diciembre de 1948 y marzo de 1949, Hitchcock y Alma se quedaron en casa trabajando en la adaptación del guion de *Pánico en la escena (Stage Fright, 1950)*. El guion final contemplaba 113 páginas y cada diálogo tenía asociado un movimiento de cámara y una selección de planos específica. Eso indicaba sólo una cosa: Hitchcock, ya había culminado con su trabajo y estaba listo para considerar un nuevo proyecto. (Spoto, 1990)

La selección de locaciones fue una tarea complicada, las especificaciones hechas por el propio Hitchcock en cuanto a utilería, aparatos técnicos y decorados, supuso un trabajo a la altura de profesionales especializados en la realización y búsqueda de los elementos requeridos. Finalmente todo estuvo listo, pero el clima de Londres impidió por segunda vez, usar los exteriores tan cuidadosamente seleccionados, por lo que, los estudios Elstree sirvieron de nuevo para la filmación de casi toda la película, a excepción de un par de escenas de poca relevancia. (Spoto, 1990)

La producción iba a ser financiada y distribuida por Warner Brothers, tal como lo había establecido el contrato firmado con Hitchcock. El acuerdo estipulaba una libertad absoluta para el director en todo lo relativo a la producción. La elección de escritores, actores, materiales y de todo el equipo en general quedaba bajo la supervisión absoluta del maestro. Por consiguiente, bajo tales

condiciones, Hitchcock sabía que con *Pánico en la escena* tenía que lograr obtener los beneficios que *La soga* y *Atormentada* no le habían proporcionado. Para garantizarlo, fue muy meticuloso a la hora de seleccionar el elenco. El papel principal sería personificado por la recién ganadora del Oscar -para ese entonces- Jane Wyman por su excelente actuación de la joven muda en la película *Belinda* (1948). La actriz aceptó y firmó feliz al saber que viajaría, puesto que acababa de divorciarse del actor -y futuro presidente- Ronald Reagan. Para interpretar a la enigmática actriz mayor, la escogida fue la flamante Marlene Dietrich, a quien la prensa había catalogado como “la abuela más encantadora del mundo” tras el nacimiento de su nieto J. David Riva (Spoto, 1990, p.314)

El 13 de junio fue el primer día de rodaje de *Pánico en la escena*, a las famosas actrices las acompañarían los británicos Michael Wilding, Sybil Thorndike, Kay Walsh, Joyce Grenfell, y Miles Malleon, el escocés Alastair Sim, y el irlandés Richard Todd. Varias escenas requerían elaborados movimientos de cámara, la escena de la tormenta en una fiesta teatral al aire libre, debía ser filmada desde arriba, sobre una alfombra de paraguas negros y una complicada toma sin cortes (al estilo de *La soga* y *Atormentada*) en donde Richard Todd es seguido desde la calle hasta el segundo piso de una casa, mientras que tras cámara, los elementos de utilería mayor (muebles, paredes y puertas) se movían al mismo tiempo para lograr la secuencia en una misma toma. (Spoto, 1990)

La película enmarca la acción en una muchacha que estudia arte dramático que interpreta un papel en la vida real para librar a un hombre acusado de asesinato. Sin embargo, descubre que en realidad sí es culpable. El filme pretende entremezclar y fusionar la vida real con el arte y el arte dramático con la vida real. Desde que comienza, los créditos se funden en la tela del inmenso telón que al abrirse no muestra una escenografía teatral como se esperaría, sino que revela un cotidiano Londres. En la trama todos asumen identidades falsas, y las situaciones distan entre lo real y lo ficticio. (Spoto, 1990)

Su hija Pat, cursaba el segundo curso de Arte Dramático en la Royal Academy y para complementar sus estudios, Hitchcock le otorgó un pequeño papel en la película como una de las amigas de Jane Wyman. Respecto a la

compenetración de Hitchcock con las actrices Spoto afirma que Hitchcock apenas le prestó atención a Jane Wyman, y que las impresiones de ella respecto a su trabajo con él siempre son más amables que las de Hitchcock respecto a ella. (1990)

Por otra parte, mostró mucho respeto con Marlene Dietrich, según Hitchcock en Spoto: “Marlene era una actriz profesional... y también era camarógrafa, directora de arte, montadora, diseñadora de vestuario, peluquera, maquilladora, compositora, productora y directora” (p.315) y fue la única actriz a la cual le dio rienda suelta para la elaboración de su imagen en la película. Pues luego de siete largometrajes con el director Josef von Sternberg, la actriz alemana ganó experiencia en cuanto al manejo de luces, sombras y ángulos. Hitchcock no sólo le dio luz verde en diseñar su imagen dentro del film, sino que además permitió que Dietrich escogiera su propio vestuario y joyas. (Spoto, 1990)

Ya en la primera semana de septiembre, la película estaba finalizada y la familia Hitchcock estaba lista para partir de Inglaterra. Al no tener nada concreto en qué ocuparse, Hitchcock incurrió nuevamente en excesos con la comida y la bebida. Por primera vez en mucho tiempo, el considerado maestro del suspenso no tenía ningún proyecto en su cabeza. (Spoto, 1990)

Debido a la espera de un nuevo proyecto que lo mantuviese ocupado, se dedicó por unos meses al cultivo agrícola al norte de California en donde era propietario de una vasta extensión de tierra. Para entonces, ya Hitchcock había logrado una considerable fortuna, propiedades, fama internacional, un atractivo e importante poder de negociación con Hollywood, acciones y algunos dividendos del petróleo de Texas, sin embargo, no había logrado el éxito que él anhelaba, la inminente fracaso de la Transatlantic Pictures, supuso un golpe bajo para Hitchcock. El hecho de no haberse consolidado como director-productor, le generaba altas dosis de ansiedad, y la apremiante necesidad de hacer algo realmente bueno. (Spoto, 1990)

A mediados de marzo de 1950 se estrena *Pánico en la escena*, las críticas fueron diversas y en su mayoría, no tan positivas. De hecho, tuvieron que pasar varias décadas para que el film fuese valorado como tal. Los últimos años para

Hitchcock no habían sido tan buenos como él esperaba y sus malos hábitos alimenticios le hicieron ganar los kilos que había perdido en sus tiempos más activos, y como es común en estos casos, al poco tiempo pesaba más que antes. (Spoto, 1990)

En este tiempo comenzó un hábito en Hitchcock que se hizo cada vez más frecuente: ofrecer charlas y conferencias en universidades. El 12 de abril asistió a la Universidad de California en Los Ángeles y conversó con los estudiantes luego de proyectar algunos fragmentos de su última película y de allí, en adelante, inició una práctica común de realizar una especie de preestrenos a los alumnos de la UCLA, y en algunas ocasiones alternaba el campus por la Universidad del Sur de California. Según afirma Spoto, aquella noche en la charla con los aprendices de artes audiovisuales, Hitchcock se encontraba de muy buen humor, aparentemente por haber conseguido la historia que le serviría de soporte para la realización de su nueva película. (1980)

La novelista Patricia Highsmith, famosa por sus cuentos de suspenso, había publicado recientemente un libro de ficción acerca de un par de hombres que se conocen en un tren y cuyas vidas quedan selladas cuando uno de ellos, un psicópata alcohólico, le sugiere al otro, un famoso jugador de tenis, que mate a su padre y a cambio, él mataría a su esposa y así quedarían libre de sospecha al existir una coartada que los descarte como posibles culpables. El argumento compaginaba cabalmente con la mente de Hitchcock, quien fácilmente se sintió atraído al ver reflejado uno de sus temas predilectos: la transferencia de culpabilidad, (antes explorado en películas como: *La sombra de una duda*, *Encadenados*, *La sogá*, *Atormentada* y *Pánico en la escena*). (Spoto 1990)

Con este nuevo film, llamado *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) El director inglés comenzaría lo que muchos autores como Spoto, Chandler, Duncan, entre otros, llaman: los años dorados, que abarca desde 1951 hasta *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

Para la adaptación, contrató nuevamente a Whitfield Cook, y a finales de junio se tenían listas unas sesenta y cinco páginas que encajaban con las consideraciones hechas por Hitchcock. Sin embargo, le costó conseguir quién

redactara el guion. Al parecer, nadie veía en aquella historia algún elemento de calidad que resultase atractivo para generar un buen guion. Luego de varios intentos, Raymond Chandler fue contratado para realizar el trabajo de guion.

Entre Hitchcock y Chandler la relación fue algo tensa, el escritor reprochaba las constantes e inquietantes indicaciones hechas por Hitchcock, quien reconocería años más tarde que su colaboración no fue tan alegre y que el mal humorado carácter de Chandler dificultaba el trabajo en equipo. Al final Hitchcock tuvo que prescindir de los oficios del Chandler porque en dos borradores no había logrado el objetivo estipulado. El guion había perdido sentido, y si no es por la intervención de otros escritores como Barbara Keon y Czenzi Ormonde, la producción hubiese sido cancelada. (Spoto, 1990)

Para el papel del tenista Hitchcock quería a William Holden, no obstante, fue Farley Granger, (el sumiso pianista en *La soga*) quien le diera vida al personaje. Patricia Hitchcock fue contactada por su agente para ofrecerle un buen papel en la próxima película de su padre. Luego de una entrevista y una prueba de actuación, Alfred Hitchcock admitió a su hija en el reparto y así Pat actuaría como Barabara Morton, la peculiar y simpática hermana de la protagonista, quien además cuadró perfectamente con el casting debido al parecido físico necesario para el desarrollo de la trama, con la actriz Laura Elliot que haría de la esposa asesinada, Miriam Haines. (Spoto, 1990)

Quizá la escena que llama más la atención en este film es la pelea entre Walker y Granger en el carrusel encendido a toda velocidad. Para la realización de esta secuencia tan complicada, fue necesaria una pantalla instalada a un proyector que debía estar alineada con el lente de la cámara para cada toma, es decir, que para cada ángulo de cámara diferente, se requería la instalación del proyector con la pantalla para que quedase alineado, cada plano tomaba casi medio día en culminarse para lograr el efecto apreciado. Mientras se disputa la larga batalla entre los dos hombres, el carrusel se rompe y se produce una fuerte explosión que arroja gente, escombros y genera un fuerte desastre. Para lograr este efecto, se filmó la explosión de un tióvivo a escala de juguete y la proyección

ampliada se colocó en una pantalla detrás de los actores para hacer creer que estaban dentro de la situación al momento de la explosión. (Spoto, 1990)

Spoto afirma que este es uno de los momentos célebres en la obra de Hitchcock y que con esa secuencia, aún en día sigue generando conmoción y admiración de todos los públicos y estudiosos del cine. Hitchcock demuestra con esta película su necesidad de un regreso triunfal luego de un período de decepción en su trabajo (1990)

Otra escena que ha maravillado a lo largo del tiempo y que reúne todo el genio artista que habita en Hitchcock es el estrangulamiento de Miriam Haines en la isla del parque de atracciones, visto a través de un cristal. Cuando la joven es atacada, sus lentes caen al piso y la cámara observa el resto del crimen por uno de los cristales del lente. Para conseguir tal efecto, Hitchcock mandó a construir un lente muy grande que distorsionara la imagen y grabó a ambos actores reflejados en el vidrio en un ángulo de 90 grados. Al igual que otras escenas que se harían años más tarde, como el asesinato en la ducha en *Psicosis*, el ataque final de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), la caída de la mujer cubana en *Topaz* (1969) y la violación-asesinato en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972), Hitchcock planificaba minuciosamente cada toma y realizaba cada encuadre de una manera única para conseguir un efecto visual extraordinario, en tal sentido, la teoría de François Truffaut cobra sentido al decir que “Hitchcock filmaba sus escenas de asesinato como si fueran escenas de amor, y sus escenas de amor como si fueran escenas de asesinato” (Truffaut en Spoto, 1990, p. 329)

Dentro de lo grotesco del asunto, se fusiona a la vez una estética tan delimitada que logra un efecto visual tan impactante que hace que el público deleite de forma inolvidable los más horribles designios humanos. Esto no era al azar, Hitchcock sabía perfectamente cómo lograr tal efecto y al dominar tan bien los recursos visuales, logró en sus films momentos inolvidables de episodios dantescos. (Spoto, 1990)

Spoto afirma que al igual como existe esta fusión promiscua entre lo grotesco y lo hermoso, en la obra de Hitchcock es recurrente la dualidad en todos los sentidos, y justamente, *Extraños en un tren* es un vivo ejemplo de ello, al

empezar el film son dos pares de pies que se cruzan y dos vías férreas que se enfrentan un par de veces, Walker pide un trago doble, hay dos mujeres con gafas, dos niños en la feria, dos grupos de detectives, dos mujeres en una fiesta que se divierten pensando cómo elaborar el crimen perfecto, la extraña relación ambigua entre Guy y Bruno. Todas estas duplicidades no provienen de la obra original de Highsmith, fueron integradas por el propio Hitchcock. Para el autor, esto revela parte de la personalidad del Director quien constantemente mostraba dualidades en su vida, apoya a Pat para que curse sus estudios y a la vez era desconsiderado con sus miedos y temores. Devoto de Alma quien influyó en su obra más que nadie, era en ocasiones ignorada por semanas cuando él caía en una fijación romántica con alguna actriz. Para Hitchcock estos dos mundos no eran mutuamente excluyentes, podían convivir y definitivamente coexistían dentro de él. (1990)

Ya para las Navidades de 1950 el rodaje había culminado. Hitchcock y Alma fueron de vacaciones a Santa Cruz. El 5 de marzo se realizó un preestreno del film y la Asociación de Directores Cinematográficos le otorgó uno de sus premios. A finales de ese mes Pat y Alma viajaron por Europa durante dos meses, Hitchcock se les unió luego en el recorrido. Durante ese período Hitchcock leyó mucho y Pat conoció a joven negociante, con quien más adelante contraería matrimonio. (Spoto, 1990)

El estreno de *Extraños en un tren* fue programado en más de 12 ciudades de los Estados Unidos, el éxito no se hizo esperar y con la inflada taquilla, Hitchcock fue proclamado el maestro absoluto del thriller de suspenso, sombrío y melodramático. A pesar del gran éxito, Hitchcock nuevamente sentía que no tenía una buena historia que contar, se retiró con Alma los últimos 6 meses del año buscando alguna crónica, novela, cuento o algo que llamara su atención. (Spoto, 1990)

En enero de 1952 el *New York Times* publicaba el matrimonio entre Patricia Alma Hitchcock con Joseph E. O'Connell en la Catedral de San Patricio de New York. En cuanto a la unión de su hija Hitchcock dijo: "Alma y yo nos sentimos aliviados, en un cierto sentido, cuando nuestra hija decidió que

convertirse en la madre de una serie de chiquillos de dedos inquietos era algo que requería toda su atención” Naturalmente Pat le dio tres nietos a sus padres, su primogénita, Mary O’Connell nació el 17 de abril de 1953, le siguió Teresa el 2 de julio de 1954 y Kathleen el 27 de febrero de 1959. (Spoto, 1990)

El contrato firmado en 1949 con Warner le exigía a Hitchcock producir y dirigir 4 películas en un período de 6 años y medio por una remuneración de 999.000 dólares. Hitchcock necesitaba del apoyo de su mujer más que nunca, sino conseguía algún argumento para llevarlo a la gran pantalla, Jack Warner (copresidente de la famosa productora) ejercería presión interfiriendo en las decisiones creativas para la realización del nuevo film. (Spoto, 1990)

Con la premura del caso, Alma comenzó a buscar entre las cosas viejas y consiguió unos borradores que Hitchcock había obtenido unos años atrás en los tiempos de la difunta Transatlantic. El borrador se basaba en una historia de Paul Anthelme publicada en 1902, *Nos deux consciences* (literalmente: Nuestras dos consciencias). Los derechos del borrador habían sido transferidos a Warner cuando la Transatlantic fue liquidada. Rápidamente Hitchcock se sintió entusiasmado por el argumento de la historia, un sacerdote no puede revelar la identidad de un asesino que, bajo el secreto de la confesión, le ha contado su crimen, y que a su vez, esta sagrada ley católica, prohibía al cura revelar al culpable bajo cualquier condición, incluso aunque el propio sacerdote resulte ser acusado del crimen. (Spoto, 1990)

La película sería titulada *Yo confieso (I Confesas, 1952)* y, con este film, Hitchcock lograría acercarse de forma absoluta con ese sentir inculcado en las raíces de su educación católica, un tema que había evocado ya en *Extraños en un tren*, y que ahora se haría epicentro de la trama: la necesidad de la confesión. (Spoto, 1990)

Junto a su esposa Alma, el director británico viajó a Quebec (Canadá) para conseguir las locaciones necesarias para rodar, esto luego de haber confeccionado el argumento final de su nueva obra. Esta ciudad brindaba los requerimientos estéticos y católicos que Hitchcock buscaba para hacer verosímil la historia que tenía en mente para contar. (Spoto, 1990)

Sin embargo, aún no conseguían quién tradujera el argumento de *Yo Confieso* en un guion argumental completo, por ende, tomaron un vuelo de Canadá a Nueva York y se hospedaron en la casa de Samson Raphaelson y de su esposa, Dorska. Durante esa noche helada por una terrible tormenta que dificultó la llegada de los Hitchcock, y luego de una cordial y sustanciosa cena, el escritor Sansón denegó asumir la hechura del guion, excusándose amablemente de tener ya varios compromisos durante unos cuantos meses. (Spoto, 1990)

Ya para los inicios del mes de marzo, Alma y Hitchcock habían recorrido todos los rincones de Quebec y ya tenían escogidos todos los lugares que a su parecer, encajaban perfectamente con la esencia del que sería su nuevo film. Empero, persistía la inexistencia de un guionista que transformara la pieza en un guion, y por sugerencia de Alma partieron nuevamente a la Gran Manzana, esta vez, buscando reunirse con William Archibald, quien habría versionado para el teatro la obra *La vuelta de la tuerca*, y que se había convertido en todo un éxito en el año 1950. Archibald, aceptó inmediatamente colaborar y ya para finales del cuarto mes del año, existía un guion bastante sólido que sufrió algunas modificaciones en los diálogos, a cargo del dramaturgo Geroge Tabori, un Austro-Húngaro a quien Hitchcock le encomendó dicha labor porque manejaba bien las angustias y los miedos de un alemán refugiado, el perfil del antagonista de su historia. (Spoto, 1990)

Hubo un percance más, el personaje principal tendría que recaer en un actor con características específicas. Debía despertar simpatía, ya que a pesar de ser un sacerdote, debía generar un carisma particular en la pantalla. Barbara Keon, su productora asociada, delimitaba aspectos escénicos junto al respetado director, mientras que, por su parte Alma se concentraba en las listas de las necesidades de producción. Cuando se centraron en el reparto, sabían que encontrar al personaje ideal, implicaba un nombre reconocido, que fuese guapo, pero no de manera tal que fuese difícil visualizarlo como un sacerdote. Montgomery Clift, fue el escogido para darle vida al acusado sacerdote. (Spoto, 1990)

El 24 de julio Hitchcock y Clift se reunieron con un directivo de Warner para conocer a la protagonista Anita Björk, una actriz con una buena crítica que acababa de llegar triunfante de Europa por su participación en *La señorita Julia* (*Fröken Julie*, 1950). A pesar de sus logros, su situación personal era fuertemente reprochada puesto que tenía un hijo no legítimo y un presunto amante, por lo tanto, Warner, apoyándose en la terrible reacción del público en el caso de Ingrid Bergman, instó en que Anita fuese revocada del papel lo más pronto posible. (Spoto, 1990)

A tan solo dos semanas, había que conseguir una actriz que estuviera disponible y a la que Hitchcock le tuviese suficiente confianza. Para ese entonces, la nieta del afamado arquitecto, Frank Lloyd Wrioth, Anne Baxter era considerada una excelente actriz, no solo por el Oscar que ganó *El filo de la navaja*, (*The Razor's Edge*, 1946) sino por su nominación en la recordada película *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950). Anne y Hitchcock tenían buena relación, ella fue considerada para el personaje de Rebeca en 1939 y además, Hitchcock y el esposo de la afamada actriz, John Hodiak eran muy amigos durante la época de *Náufragos*. (Spoto, 1990)

Anne Baxter llegó durante la última etapa de la preproducción y con el tiempo limitado, fue directo al estudio para realizar su prueba de vestuario y maquillaje. De inmediato su cabello fue teñido de rubio a más rubio por órdenes del mismo Hitchcock. Según la misma actriz

Hitchcock era muy particular respecto al vestuario y al pelo. Tuve la sensación de que yo no era tan hermosa como él deseaba que fuera una mujer en sus películas, y cómo deseaba que yo fuera. Había mucho de Pigmalión en él, y se sentía orgulloso de cómo transformaba a las actrices (...) (Baxter en Spoto, 1990, p.337)

Los mayores inconvenientes se dieron por la testaruda actitud de Clift, quien obligaba al set a esperar por las sugerencias y aprobaciones de su maestra de actuación, Mira Rostrova. Para Hitchcock era sustancialmente molesto tener que lidiar con esta situación. Montgomery no movía un dedo sin consultar y

esperar la aprobación de Rostrova, hecho por el cual se mantenía una tensa calma en el plató. (Spoto, 1990)

Era algo relacionado con Rostrova, Monty dependía de ella, se mantenía distanciado de Hitchcock y del resto de nosotros para ensayar su papel con ella, insistía en su aprobación antes de que pudiera rodarse una escena. Naturalmente, esto creaba una profunda división y no poca tensión. (Malden en Spoto, 1990, p.337-338)

Sin embargo, había algo en la perturbada psicología de Clift que fascinaba a Hitchcock, según Spoto y Chandler, ambos autores coinciden en que el director inglés siempre se sentía atraído por personajes que llevaban un estilo de vida lleno de excesos y escándalos, ya que esto distaba totalmente de su arraigada formación católica. En concordancia con lo expuesto en la biografía de Clift, de Patricia Bosworth, la adicción al alcohol del actor y su neurótico carácter respondían a un sentimiento de culpabilidad que se manifestaba porque nunca llegó a integrar su homosexualidad a su vida. (1990 y 2009)

Corría el segundo mes del año y *Yo Confieso* se estrenaba generando una asistencia no tan masiva ni entusiasta de un público cada vez más renuente a ir al cine que poco a poco perdía espacios frente a la nueva modalidad de diversión y entretenimiento: la televisión. A pesar de ello, como dijo un crítico; “el afilado cuchillo de la dirección de Hitchcock se mella una y otra vez contra una tediosa y equívoca situación”, tuvieron que pasar décadas para que el film tuviera el reconocimiento que actualmente merece. (Spoto, 1990)

El contrato de Hitchcock en los estudios de Warner exigía un film más dirigido por el grande del suspenso, el argumento escogido para realizar la nueva obra correspondía a un melodrama escrito por Frederick Knott titulado Crimen perfecto (*Dial “M” for Murder*), luego de una cuantiosa negociación con Alexander Korda, quien poseía los derechos de la novela, contratan al propio escritor para adaptar el relato a guion. (Spoto, 1990)

Warner quería realizar una técnica que despertara nuevamente el interés del público por llenar las salas de cine. Para ello, exigió que esta vez el film fuese

rodado con dos cámaras especiales simultáneas para lograr el efecto de tercera dimensión. Para Hitchcock, quien consideraba el 3-D como algo “anticinematográfico”, encontraba muy tedioso tener que interactuar con este asunto, puesto que se limitaba mucho para realizar los movimientos de cámara que tenía en mente. Por ello, luego de aceptar irremediablemente las condiciones del rodaje, dijo en que “había que conseguir a la actriz apropiada”, insistía en que recaía en la protagonista la responsabilidad de despertar el encanto y darle vida a la película. (Spoto, 1990)

Luego de varias opciones, Hitchcock vio en una reunión privada un casting que había realizado una rubia no tan conocida para un film de John Ford - *Mogambo* (*Mogambo*, 1953)- que apenas había aparecido en dos películas en blanco y negro. Lo que Hitchcock desconocía es que se encontraría con la actriz más importante en toda su carrera. La alianza entre Grace Kelly y Alfred Hitchcock, sin desacreditar la que existió alguna vez con la leyenda de Ingrid Bergman, significó una de las colaboraciones más importantes en la historia del cine de Hollywood. Kelly se inmortalizó en la historia como una de las estrellas del cine dorado de Hollywood y Hitchcock se consagró como el director de suspenso más importante de toda la historia del cine mundial. (Spoto, 1990)

Luego de que Hitchcock viese el material, resultó encantado por la gracia de Grace, quien aceptó inmediatamente trabajar para el nuevo proyecto del inestable Warner. El rodaje principal se llevó a cabo durante dos meses, de julio a septiembre. Y a pesar de haber sido filmada en un solo decorado, los numerosos ensayos que se hacían para garantizar la técnica deseada hacía que los días de trabajo se convirtieran en aburridos y lentos para Hitchcock quien se sentía sumamente inconforme por tener que grabar bajo la estética del 3-D. En lo pronto, el director se enfocó en el atuendo de su protagonista, de quien rápidamente se convertiría en su musa. (Spoto, 1990)

Para filmar la escena del asesinato. Hitchcock quería que Grace llevase puesto un vestido de terciopelo para realzar las sombras en su figura, sin embargo, la actriz encontraba injustificado que su personaje usara un atuendo tan elaborado para una situación tan corriente como hablar por teléfono, luego de que

ambos debatieran sus posiciones, Hitchcock extrañamente aceptó que Kelly saliera al set con la ropa que ella propuso. A partir de ese entonces, Grace Kelly tenía absoluta autoridad para decidir qué ropa usar para sus personajes. (Spoto, 1990)

Cuando la futura Princesa de Mónaco conoció a una de las recurrentes colaboradoras de Hitchcock, a Edith Head, -su vestuarista- Grace se sintió muy a gusto y juntas trabajaron fluidamente. Para Edith “Grace no tenía nada que esconder. Si la ropa le sentaba perfectamente era porque su cuerpo era perfecto” (Chandler, 2009, p.152)

Para el film se construyó una rueda de discado enorme para complacer un plano detalle que Hitchcock quería utilizar para el inicio de la película. Dicho plano no podía realizarse con el lente de la cámara de color estereoscópica, porque no lograba enfocar un objeto tan pequeño. Y luego para una escena posterior donde una mano discaba el mismo teléfono hubo que realizar también una mano enorme hecha de madera, para lograr satisfacer las exigencias de un aburrido Hitchcock que buscaba hacer algo interesante en un proyecto que consideraba tan poco sustancioso. (Spoto, 1990).

Luego del rodaje de *Crímen perfecto (Dial “M” for Murder, 1954)*, Hitchcock había logrado rebajar 18 kilos, y a pesar del estrés que implicaba reducir sus enormes cantidades de comida, el director se mantenía tranquilo porque estaba preparando su próxima película, que lo mantenía “realmente encantado” según palabras de la misma Grace Kelly. (Spoto 1990, p.345) A Hitchcock le apasionaba la idea de este nuevo proyecto, se mostraba realmente interesado en cada detalle y estaba extasiado por la construcción de un decorado enorme que usaría como único set para una de las películas más emblemáticas en toda la filmografía de Alfred Hitchcock. *La ventana indiscreta (Rear Window, 1954)*.

El argumento de la historia se basaba en un relato corto escrito en 1942 por William Irish, el seudónimo de Cornell Woolrich, un novelista de historias policiacas y de misterio. El encargado de realizar la adaptación fue el escritor John Michael Hayes, quien logró darle un giro único a la historia original de Irish, *La ventana de atrás*. (Spoto, 1990).

La flamante Grace Kelly, había vuelto a Nueva York luego de culminar el rodaje de *Crimen perfecto*, antes de eso, a la actriz nunca se le hizo ninguna propuesta para participar en la nueva película de Hitchcock, pero en el mes de octubre de 1953, había recibido una llamada de su agente quien le avisaba que Hitchcock la esperaba para las pruebas de vestuario del film *La ventana indiscreta*, esa misma tarde Grace Kelly tuvo que elegir entre dos aguas. Estaba propuesta para el papel principal del film *La ley del silencio* (*On The Waterfront*, 1954) dirigida por el respetado Elia Kazan y para *La ventana indiscreta*, su elección es hoy historia. Su segunda colaboración con Hitchcock marcaría la carrera de ambos de manera permanente. (Spoto, 1990).

El estreno de *Crimen Perfecto* no cumplió las expectativas. Y a pesar del esfuerzo que consideraba innecesario el propio Hitchcock el film fue mostrado en dos dimensiones planas. Esto impulsó el cierre de las relaciones con Warner definitivamente. (Spoto, 1990).

Hitchcock se encontraba en un punto crítico en su carrera. Anhelaba seguir produciendo pero no quería continuar con los estudios Warner, su agente de MCA, Lew Wasserman consiguió que Hitchcock firmase un contrato para dirigir varias películas con la exitosa productora, Paramount Pictures. Considerado como uno de los momentos más brillantes en la carrera de Hitchcock. Michael Hayes había logrado un guion tan hábilmente bien formulado que James Stewart, uno de los actores más importantes del momento, aceptó rápidamente en darle vida al fotógrafo enyesado que pasaba sus días espiando a sus vecinos por la ventana. De hecho no exigió un sueldo como tal, sino que estableció un porcentaje del film, de alguna manera vaticinando el éxito que tendría tiempo después. (Spoto, 1990)

Todo estaba prácticamente listo, exceptuando por uno de los retos más grandes que requería el director. Había que construir un plató enorme que simulara el apartamento del personaje de James Stewart y que tuviera vista hacia otros edificios con una zona común. Y además de ello, que cada ventana que se viese fuese lo suficientemente grande para poder ver desde la óptica de James detalles necesarios, como una mujer cenando sin compañía o un hombre borracho componiendo una pieza en su piano. Esta elaborada escenografía era la más

grande construida nunca por la Paramount. No obstante el objetivo fue cumplido (Spoto, 1990).

Todos los apartamentos estaban completamente amueblados y podían todos ser visto desde la ventana de James. Sin embargo, el diseño fue tan meticuloso que todo se pensó de forma delimitada, haciendo que el rodaje ocurriera sin contratiempos. El humor de Hitchcock estaba en su mejor momento, el film lo mantenía tan entusiasmado que encontró fascinante rodar esta historia a pesar de las dificultades con la cámara, dejando atrás esos días de frustraciones en los tiempos de *La soga*, *Atormentada* y la engorrosa técnica de *Crimen perfecto*. (Spoto, 1990).

Toda la producción de *La ventana indiscreta* fue sobre ruedas. El plató y cada aspecto del film estaban tan bien pensados, y Hitch se sentía tan cómodo con todo el mundo asociado a él, que todos nos sentíamos completamente seguros de su éxito. (J. Stewart en Spoto, 1990, p. 347)

Hitchcock evocó mucho de sí en este film, hizo una analogía entre él y el personaje de James. Ambos miran a través de un rectángulo la vida de otros e inventan historias con ellos. También existe ese deseo reprimido por una mujer que subyace en el solo hecho de mirar. La silla de ruedas parece la silla de un director. (Spoto, 1990).

En todos los aspectos de la producción Hitchcock fue ayudado por Hebert Coleman, un veterano recién ascendido en Paramount luego de 30 años de exitosa carrera como ayudante de guion. El nuevo ayudante de dirección y asesor creativo, impulsó y logró materializar mucho de lo que Hitchcock tenía en mente. Todo el equipo fue de primera y sólidamente engranados. Robert Burks en la fotografía, Edith Head en el diseño de vestuario, George Tomasini en el montaje y Leonard South en la cámara, todos sabían cómo obtener los resultados esperados por el incomparable Hitchcock (Spoto, 1990).

En agosto de 1954 se estrena *La ventana indiscreta* y el éxito obtenido ayudó a que Hitchcock recuperara la confianza en sí mismo. Fue considerada una obra maestra y permitió un frenesí creativo que impulsó al director inglés a

inspirarse para sus siguientes proyectos. El crítico francés, André Bazin escribió en el respetado *Cahiers du Cinema* y alagó el trabajo del director luego de una visita hecha en la escena que se rodó en el mercado de flores de Niza. (Spoto, 1990).

Para este entonces ya Hitchcock contaba con una historia adquirida por la Paramount hace un tiempo ya, la productora contaba con los derechos de la novela escrita por David Dodge, *Atrapa a un ladrón (To Catch a Thief)* y le sugirió al director, que fuese la base para la siguiente película. (Spoto, 1990)

La trama transcurría en la Riviera francesa, y trataba sobre la persecución de un ex ladrón de joyas que es acusado equívocamente luego de que ocurrieran una serie de hechos delictivos en la zona, muy parecidos a los que el ex ladrón estaba acostumbrado a cometer. Buscando escapar conoce a Francie, una chica acomodada víctima de un robo de joyas. Al final ambos personajes se enamoran y quedan juntos luego de que Robie, el antiguo ladrón capturara al verdadero delincuente.

Para Hitchcock fue evidente. Quería que nuevamente Grace Kelly formara parte del elenco principal e incluso, esperó pacientemente que la actriz finalizara unos compromisos adquiridos. Mientras tanto, viajó de pre gira al sur de Francia y al regresar se ocupó, junto a John Michael Hayes, de realizar el guion del film, trabajaron juntos en cada aspecto y para Hayes fue una grata experiencia. (Spoto, 1990)

Para el personaje de Robie, Hitchcock propuso al siempre apuesto Cary Grant, quien aceptó complacido de encontrarse nuevamente con Hitchcock. Ya para finales de abril de 1955 el guion estaba listo y Hitchcock aseveró que el trabajo de Hayes había sido muy bueno. En los diálogos existía una fuerte doble connotación de carácter sexual que conjugaban perfectamente bien con la química existente entre Grant y Kelly. A pesar de las escenas subidas de tono, extrañamente no hubo ningún factor que detuviera o manifestara su descontento con la promoción y divulgación del material, hecho que para 1955 resultaba inédito. (Spoto 1990)

En menos de dos semanas el rodaje llegó a su fin, y rápidamente Grace Kelly tuvo que partir para filmar otra película, sin saber con certeza si volvería a trabajar con Hitchcock nuevamente. Sin embargo, nunca más trabajaron juntos luego de que una de las actrices más destacadas del momento decidiera abandonar su profesión al casarse con Rainiero III en 1956, convirtiéndose así en la Princesa de Mónaco. Curiosamente la bella Grace muere en el año 1982 tras un accidente que tuvo en la misma carretera donde filmó junto a Grant la recordada escena del Picnic en la Riviera francesa un fatídico 14 de septiembre. (Spoto, 1990)

Al finalizar *Atrapa a un ladrón* no hubo descanso ni vacaciones para Hitchcock. Inmediatamente sabía que el próximo proyecto estaría basado en una novela corta de J. Trevor Story, que leyó, titulada, *Pero, ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble with Harry*), la trama de la historia cargada de humor negro burlaba situaciones serias que eran trivializadas de forma grotesca. El protagonista era un cadáver que a nadie importaba y que todos usaban de excusa para conseguir algo más. La película no obtuvo buenos resultados. A pesar de los consejos de Alma de reestructurar la historia por encontrarla poco atractiva, Hitchcock se desbocó con su humor como nunca antes lo hizo en ningún filme. La historia carecía de coherencia y el reparto era poco conocido los papeles importantes fueron personificados por Shirley MacLeine, Edmund Gwenn, John Forsythe y Mildred Natwick, (Spoto, 1990)

Un hecho de notoria trascendencia ocurrió en esta etapa. La compositora de la música de *Atrapa a un ladrón* recomienda a un amigo compositor para que realizara la pieza musical de *Pero, ¿quién mató a Harry?* Fue así como Bernard Herrmann se convertiría en uno de los colaboradores más recurrentes de Hitchcock, quien lo acompañó en ocho películas con unos resultados increíbles. Ambos hombres compartían una visión trágica de la vida, una manera amarga de ver las relaciones humanas y según palabras del mismo Spoto, “una compulsión para explorar estéticamente el mundo particular de la fantasía romántica” (1990)

En enero, Hitchcock había ido a Francia a doblar las voces de los actores franceses de *Atrapa a un ladrón*, y dentro de los estudios de Joinville conoció a un

joven reportero de cine que contaba con apenas 23 años de edad, el periodista quería hacerle una entrevista al director inglés, pero tuvo que ser pospuesta debido a que la lluvia no lo dejó llegar. Aquel muchacho admirador del trabajo de Hitchcock respondía al nombre de François Truffaut. (Spoto, 1990)

El rodaje de *Pero, ¿quién mató a Harry?* se complicó debido a las fuertes tormentas que impidieron lo que Hitchcock tanto ansiaba, filmar en exteriores, específicamente en la localidad de Morrisville dentro del condado de Wake, en California del Norte, para retratar el predominante otoño en las hojas naranjas del campo. Esto aún y a pesar de la negativa de los estudios de tener que costear estadía y comida cuando se podía fácilmente rodar toda la película dentro de los estudios de la compañía. Sin embargo, el testarudo Hitchcock se quedó en Wake hasta que desistió al ver como la lluvia tumbaba todas las hojas de los árboles. Fue por ello que tuvieron que quedarse un grupo de técnicos recogiendo centenares de hojas para luego pegarlas una a una en los troncos de plástico dispuestos en el estudio para culminar el rodaje. (Spoto, 1990)

Por única vez, Hitchcock resultó una pérdida para los ejecutivos de Paramount, sin embargo, la fama del director pronto se convertiría en una mina de oro y a pesar de ello, el futuro de Hitchcock estaba a punto de mitificarlo en la memoria de todo el mundo como el Maestro del Suspenso. (Spoto, 1990)

Los agentes de Hitchcock le habían comprado los derechos a Selznick de *El hombre que sabía demasiado*, una historia que hace un tiempo atrás Hitchcock había filmado con poco presupuesto y que siempre le quedó la certeza de que podría obtener excelentes resultados si se hacía de la forma como él lo tenía pensado, lo cual implicaba un elevado costo para la empresa financiera que produjera el largometraje. Para Hitchcock funcionaría perfectamente con los siguientes cambios, la historia tendría un enfoque menos político y se evidenciaría cómo una familia americana casi cae al abismo y a la desgracia por culpa del terrorismo internacional. Por ende era necesario que la historia contemplase “diálogos de primera clase” según palabras del propio Alfred Hitchcock. (Spoto, 1990, p.352)

Así fue como Hayes nuevamente aportó su talento para lograr un guion que estuviese a la altura. Ya para mediados de enero, Hayes había logrado con Hitchcock una adaptación de más de 70 páginas que centraba la historia en Marruecos y en Londres. De esta forma Hayes quedó a plenitud para confeccionar el guion final mientras que Hitchcock alargaba sus vacaciones de invierno en Santa Cruz junto a Alma, su hija y a sus dos nietas. (Spoto, 1990)

Para ese año fue nominado como mejor director por *La ventana indiscreta*, lo cual generó una gran satisfacción para el genio creador de Hitchcock. Por otro lado, Hayes había sido condecorado con el prestigioso premio Edgar a la mejor narración de misterio por el mismo film.

(...) Pensé que Hitchcock iba a sentirse encantado. Pero no acudí a la ceremonia, y cuando traje la pequeña estatuilla de cerámica a su oficina, me la devolvió y dijo: "Sí, las tazas de los retretes también las hacen del mismo material." Creí que se resentía porque yo hubiera recibido un premio y él no. Algunas semanas más tardes, escribí un artículo para el New York Times sobre mi trabajo con Hitch. Era muy benévolo y alababa sus films... pero él me llamó y me dijo, mientras hacía pedazos el artículo: "Joven, se supone que usted está contratado para escribir para mí y la Paramount, no para el New York Times." (...)(Hayes en Spoto, 1990, p. 359)

En febrero y marzo Hayes continuó trabajando para el guion a pesar de sentirse resentido y confundido por lo déspota del trato de Hitchcock hacia él. Mientras tanto los productores buscaban llevar a cabo los requerimientos del filme que implicaba gastos de envergadura.

Por su lado, Hitchcock conoció a una joven llamada Suzanne Gauthier, quien se convertiría años más tarde en su secretaria personal. Luego de esto, el director aseguró la participación de James Stewart en el personaje masculino principal. Para ese momento Hitchcock había solicitado convertirse en ciudadano americano, ceremonia que se celebró el 20 de abril de 1955. Para el personaje femenino, Hitchcock pensó en Doris Day, una joven actriz y cantante que él mismo había felicitado años atrás por su actuación en *Storm Warning*, a quien le dijo en

aquella oportunidad que deseaba trabajar con ella en algún momento. (Spoto, 1990)

Doris pensaba que a Hitchcock no le gustaba su forma de actuar y que no se sentía a gusto con la interpretación que ella le estaba dando al personaje, en consecuencia, Doris se sentía terrible y no quería continuar la filmación producto de sus inseguridades generadas por la nula presencia de Hitchcock al momento de decirle qué hacer y cómo hacerlo cuando ella estaba frente a cámara. Según la actriz, Hitchcock no se refería a ella en ningún momento. “(...) Él nunca me decía nada, antes o durante o después de una escena y así empecé a pensar que no le gustaba la forma en que lo estaba haciendo, y me sentí como aplastada (...)” (Day en Spoto, 1990, p. 362)

Sin embargo, cuando ya Doris sentía que no podía más con la situación, habló personalmente con Hitchcock y él le aclaró que en ningún momento había pensado nada de lo que ella creía, y que por el contrario estaba totalmente a gusto con la forma en que Doris llevaba su interpretación. De hecho, la actuación de ella fue muy bien criticada, supo llevar muy bien el personaje de principio a fin. (Spoto, 1990)

Reggie Nalder, le dio vida al asesino, la inglesa Brenda de Banzi, personificó a la madre sustituta, quien logró una interpretación de nivel sabiendo asumir la complejidad del personaje, debido a la moral flexible que existía en una mujer capaz de secuestrar a un niño y a su vez cuidarlo tan tiernamente como una abnegada madre y, por último, Mermaid Theatre completó el reparto principal.

Durante la película resalta una de las mejores escenas de toda la obra filmográfica de Alfred Hitchcock, el concierto en el Albert Hall. En dicha secuencia, se desenvuelve el nudo de la trama, esa tarde un asesinato a un importante diplomático iba a ser efectuado cuando llegasen a determinada nota dentro de la partitura que se estaba ejecutando; si eso ocurría el hijo de la pareja protagónica moriría. Por otro lado, los padres estaban como invitados especiales en el concierto y Doris tenía que cantar frente a todos mientras la tensión aumentaba conforme se acercaban los músicos a la entonada fatal que daría la señal para cometer el crimen. En esta oportunidad, la dirección de Hitchcock se valió de

todos los recursos, sonoros, interpretativos, escenográficos, de emplazamiento y de montaje para mantener en suspenso absoluto por más de 13 minutos a toda la audiencia. El resultado fue genial. Todos estaban a gusto con el trabajo elaborado, y ya para finales del mes de julio el rodaje había culminado. (Spoto, 1990).

Un par de semanas después, el 4 de agosto de 1955 fue el estreno nacional de *Atrapa a un ladró*. Las críticas estuvieron divididas. Según un crítico del momento “Muy a menudo puedes mirar más allá de los actores y gozar del paisaje sin perderte de nada importante”, por otro lado, el *Hollywood Reporter* aseveraba que Hitchcock había cometido más errores en los primeros 5 minutos de la película que en toda su filmografía junta. Sin embargo, la taquilla fue exitosa, la atracción de consagradas figuras como Grant y Kelly aseguraron un alto impacto en la visita del público a las salas de cine. (Spoto, 1990).

Por otro lado, Hitchcock debía realizar otra película con Warner sin recibir un sueldo, sólo obtendría ganancias parciales por las ventas del film. Esta transición marcó un cambio en las historias de Hitchcock, la dupla con Hayes en Paramount mantuvieron hilos dramáticos distintos a lo que produciría el genio de Hitchcock en los años subsiguientes, a partir de entonces, sus narraciones volverían a encontrar nuevamente su inspiración en las ansiedades más profundas de Hitchcock: la culpabilidad, la angustia por la pérdida de identidad, los trastornos psicológicos y la explosión del caos repentino formaron parte de la nueva obra que llevaría hasta los límites el más puro suspense. A partir de ahora y hasta su muerte, la temática de Hitchcock siempre recurría a los mismos orígenes. (Spoto, 1990).

Warner había conseguido los derechos cinematográficos de la adaptación de una historia real que había sido publicada en la revista *Life* en 1953. En el relato, un hombre inocente confundido con un asesino, es encarcelado injustamente por un tiempo considerable. Al tiempo cuando el verdadero criminal es capturado y el inocente es liberado descubre que tiene que una nueva tragedia que a cual enfrentar: su esposa queda afectada psicológicamente de manera permanente por lo ocurrido con él. A Hitchcock no le podía parecer más interesante esta historia, pues encajaba con el perfil exacto de lo que siempre le

había atraído. Esta vez, Hitchcock quería reflejar cómo una familia podía caer en desgracia en la tranquilidad de su hogar. Evitó las confusas marañas típicas de las tramas de inteligencia, espionaje y terrorismo internacional, buscando por el contrario la cotidianidad de una individuos comunes, que sufren un antes y un después luego de vivir una experiencia inimaginable. La nueva película sería titulada *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956). El guion quedaría a cargo del escritor Maxwell Anderson. (Spoto, 1990).

Entre tanto, los agentes de Hitchcock lo instaban que pensara la posibilidad de tener un show de televisión, puesto que si el cine le daba miles de dólares, con la televisión conseguiría millones. Luego de evaluar algunos aspectos técnicos y de logística, Alfred llega a un arreglo con Columbia Broadcasting System y Bristol Meyers para presentar un capítulo de una serie semanal de media hora de duración, titulada *Alfred Hitchcock Presenta*. Por la cesión de su nombre y ser el animador y director creativo de los episodios, Alfred ganaría la módica suma de 129.000 dólares por cada capítulo, todos los derechos de venta y las veces que se retransmitan tras la primera emisión por antena.

La serie transmitida en su formato de media hora, se trasladó a la cadena NBC, de 1960 a 1962, luego se alargó a una hora y regresó a CBS hasta el otoño de 1964. La última temporada fue transmitida por la NBC hasta 1965. La popularidad mundial que adquirió Hitchcock a través de su programa lo hace hoy reconocido en todas partes del globo terráqueo y cosechó una inmensa fortuna. (Spoto, 1990).

En total fueron 76 episodios conducidos por el maestro a lo largo de 10 años. La primera actriz en colaborar con él para su ciclo de series cortas de suspenso, fue la bellísima Vera Miles, una joven que había protagonizado un dramático de la serie *Pepsi-Cola Playhouse*. Hitchcock al verla admiró su belleza y la contrató por cinco años a partir del 2 de enero de 1956 para que realizara tres películas. La ex reina de belleza, de veintiséis años de edad, aceptó un acuerdo de exclusividad que le prohibía ofrecer servicios a otras compañías, ni mucho menos aparecer en vallas y comerciales con poca ropa o en traje de baños. Así mismo, el director informó a su nueva musa que encarnaría a la desbastada

esposa Rose Balestrero, en el nuevo filme que protagonizaría junto a Henry Fonda, a quien Hitchcock consideró ideal para interpretar al desdichado hombre que termina encarcelado por un crimen que no cometió. (Spoto, 1990).

Lo primero que hice cuando tuve a Vera Miles bajo contrato fue que Edith Head le diseñara un vestuario completo, no solo para la película sino también para llevar habitualmente, de modo que fuera por ahí con unos harapos como una ama de casa de Wan Nuys (Hitchcock en Spoto, 1990, p. 372 y 373).

La filmación de *Falso culpable* se tornó lenta y tediosa, puesto que Hitchcock sólo empleaba dos horas de rodaje al día, el resto del tiempo lo dedicaba para efectuar reuniones en privado con la actriz principal. Entre 8 y 9 horas diarias el director se reunía con la actriz para delimitar detalles del guion y ensayar una y otra vez y así prepararla psicológicamente para el momento de las escenas en que Vera Miles perdía la cordura. La actriz estaba perdiendo la paciencia, sentía un acoso por parte de Hitchcock que permanecía latente, era incómodo. Todos los días, 24 rosas rojas con felicitaciones fuera de lugar llegaban a manos de Vera, y pronto los rumores de una posible relación no hicieron esperar. Sin embargo, Vera buscó la manera de escabullirse y mantener una relación estrictamente profesional con su director. (Spoto, 1990)

El 15 de abril la producción detuvo las filmaciones porque la actriz se casaría con su entonces novio, el actor Gordon Scott, quien se encontraba protagonizando la tercera de cinco películas de Tarzán. Desde entonces, hasta terminado todo el rodaje las sesiones en privado entre la recién casada y Hitchcock disminuyeron considerablemente, y al final lograron mantener una cordial y distante relación laboral que Hitchcock resintió siempre. (Spoto, 1990)

El 22 de mayo se estrena *El hombre que sabía demasiado*, en un evento que recaudaría fondos para las Conferencias Religiosas Universitarias, un grupo que capacitaba a jóvenes para trabajar en la India. La velada recolectaría un total de 18.000 dólares. Y a Hitchcock le parecía demasiado dinero que se estaba yendo a la borda. (Spoto, 1990)

Sin embargo a pocas semanas de ese día, las noticias eran muy buenas. *La ventana indiscreta* había recolectado más de 10 millones de dólares y a una semana del estreno del *Hombre que sabía demasiado*, se había convertido en la película más taquillera del año, proporcionando un buen tajo para Hitchcock. Los ingresos brutos de Hitchcock alcanzaban los 4 millones de dólares al año. (Spoto, 1990)

Hitchcock aún no estaba claro de lo que quería para su próxima película *De entre los muertos* (*D' Entre les Morts*). Sabía que ameritaba una ciudad con una destacada arquitectura que albergara espacios de bosque y mar, una caballeriza antigua y una iglesia, para él San Francisco era el único sitio que parecía encajar con lo que su mente buscaba. A pesar de su insistencia en encontrar la forma de canalizar la historia que quería adaptar, hubo varios entremeses que le impidieron continuar con el guion durante ese año, por lo pronto, dirigió otro telefilm *El secreto del señor Blanchard* (*Mr. Blanchard's Secret*, 1956) del 18 al 22 de octubre de 1956, luego en diciembre se dio el estreno mundial de *Falso culpable*, y contra todo pronóstico la crítica no favoreció al film que narraba un triste episodio de la vida real. (Spoto, 1990)

A principios del año 1957, Hitchcock se sentía adolorido y pese a ello, dirigió otro telefilm del 9 al 11 de enero, *Una milla más que recorrer* (*One More Mile to Go*, 1957). Durante los tres días de grabación, Hitchcock empeoró su salud y fue ingresado de emergencia por una colitis aguda. En sus años en Hollywood era la primera vez que era internado en un centro de salud, la razón: una hernia abdominal. Fue operado satisfactoriamente y tuvo una cómoda recuperación en casa con su esposa, su hija y sus nietas. Mientras tanto, su productor asociado, Herbert Coleman, le informaba de los acontecimientos en Hollywood. Hitchcock aún tenía que realizar otra película para Paramount, sin embargo sus agentes estaban fraguando un arreglo para producir un largometraje con los estudios de la Metro Goldwyn Mayer. (Spoto, 1990)

Durante el mes de febrero un nuevo escritor intentaba plasmar la visión Hitchcock, sin embargo, tras varias semanas de trabajo, no logró en lo más mínimo acercarse a lo que estaba en la mente del director. A principios de marzo

la salud de Hitchcock vuelve a tener un golpe bajo, esta vez fue sacado de emergencia de su casa el 9 de marzo debido a la presencia de cálculos biliares en su vesícula. La operación fue más delicada, Hitchcock había sufrido dos hemorragias internas y la recuperación fue más larga de lo previsto. Durante su convalecencia, se enteró por teléfono de la propia voz de Vera Miles, que no iba a poder trabajar con él porque había quedado en estado. Para Hitchcock, no tener historia resultaba un problema al que se le sumaba la ausencia de estrella principal. Su irritación causó que su reposo se alargase un poco más. En medio de la frustración y de las ganas de renunciar al proyecto, Hitchcock llama por medio de una amiga, a Samuel Taylor, un norteamericano que había alcanzado una mediana fama con el espectáculo de Broadway, *La feria de Sabrina* (*Sabrina Fair*, 1953) Después de varias semanas, Taylor había logrado un guion que finalmente sería titulado *Vértigo*, cuando Hitchcock lo leyó quedó muy complacido, y apenas hizo algunos cambios. James se dirigió a la oficina de Hitchcock en la Paramount para manifestar su contento luego de haber leído el guion. Estaba entusiasmado por la historia y feliz de que finalmente ya se había materializado en un guion. (Spoto, 1990)

Todos notaban un particular interés de Hitchcock por esta película. “(...) Todos podíamos decir que aquel era un proyecto muy importante para Hitch, y que estaba sintiendo la historia muy profundamente, muy personalmente” (Stewart en Spoto, 1990, p. 390)

Este film resultaría una catarsis para la vida privada de Hitchcock, contempla sus más íntimos sentimientos y desnudan su frágil sentir hacia la vida. El miedo a la muerte, la imagen proyectada sobre sí mismo, la mujer idealizada, los peligros existentes en las obsesiones personales. Hitchcock le dio un toque romántico que manifestaba su angustia por la muerte. Si en *Pero, ¿quién mató a Harry?* Hitchcock hizo una sátira a la muerte, aquí en *Vértigo* se apreciaba el temor más puro y humano que existe, el temor a la inevitable muerte. (Spoto, 1990)

Luego de tener el guion definitivo se buscó a una actriz que remplazara a Vera, Hitchcock no se mostraba muy complacido con las opciones que le eran

propuestas. Finalmente, fue persuadido y aceptó a la hermosa Kim Novak, una rubia con una carrera en ascenso en manos de Harry Cohn, una agente de Columbia que negoció con Wasserman para prestarle a la actriz a cambio de que este le prestase a James Stewart para la siguiente producción de la Columbia Pictures. Novak tenía unas vacaciones pendientes que hicieron que el rodaje volviera a retrasarse. No obstante, antes de la partida de la actriz, ésta se reunió con Edith para ver el vestuario, y a pesar de las sugerencias hechas por Kim sobre cómo llevar qué tipo de ropa, se le probaron los trajes que Hitchcock había especificado para el personaje sin importar lo que ella opinara. (Spoto, 1990)

Del 17 de julio al 2 de agosto, a la espera de arrancar la filmación de la última película de Hitchcock producida por Paramount, este aprovechó para dirigir dos telefilms, *El crimen perfecto* (*The Perfect Crime*, 1957) y *Las cuatro en punto* (*Four O'Clock* 1957).

A mediados de septiembre se fijó la fecha definitiva para comenzar a rodar las escenas de la retrasada *Vértigo*. James Stewart personifica al abogado Scottie, un detective de San Francisco que descubre su acrofobia luego de que en una persecución sobre un tejado, un amigo policía se resbalase y tras pedir su ayuda, cae al vacío encontrando la muerte. Ya retirado por el terrible episodio, un viejo compañero de clases (personificado por Tom Helmore) decide contratarlo para que espíase a su esposa (Kim Novak) quien está sufriendo una terrible posesión fantasmal que la está conduciendo a un suicidio seguro. Durante el espionaje, el personaje de Stewart se enamora de la mujer de su amigo. En varias oportunidades la mujer intenta acabar con su vida y Scottie se convierte en su héroe para salvarla, sin embargo, ella un día se escapa y sube unas altas escaleras de un campanario, Scottie logra subir varios pisos pero la acrofobia impide que pueda continuar y no logra evitar el terrible desenlace de su amada. Ella se tira desde el precipicio y muere. Scottie, luego de no haber podido salvar a la chica, cae en un estado de depresión psicósomática. Al tiempo se consigue con una mujer cuyo parecido a quien tanto amó es inconfundible, el personaje del gran Stewart se obsesiona con esta mujer y termina convirtiéndola en la mujer que amó, para darse cuenta luego que siempre fueron la misma, y que todo era parte

de un macabro plan que incluía matar a la verdadera esposa de su amigo para que éste heredara una cuantiosa cantidad de dinero. (Spoto, 1990)

Este filme con alto contenido simbólico representa lo que muchos consideran, según el mismo Spoto una obra maestra. La complejidad de la película representa en creces, aspectos personales de su director. Jamás Hitchcock había puesto tanto de sí para elaborar un trabajo. Su analogía con el personaje de Stewart se hace evidente. La relación con las mujeres, los miedos y frustraciones que impiden lograr objetivos, y en sí, aspectos psicológicos que muestran a un maduro director. (Spoto, 1990)

La pieza musical que aportó Bernard Herrmann, comprendía exactamente el romántico sentimiento melancólico que Hitchcock logró plasmar. La melodía, sostiene el espíritu del film encajando perfectamente con él. (Spoto, 1990)

Hitchcock sabía exactamente lo que deseaba hacer en este film, exactamente lo que deseaba decir, y cómo debía ser visto y dicho. Yo le proporcioné los personajes y el diálogo que necesitaba y desarrollé la historia, pero desde el primero hasta el último plano en su film, no hubo nunca un momento en el que él no estuviera allí. Y todo el mundo durante el rodaje pudo ver, como yo, que sentía muy profundamente todo lo que estaba haciendo (Taylor en Spoto, 1990, p. 404)

Con el trabajo de James, Hitchcock se mantuvo siempre complacido, pues el veterano actor sabía dilucidar lo que Hitchcock requería, en cuanto a Kim, el director sentía que no estaba logrando lo que deseaba, y que el trabajo de la intérprete no correspondía con las exigencias del personaje. De hecho, desde aquellos tiempos hasta el final, Hitchcock siempre mantuvo la misma posición con respecto a Novak, a pesar del éxito de *Vértigo*. Confesaría años más tarde que a pesar de toda su incomodidad con la actriz, hubo algo de bueno en toda la experiencia: "(...) Al menos tuve la oportunidad de echarla al agua", refiriéndose a la escena en la cual ella fingía suicidarse en la Bahía de San Francisco. A Hitchcock le agradaba recordar que se necesitó realizar la toma muchas veces en el tanque del estudio, por lo cual la actriz que tenía que saltar, zambullirse, salir,

secarse, peinarse, colocar la ropa y volver a saltar y completar el ciclo hasta que el director considerase oportuno. (Spoto, 1990)

Justo antes de Navidad todo el rodaje de *Vértigo* se había realizado cabalmente. Hitchcock y su esposa se fueron a tomar unas vacaciones al Caribe e invitaron a Lew Wasserman con su esposa, estando allá recibieron el primer borrador de unas setenta páginas escritas por Ernest Lehman, que había titulado *In a Northwesterly Direction* por órdenes del mismo Hitchcock. Lo que leyeron fue asombroso, Alma estaba feliz, Hitchcock totalmente complacido y Wasserman pensaba en que era muy buen material para la MGM. Después de esto, Lehman se sintió impulsado y continuó escribiendo y desarrollando el guion durante los primeros meses del año 1958. (Spoto, 1990)

El proyecto se estaba haciendo teniendo a Cary Grant en la mente, pero James Stewart, quería como nadie participar en el nuevo proyecto de Hitchcock, arguyendo que dejaría todas las ofertas a un lado si eso ameritaba para colaborar nuevamente. Hitchcock confesó que no quería a Stewart, y que no sabía cómo decirle que no. Finalmente el proyecto se atrasó y el mismo Stewart llamó a Hitchcock para decirle que no podría trabajar con él porque tenía que comenzar el rodaje junto a Kim Novak de, *Me enamoré de una bruja (Bell, Book, and Candle, 1958)*. Hitchcock se sintió aliviado. (Spoto, 1990)

Durante el 18 y 19 de febrero Hitchcock dirigió su nuevo episodio para televisión, el guion le parecía maravilloso, era una adaptación hecha por Roald Dhal de un cuento propio, llamado *Cordero para el matarife (Lamb to the Slaughter, 1958)*. Este film relata la historia de una mujer que asesina a su esposo con la pata de un cordero congelado que sirve luego para comer con los policías que están en su casa buscando el arma homicida. *Cordero para el matarife* serviría como base para *Frenesí (Frenzy, 1972)*, son historias que entrelazan la muerte y la comida. Ese episodio siempre fue el favorito de Hitchcock quien generalmente hacía relaciones entre la muerte el cuerpo humano y la comida. Su sentido de lo grotesco siempre estuvo presente en su vida y nunca llegaba a ser tan agudo que cuando hacía analogías de ese tipo. “odio decirlo, pero siempre he

pensado que un buen vino tinto trae a la mente de uno el pensamiento de la sangre menstrual” (Hitchcock en Spoto, 1990, p.405)

Corría el mes de abril y Hitchcock había sido nominado para un Golden Globe Award, el premio llegó a sus manos por Mejor serie de televisión del año. Con muy buen ánimo dirigió otro corto de Roald Dahl, *Zambullida en la apuesta* (*Dip in the Pool*, 1958), un ingenioso film que culminó su rodaje el 16 de abril.

Ya todo estaba listo, Cary Grant, con un acuerdo multimillonario, sería el protagonista de su próxima película finalmente, el resto del reparto lo completaron, James Manson como el refinado villano, Leo G. Carroll volvió a participar por sexta vez en un film de Hitchcock y Jessie Royce Landis figuró como la madre de Grant, quien era incluso un año mayor que ella. Para el personaje principal la MGM quería a Cyd Charisse, pero Hitchcock convenció para que fuese Eva Marie Saint (Spoto, 1990)

Todo el atuendo, indumentaria, estilismo y peinados fueron escogidos por Hitchcock meticulosamente, la preparó para la película escogiendo los más mínimos detalles de su apariencia, exactamente igual como hizo en *Vértigo* con el personaje de Kim Novak. “Controlé hasta el último pelo de su cabeza” (Hitchcock en Spoto, 1990, p.407)

Finalmente la película se llamaría Con la muerte en los talones (*North by Northwest*, 1959) un thriller altamente entretenido acerca de un error de identidad, engaños políticos, chantajes sexuales que mantiene un ritmo fascinante. Las filmaciones comenzaron un 27 de agosto, las locaciones fueron variadas, en New York se filmó en los exteriores de las Naciones Unidas, en el Hotel Plaza, en la Estación Grand Central y en otros sitios más. Hitchcock estaba experimentado algo nuevo en su vida, debido a la alta sintonía que tenía su programa, se había convertido en una celebridad nacional, era reconocido en cualquier parte, y ahora pasaba tiempo dibujando su conocida silueta a forma de firma. (Spoto, 1990)

El gobierno negó la posibilidad de filmar en el Monte Rushmore, el guion detallaba una persecución en las monumentales esculturas. Debido a la connotación política del lugar, considerado como el templo de la democracia, también se negó la posibilidad de que los actores se movieran por encima de los

rostros de los presidentes, sólo podían deslizarse entre las caras. Finalmente, debido a la negación del permiso y a lo complicado del sitio, las escenas se hicieron dentro de los estudios de la MGM para garantizar que todo se cumpliría como había sido exigido. Igual ocurrió con el interior de las Naciones Unidas, el permiso fue negado, y sin embargo el talentoso equipo de arte y producción lograron una escenografía idéntica a las oficinas del sitio. Fue posible porque un equipo visitó el lugar y tomó fotos que sirvieron de base para realizar la réplica dentro de los estudios. (Spoto, 1990)

En California se rodó una escena épica de la película, la persecución que le hace el avión fumigador al desdichado personaje que interpretó maravillosamente el grande, Cary Grant. La secuencia completa carece de diálogos y simboliza uno de los logros más grandes en la gran pantalla. La tensión llega a un estado inaudito para quienes visualizan la sucesión de imágenes. Hitchcock manipulaba concienzudamente a su público, sabía cómo reaccionaría ante cuales situaciones. Durante la filmación de esta escena Hitchcock se peleó con Lehman, quien después de *Con la muerte en los talones* decide renunciar y no trabajar más con Hitchcock. (Spoto, 1990)

Durante tres meses el equipo volvió a Los Ángeles para filmar los interiores, y pesar de las complicaciones el rodaje culminó exitosamente. Con *Vértigo* y *Con la muerte en los talones*, Hitchcock completó dos cuartetos. Cuatro películas con Stewart y cuatro con Grant. Según Spoto, Hitchcock representó en James su alter ego en los cuatro films, eran proyecciones de él mismo en distintas situaciones: con *La sogá*, mostró a un teórico del asesinato, en *La ventana indiscreta*, se ve reflejado como lo que es un su profesión, un voyerista atado a una silla. *En el hombre que sabía demasiado*, reflejó a un marido protector pero altamente manipulador, y quizá el más complejo estado de Hitchcock fue plasmado a través del obsesivo romántico que es guiado por la culpabilidad en *Vértigo*. Con Grant logró mostrar lo que siempre quiso ser y no fue: un galán rompecorazones. (1990)

Comenzó el año 1959 y la película se encontraba en su fase de posproducción. Sólo faltaban algunas tomas de apoyo que serían filmadas por una segunda unidad. Mientras tanto Hitchcock se concentraba en su nueva trama.

Quería filmar una historia enmarcada en el corrupto mundo judicial de enredos con el mísero mundo de la prostitución y los bajos fondos londinenses, por lo tanto se dirigió a Londres para recabar información junto a su equipo, le acompañaron en la travesía, su coproductor y fiel amigo Herbert Coleman, Samuel Taylor y su director artístico, Bumstead. Taylor sería el adaptador de la novela *No Bail for the Judge (No fianza para el juez)* (Spoto, 1990)

Los logros se fueron dando, durante la estadía en la capital de su antiguo país, Hitchcock concertó una cita entre unas ex prostitutas con Taylor. Consiguió las locaciones apropiadas, efectuó una planimetría de todos los movimientos de cámara imprescindibles para su historia. Estaba entusiasmado con el nuevo proyecto, y todos los que le rodeaban aseguraban el éxito del nuevo Film. Para el rol protagónico, los agentes habían acordado con la talentosa y reconocida Audrey Hepburn. Todo estaba listo, el guion definitivo fue enviado a Hepburn, quien al leerlo, marcó su objeción en las escenas donde era arrastrada y violada agresivamente, el diálogo estaba abierto para el entendimiento, Hitchcock sabía que llegaría a un acuerdo favorable para ambos, pero al cabo de unos días, Audrey llama para cancelar su participación al descubrir que estaba embarazada. Alfred Hitchcock se llenó de cólera, su molestia fue tal que canceló la producción inmediatamente, pese a las súplicas de la MGM. (Spoto, 1990)

Los días transcurrieron y el humor de Hitchcock estaba turbado por el fracaso de no haber podido materializar su idea. Para añadirle más a la molestia, a Hitchcock la imagen de Audrey Hepburn se le aparecía en todas partes, su última producción, *Con la muerte en los talones* no sería estrenada en la fecha acordada, puesto que se le dio prioridad al film *Historia de una monja* protagonizado por Hepburn. Aunado a eso, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián ambas películas competían por la Concha en la categoría de mejor dirección; Hitchcock perdió. En el Festival de Cine de Venecia la película de Fred Zinnemann causó conmoción en el público, mientras que *Con la muerte en los talones*, fue presentada luego del concurso. En todos lados los afiches de la actriz y las marquesinas con el cuerpo impreso y cubierto en hábito seguían a Hitchcock durante la promoción de *Con la muerte en los talones* (Spoto, 1990)

Se dio una pausa y regresó del 7 al 9 de julio a Los Ángeles para filmar *Arthur*, una historia que parecía ser el inicio de una nueva etapa de Hitchcock, donde la violencia hacia la mujer cobraría un valor mucho mayor del que tenía en sus filmes anteriores. Según Spoto esto se debía a una condición misógina de Hitchcock que se mantuvo oculta, pero que fue alimentándose con las decepciones brindadas por sus musas (Ingrid Bergman, Grace Kelly, Vera Miles, Kim Novak) y que ahora se ponía en manifiesto luego de la situación generada con la morena Audrey Hepburn. (1900)

La premier nacional de *Con la muerte en los talones* fue todo un suceso. La crítica abalaba el largometraje, y tanto los especialistas como el público en general la catalogaron como uno de las mejores películas del año. Luego de las buenas noticias, Hitchcock parte con su esposa a Santa Cruz para celebrar su septuagésimo cumpleaños junto a su familia. En aquellos días algo inesperado ocurrió, el perrito de Alma y Hitchcock, Felipe de Magnesia, salió a la calle y fue atropellado y muerto. A las pocas horas, el mal momento habría sido diluido con la adquisición de unas nuevas mascotas, dos terriers blancos West Highland que fueron bautizados con los nombres Geoffrey y Stanley. (Ambos perros debutan de la mano de su amo años más tarde en el habitual cameo de Hitchcock dentro de la película *Los pájaros* (*Birds*, 1963)) (Spoto, 1990)

Hitchcock estaba interesado en una nueva novela escrita por el judío Robert Bloch, uno de los novelistas que sirvió como materia gris para varios de los episodios de *Alfred Hitchcock Presenta*. El thriller de horror se titulaba *Psicosis*, y contaba la historia de una mujer que le roba a su jefe 40.000 dólares que le servirían para pagar las deudas de su amante y así lograr casarse con él. La joven ladrona alquila un carro y se dirige a donde su novio, sin embargo, el sueño la vence durante el camino y decide quedarse en un motel de carretera. Al llegar al lugar conoce al dueño, un muchacho tímido y risueño que vive bajo la tiranía de su dominante madre. Cuando la joven está tomando un baño en el motel, es atacada brutalmente y apuñalada hasta morir por la vieja madre. Después, un detective es asesinado de igual forma cuando investiga lo sucedido. Por lo tanto, el novio y la hermana de la difunta, descubren que la presunta asesina, la madre del chico del

motel, había muerto hace más de 10 años, y que su identidad permanecía vivía tan solo en la mente de su trastornado hijo, quien asume su personalidad para cometer los asesinatos en episodios psicóticos. (Spoto, 1990)

El guion logrado por Stefano fue del agrado de Hitchcock, sentía que ya tenía la base para comenzar a producir su nuevo film. Quería abaratar los costos y lograr un producto barato que le generase buenas ganancias. Consiguió contratar actores que deseaban trabajar con él a un mínimo coste. El joven Anthony Perkins encarnaría al psicótico Norman Bates, de igual modo Janeth Leigh aceptó darle vida a la infortunada Marion por un precio razonable, su ex musa, Vera Miles seguía percibiendo un sueldo de la Paramount desde los tiempos de *Falso culpable* y le dio el papel de la hermana angustiada. El novio, lo interpretó otro joven de Paramount que había trabajado ya para *La hora de Alfred Hitchcock* llamado John Gavin. (Spoto, 1990)

Al final de la producción, los agentes financieros de Hitchcock y los altos gerentes de la MCA estaban arreglando todo para que la compañía formara parte del conglomerado de la Universal Pictures. En ese momento se dispuso que Hitchcock se separara de Paramount y se aliara con Universal (hecho que ocurrió se concretó dos años después en 1962). En consecuencia, Hitchcock se convirtió en el tercer accionista más importante de la MCA. En las últimas décadas de vida del británico americano, los Hitchcock recibieron una fortuna que siguió manteniéndose aún después de la muerte del director. (Spoto, 1990)

A finales de noviembre de 1959 y hasta principios de enero de 1960 se completó la producción de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) en los Estudios Revue que Paramount había alquilado para que se hiciera la película. El rodaje se realizó en estricto secreto. En la claqueta se leía Wimpy en vez de Psicosis, para evitar generar publicidad a la recién publicada novela. (Spoto, 1990)

El rodaje fue impecable, y aunque todos confiaban en que el material que se estaba filmando sería bueno, jamás imaginaron que harían historia. *Psicosis* se ha convertido en la película más analizada en la historia del cine. La escena del asesinato de Marion Crane en la ducha es un ícono del thriller de terror y más allá, es una imagen emblemática de la cultura pop occidental. Más de 70 planos se

hicieron para esa escena. La planificación de la secuencia, fue realizada por el diseñador Saúl Bass, quien ideó el *storyboard* de la elaborada escena. Hitchcock añadió dos cambios al plan original de Bass. Introdujo un plano del cuchillo penetrando el abdomen de la mujer y el plano donde el agua y la sangre se mezclan cayendo en el desagüe. (Spoto, 1990)

“(…) mi idea había sido hacer una secuencia enteramente sin derramamiento de sangre y sin violencia explícita, pero él insistió en insertar esos dos planos” (Bass en Spoto, 1990, p. 422)

Todos los factores se unieron para generar la imagen más famosa de la filmografía de Hitchcock, la tensión de la trama, la indefensa mujer en su fatal destino, la planimetría de Bass, el montaje del gran Tomasini y como para cerrar con broche de oro, la espléndida partitura creada por Bernard Herrmann que con el rechinamiento de los violines en notas tan agudas, generaron el ambiente idóneo para la secuencia. El resultado es leyenda. (Spoto, 1990)

La crítica no acogió bien el film. Los periodistas y críticos estaban molestos por la forma que en Hitchcock exigió que fuera manejada la publicidad y las críticas de *Psicosis*. No podían revelar el final, ni tampoco explicar la doble personalidad de Norman Bates, los cines tenían prohibido dejar a alguien entrar una vez que la película comenzara. Quizá por esas exigencias hubo tal diferencia entre los críticos y el público en general. La taquilla recuperaría en dos meses más del triple de lo invertido. El público quedó maravillado y sorprendido con lo que vieron. (Spoto, 1990)

“Algo nuevo estaba ocurriendo en las pantallas de Hitchcock, algo agobiado por miedos que nunca habían sido completamente representados en la pantalla, algo que ocasionó el incontenible asesino grito de *Psicosis*” (Spoto, 1990, p. 430)

A partir de ahora, la producción creativa de Hitchcock decayó para nunca más surgir. Sus años inmensamente productivos quedaron atrás, dentro de él mismo algo se apagó para siempre y repercutiría directamente en su genio creativo. A principios de año, nadie hubiese podido adivinar que el desastre estaba cerca, sobre todo, luego del éxito enorme de *Psicosis*. (Spoto, 1990)

En febrero dirigió junto a Vera Miles un episodio de una hora llamado *Incidente en una esquina* (*Incident at a Corner*, 1960). En los meses siguientes Hitchcock tomó unas prolongadas vacaciones, estando en Santa Cruz, leyó una nueva novela de intriga sexual titulada *Marnie*, escrita por Winston Graham. Consideró que el material tenía la base necesaria para su nuevo film, sin embargo sabía que tendría que esperar hasta contar con una protagonista lo suficientemente atractiva y con el temple necesario para interpretar a la cleptómana y frígida Marnie. (Spoto, 1990)

Meses más tarde, Hitchcock se encontraba a punto de partir a Europa y Asia para el esperado estreno de *Psicosis*, justo antes de abordar leyó en la prensa algo que lo inquietaría. La noticia contaba la historia de una familia californiana que fue atacada por una bandada de pájaros que invadió su casa a través de la chimenea, al digerirlo, Hitchcock recordó un relato corto de Daphne Maurier llamado *Los pájaros* escrito en 1952, del cual había adquirido los derechos cinematográficos. A raíz de esto, releyó nuevamente la historieta y encontró las respuestas del porqué no había buscado antes hacer una adaptación: la atmósfera y la situación eran buenas y sostenibles, el argumento y los personajes carecían de magnetismo, por ende, desechó la idea de realizar un film. (Spoto, 1990)

Lehman, el brillante guionista de *Con la muerte en los talones*, citó a Hitchcock para reunirse cuando llegara a América los primeros días del mes de julio. La razón del encuentro era para comunicarle una idea que tenía en la cabeza. Quería realizar un thriller de suspenso al estilo de Hitchcock que ocurriera en Disneylandia. El argumento trataría sobre un artista reconocido que había nacido ciego, y que a través de una exitosa operación de doble trasplante de córnea había recuperado el sentido de la visión. El afortunado hombre decide ir a Disney como primer punto de parada para apreciar su belleza, en el sitio, descubre que los ojos que tiene habían pertenecido a un hombre asesinado, se dispone a ir tras la pista del criminal sin saber que él estaba allí para matarle. (Spoto, 1990)

Hitchcock opinó que la idea era fantástica y que funcionaba muy bien, de hecho tenía en mente al virtuoso James Stewart para el personaje del artista ciego. Con este impulso, Lehman comenzó a trabajar para desarrollar la trama. (Spoto, 1990)

Para ese entonces Hitchcock se encontraba en Los Ángeles dirigiendo *La señora Bixby y el abrigo del coronel* (*Mrs. Bixby and the Colonel's Coat*, 1960) Al finalizar continuaba reuniéndose de forma intermitente con Ernest Lehman para seguir confeccionando *The Blind Man*. Empero, Lehman sentía que no estaba fluyendo, y en vez de buscar soluciones a las complicaciones que iban apareciendo, buscaba pérfidamente escapar de aquel embrollo. Como anillo al dedo, un titular en la prensa hizo que el proyecto quedara abortado definitivamente: Walt Disney tras haber visto *Psicosis*, anunció públicamente que nunca jamás dejaría que sus hijos vieran la película y que mucho menos permitiría que el director rodara algún film en su parque de atracciones. Dicho esto Hitchcock se sintió frustrado por ser el tercer proyecto que se abandona y el cuarto en menos de dos años. (Spoto, 1990)

Sabía que sería difícil conseguir una historia que lograra competir con *Psicosis*, comercialmente hablando. Necesitaba un impulso, y al parecer, surgían solos en aquel entonces. El año de 1961 lo recibió muy bien, pues la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood se refirió a él como “el gran Maestro del Suspenso en el mundo de la cinematografía mundial”, título que lo mitificó para siempre. (Spoto, 1990)

Pese a la falta de un proyecto de envergadura, se dirigió a los Estudios Revue para dirigir *El apostador de carreras de caballos* (*The Horse Player*, 1961). Hitchcock también fue a sus estudios por otro motivo, estaba ávido de una nueva actriz que pudiera contratar por un bajo costo y que pudiera convertirla en una estrella con *Marnie*, sin embargo ninguna de las presentes parecía contar con lo que él buscaba. (Spoto, 1990)

Pasaban los meses y la primera mitad del año fue tranquilo y sin mucho alboroto para los Hitchcock, quienes de vez en vez iban al norte de California uno que otro fin de semana. A mediados de julio, Hitchcock seguía en la búsqueda,

mientras tuvo que remplazar a un director que se había enfermado para culminar el rodaje de *¡Bang! ¡Estás muerto!* (*Bang! You're Dead*, 1961). Los telefilms estaban comenzando a aburrirle, se estaba empezando a dar cuenta que la productividad de la década pasada no estaba sucediendo y como un rayo inesperado, justo después de su cumpleaños, se encontró con algo que lo mantuvo ocupado durante el próximo año y medio.

En los titulares de Santa Cruz se podía leer: UNA INVASIÓN DE PÁJAROS MARINOS GOLPEA LOS HOGARES DE LA COSTA. Como si se tratase de una revelación divina, Hitchcock supo que la historia de famosa británica Maurier tenía que llevarse a la gran pantalla. Buscó a Stefano que seguía bajo contrato para escribir tres guiones para él. Sin embargo, el escritor halló la obra muy pobre para lograr un buen contenido. Hitchcock no se detuvo, siguió buscando hasta que se recordó de un joven que había conocido cuando estaba filmando *La talla de cristal*, llamado Evan Hunter, quien había realizado varias adaptaciones buenas en el género de ciencia ficción. En septiembre se unen ambos y comienzan a trabajar en la ardua tarea para el desarrollo del guion de *Los pájaros*. A Hunter le preocupaba lo difícil que sería realizar las escenas de los ataques de las aves, sin embargo Hitchcock sabía que contaría con un equipo de especialistas que lograrían el efecto deseado, y le sugirió a Hunter que se encarga con su pluma de hacer que el público se adentrara en una ola de emociones al mismo estilo de *Psicosis*. (Spoto, 1990)

Una tranquila mañana Alma y su esposo se encontraban viendo el programa *Today* de la cadena NBC, y el corte comercial vio una publicidad en la cual una joven y elegante rubia anunciaba un producto para adelgazar. Esa misma mañana contactó a sus agentes para que ubicasen a la modelo y que bajo ningún concepto se pronunciara el nombre de Alfred Hitchcock. Tippi Hedren, como se llamaba la rubia del anuncio atendió el llamado y fue citada para una reunión con la excusa de que estaban interesados en ella como modelo, luego se concretó otra entrevista y luego otra, el entusiasmo de la chica aumentaba conforme aumentaban el número de agentes a quienes fue presentada. En la última reunión, el agente de MCA, Herman Citron le preguntó si aceptaría un contrato de siete

años de exclusividad con el productor y director Alfred Hitchcock. Tippi se sintió abrumada, su sueño no era ser actriz y con una hija pequeña (actual actriz llamada Melanie Griffith) a su cargo no sabía qué decidir. Los términos del contrato proporcionaban una estabilidad que cualquier madre soltera desearía contar, y aunque no eran ganancias muy altas, 500 dólares a la semana ofrecían para Hedren una seguridad que como modelo no siempre tenía, a pesar que en este último rubro los beneficios superaban por mucho lo ofrecido en el contrato. (Spoto, 1990)

Firmado el acuerdo, Hedren fue llevada por primera vez a la oficina de Hitchcock, y allí entendió el porqué durante todo el proceso nunca fue mencionado su nombre.

“Ahora pienso que todos esos preliminares fueron manejados concienzuda y discretamente. Puesto que yo era alguien sin experiencia en el mundo cinematográfico, sabían que estaría nerviosa si era presentada a él inmediatamente... que no sabría qué ponerme ni qué decir. Él quería que me reuniera con ellos –y con él– sin que yo sintiera ninguna necesidad de prepararme especialmente para la ocasión.” (Hedren en Spoto, 1990, p. 439)

Aquel mismo mes fue llevada a donde Edith Head de la misma forma en que fueron presentadas, en su tiempo Grace Kelly y Vera Miles. Edith ya sabía qué tenía que hacer con Tippi, confeccionar no solo la ropa que la joven usaría para las pruebas de cámara, sino también un elaborado guardarropa para el uso diario de la nueva musa de su apreciado director. (Spoto, 1990)

Las pruebas fueron realizadas y Tippi aunque nerviosa, se mostró bastante segura actuando los parlamentos de *Rebeca* y *Encadenados*. Todo salió bien y mientras se afilaban los últimos detalles del guion, Hitchcock le recomendó a Hedren que ganara un poco de peso y que le dedicara tiempo a la pequeña Melanie. (Spoto, 1990)

El primer borrador fue entregado a Hitchcock, quien hizo puntuales cambios. Ya era marzo de 1962 y todo estaba listo para el rodaje de la historia de una mujer de alta sociedad de San Francisco que se enamora de un joven apuesto en una tienda de animales, a quien sigue hasta su casa en Bodega Bay

para entregarle un par de tortolitos que él había encargado para su hermana. Después de haber entregado a los animales y se regresa a San Francisco, es extrañamente atacada por una gaviota en la cabeza. Días después es invitada por el joven a una cena en su casa, tras la clara desaprobación de la irritante madre del chico. Hubo un par de indicios más que mostraban una actitud extraña de los pájaros en esa zona. Sin embargo, ella acude nuevamente a casa del joven para estar en la fiesta de cumpleaños de la hermana menor, aquella tarde, la fiesta fue interrumpida por el ataque de un centenar de aves que revoloteaban por el lugar hiriendo a los niños y causando estragos. De allí en adelante el caos se desata, en la casa otra bandada entra por la chimenea (tal y como ocurrió según lo que leyó en prensa el propio Hitchcock), un vecino había sido picoteado hasta morir, el pueblo entra en un frenesí de locura al explotar una gasolinera a casusa del inesperado ataque. Al final los personajes principales quedan presos en su casa porque todo el pueblo está plagado de aves, luego la protagonista es fuertemente atacada por una bandada que logró colarse, y en medio de la angustia es llevada a un hospital. La película termina con el inquietante sonido de las aves, quienes tranquilas, aguardan en el pueblo como a la espera de una señal para iniciar un nuevo ataque. (Chandler, 2009)

Hedren ni se imaginaba lo que le vendría. La película contaba con más de 1.500 planos (el triple de lo que Hitchcock normalmente estipulaba para un film), la producción era enorme, más de 400 tomas tenía que elaborarse bajo técnicas complicadas de trucaje para lograr la visión del director. Hubo que construir pájaros mecánicos, usar animación y rotulaciones, había que contratar a un entrenador de pájaros y contar con más de 100 aves en escena, conseguir cuervos y gaviotas disecadas en buen estado, era toda una osadía lo relacionado al proyecto. Todos los recursos sin de efectos del cine para la época fueron utilizados en *Los pájaros* sin excepción. El talento trabajó durante seis meses seguidos, y el equipo técnico especializado, los artistas y efectistas en conjunto con el departamento óptico, trabajaron por más de un año en el innovador film. A su vez, el rodaje estuvo siempre vigilado por los ojos de la Sociedad Protectora de Animales quien velaba que las aves fueran tratadas de la forma apropiada y que

no se les hiciera cumplir jornadas de trabajo mayores a las que podían aguantar. A todo el inmenso equipo hubo que proporcionarles inyecciones antitetánicas por precaución debido a los no tan esporádicos picotazos de algún animal rebelde (Spoto, 1990).

El rodaje se extendió por más de 20 semanas. Durante las primeras ocho se filmaron los interiores en California del Norte y luego en los Estudios de Universal Pictures. Cuando el equipo se trasladaba para ejecutar las escenas de los exteriores, Hitchcock retomó la idea de realizar *Marnie*, se sentía íntimamente ilusionado puesto que, al parecer, significaría el regreso de la flamante y añorada Grace Kelly. Así fue como apresuradamente, Hitchcock anunció al igual que varios periódicos importantes el retorno de la Princesa a la pantalla grande de la mano de su querido director, interpretando el personaje principal en su nuevo film, *Marnie, la ladrona (Marnie, 1964)* (Spoto, 1990)

El anuncio molestó lo suficiente a los ciudadanos de Mónaco quienes exhortaron a Grace que abandonase el proyecto inmediatamente, hecho que la decepcionó y que enfureció a Hitchcock. A partir de entonces, el director se enfocó en el rodaje de *Los pájaros*, y en especial en Tippi Hedren, de aquí en adelante comenzó la obsesión de Hitchcock por su actriz. La sometía a extenuantes horas de ensayo, opinaba sobre lo que debía llevar puesto y lo que no, sobre las amistades entorno a ella, a quiénes debía ver y a quiénes no, qué debía comer y cuándo e incluso llegaría a ponerse furiosos cuando ella no le pedía permiso para visitar a algún amigo en alguna ocasión. (Spoto, 1990)

“Podía ser dos hombres distintos (...) Era un director sensible y meticuloso que ponía tanto en cada escena y extraía de mí tanta emoción, y era a su vez un hombre que haría cualquier cosa con tal de arrancar una reacción de mí (Hedren en Spoto, 1990, p. 446)

Aún no se había filmado la gran escena final del ataque de los pájaros. Hedren sabía que sería larga la jornada y que probablemente duraría algunos días por la cantidad de planos que se habían planificado, sin embargo se sentía aliviada al saber que las gaviotas y los cuervos serían sustituidos por robots que harían las veces de las aves enfurecidas, no obstante, en la mañana del lunes fue

informada por el joven James Brown, asistente de dirección, que las aves a utilizar en la filmación serían reales, puesto que las mecánicas se habían visto falsas ante la prueba realizada durante el fin de semana. (Spoto, 1990)

El día comenzó un poco tarde, sin embargo todo estaba preparado para asumir aquella tarea que no tenía precedentes, y a pesar de tener todo controlado, nadie sabía qué esperar realmente. Los pájaros eran arrojados hacia Tippi al tiempo que ella agitaba sus brazos mientras las cámaras filmaban, si la toma quedaba, rápidamente un equipo de arte entraba al set y deshilachaba la ropa, maquillaban rasguños y despeinaban el cabello de Hedren para darle continuidad a la secuencia, luego otra vez las aves eran lanzadas hacia ella, y luego nuevamente entraba el equipo de maquillistas y efectistas, la pauta duró todo el día, y se extendió hasta el día siguiente. Viendo el material, Tomasini y Hitchcock descubrieron que los pájaros asustados se alejaban demasiado y salían de cuadro en los planos cuando ella se veía obligada a tirarse al piso, para subsanar ello tuvieron que confeccionar una ropa nueva con incrustaciones de nailon para amarrar cada pata de cada ave al vestido y así lograr el efecto de que los plumíferos seguían atacándola vorazmente. (Spoto, 1990)

Para Hedren fue realmente una experiencia agotadora. Hitchcock pedía más, se hacían pruebas y se filmaban nuevos emplazamientos de cámara, quería ver más sangre, más ropa rasgada, más alboroto de las aves, más sufrimiento de Hedren, y vaya que lo logró. Durante el viernes la admirable y colaboradora actitud de la actriz se vio truncada debido a un ave que se agitó mucho y se lanzó contra el ojo izquierdo de Hedren, generándole una considerable herida en su párpado inferior. Entonces la histeria brotó de su ser y un colapso nervioso impidió continuar con el rodaje aquel día. Las grabaciones tuvieron que suspenderse durante una semana por estrictas órdenes médicas. (Spoto, 1990)

“Destruyes aquello que amas” fueron las palabras de Alfred Hitchcock - citando al gran Oscar Wilde- luego del incidente. Al retomar las filmaciones, todo se dio de forma controlada y discreta y ya para el mes de julio concluyó el plan de rodaje satisfactoriamente. A Hedren se le otorgaron unas merecidas vacaciones,

mientras que el equipo se alistaba para la complicada tarea de montaje y edición. (Spoto, 1990)

La música fue realizada por Bernard Herrmann, Remi Gassmann y Oskar Sala, el resultado fue maravilloso, incorporando el efecto de los graznidos de los pájaros de forma rítmica en la mezcla final, la música le brindó al film aquella desolación y desesperanza que el artista gráfico, Robert Boyle le había concedido al diseño del film inspirándose en el cuadro *El grito* de Edward Munch. La combinación fue estupenda y todo el elaborado proceso de posproducción culminó en enero de 1963. (Spoto, 1990)

Hitchcock seguía cada proceso de cerca y también incrementaba su obsesiva atracción hacia Tippi. Durante un buen tiempo, ella estuvo alejada de los estudios, y Hitchcock aprovechó para dirigir el que sería su último film en televisión, titulado *Lo vi todo (I Saw the Whole Thing, 1963)* en este episodio conoció a la joven y atractiva actriz Claire Griswold, a quien ofrecería un contrato de siete años de igual modo como hizo el otoño anterior con la estrella de *Los pájaros*, Tippi Hedren. (Spoto, 1990)

En lo siguiente Hitchcock se avocó al desarrollo de *Marnie la ladrona* y tras buscar en Claire Griswold una estrella a quien moldear a su entero gusto, decidió que fuese Tippi quien personificara a la compulsiva ladrona. Hitchcock hizo algo inusual durante la preparación de su nuevo film, registró en una grabadora todas las conversaciones que tenía con el guionista Hunter referentes a la confección del guion de *Marnie*. Para Spoto el resultado de las cintas es fascinante, pues revelan cómo Hitchcock se involucraba en cada decisión de cada escena hasta el último detalle, los cuales denotan evidentemente, una clara introspección personal del autor en el desarrollo argumental del nuevo film. (1990)

Sean Connery sería el protagonista junto a Hedren, y antes de comenzar el film, todo el equipo se reunió con Hitchcock para delimitar absolutamente todo. Luego de haber iniciado el rodaje, todos en el plató descubrieron que Hitchcock estaba convirtiendo todo en una clara analogía entre la relación de Hedren y Connery con la relación real que él mismo llevaba con la actriz. (Spoto, 1990)

Hitchcock dio coordenadas bastante claras de cómo quería que se diera la escena entre el beso de los protagonistas, quería que los labios apretados de Hedren brotaran de la pantalla. Dio órdenes claras del tratamiento fotográfico en la escena de la violación, donde el rostro de su actriz tenía que denotar una locura fresca, mientras Connery tenía que mostrarse dual para confundir a la audiencia con su actitud tierna y su terrible explotación. (Spoto, 1990)

La actitud de Hitchcock se hizo insostenible para Hedren que había sabido llevar muy bien la situación sin generar un caos que perjudicase la producción, y que venía ya cargando desde los tiempos de *Los pájaros*. A finales de febrero ocurrió lo que enmarcaría un cambio en la relación Hitchcock-Hedren de manera definitiva; sin miramientos, con toda falta de discreción y dignidad, Hitchcock le propuso a Tippi tener un encuentro sexual. Hedren no pudo hacerse la loca ante tal propuesta, que a su consideración resultaba por demás abusiva y sobre limitada. (Spoto, 1990)

Hitchcock se irritó ante la negativa de Tippi, y se mostró amenazante, la no consumación de su sueño, en su afán de romántico ilusionado, determinó una tensa y amarga actitud de su parte. Desde ese momento no se dirigió personalmente más nunca a Hedren, canceló *Mary Rose*, el siguiente proyecto que protagonizaría Hedren hasta ese momento. De hecho, Hitchcock parecía desear que *Marnie* fuese un fracaso con tal de perjudicar a Hedren. Dejó de preocuparse por el film y prácticamente lo abandonó. (Spoto, 1990)

En los días subsiguientes, se concentró en la tranquilidad de su hogar, se aisló, y permanecía adentrado en su rutina. De vez en vez observaba algún material de *Marnie*, para dar la impresión de que estaba ocupándose de su próximo film. Al mismo tiempo, la bonanza económica que lo embargaba, era inédita para él, los beneficios de *Psicosis* le habían otorgado más de 14 millones de dólares en aquel momento que fueron igualados rápidamente luego de dos meses del estreno de *Los pájaros*. Por el show de televisión existía un informe que reportaba una ganancia neta de 7 millones de dólares. Para Hitchcock nunca hubo un momento de mayor ganancia líquida en toda su vida. (Spoto, 1990)

Mientras que existía una dividida opinión con respecto a *Los pájaros*, hubo una unanimidad con respecto a *Marnie, la ladrona*, luego de una larga lista de éxitos, florecía una firme acusación de desagrado por aquel material. Spoto resume muy bien la crítica general de *Marnie*.

“Esos momentos de *Marnie*, la ladrona no son emocionalmente inquietantes, son simplemente discordantes desde el punto de vista visual; no señalan un deliberado uso de medios no convencionales, sino que son tan solo desagradables ejemplos del desinterés del director por el producto final” (Spoto, 1990, p. 467).

Para la película *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) el director tenía pensado un desenlace que luego no se utilizó. "Nadie compartía mi parecer salvo mi colega en casa, Alma. Todos me decían que el argumento no podía terminar en una decepción después de todo lo anterior" (Chandler, 2009, p.286)

En el guion de esta película participó el talentoso escritor irlandés Brian Moore. Según Adair (2002) a medida que iba avanzando en la historia, él fue decayendo y dejó de funcionar. Luego al pasar de los años llegó a admitir que realmente la mayoría del guion la terminó escribiendo el aclamado director británico.

Cortina rasgada estaba inspirada en los espías norteamericanos y británicos que decidieron pasarse al bando de la Unión Soviética y relata la historia de un científico americano llamado Michael Armstrong que se interna en Alemania del Este con el fin de descubrir una fórmula y traerla de vuelta a EEUU. Su esposa Sarah Sherman, desconoce que él trabaja para el otro bando. Michael mata al agente que lo estaba supervisando y se complica su salida del país. Logran pasar la frontera adentro de un camión de vestuario de una compañía de ballet checa que se dirige a Suecia. (Chandler, 2009)

Con el fin de crear un retrato frío y decadente de Alemania del Este la paleta de colores de la película se mantuvo en los colores beige y gris, Hitchcock fue extremadamente cuidadoso con esto, estaba muy pendiente del vestuario y de la iluminación (Chandler, 2009).

Inmediatamente después Hitchcock se embarcó en su próximo proyecto, llamado *Topaz* (*Topaz*, 1969). Hitchcock cuenta que: "*Topaz* fue una pesadilla, aquella película me subió la tensión arterial. Todavía estoy en tratamiento y tengo que tomar pastillas todos los días". (Chandler, 2009, p.208)

La película se hizo con mucha prisa, en muchos casos ni sabían en que locación iban a filmar, y el guion se escribía los días de rodaje. Con respecto a esto Hitchcock gesticuló: "La preparación es la etapa más importante de toda la película". (Chandler, 2009, p.208)

Topaz cuenta la historia de un agente soviético que en 1962 quien confiesa que entre Rusia y Cuba está pasando algo importante. El agente de la CIA Michael Nordstrom, contacta al agente francés André Devereaux, ya que Francia todavía tiene relaciones diplomáticas con Cuba. Mandan a Devereaux a Cuba a averiguar qué está pasando. A través de su amante llamada Juanita de Córdoba, se entera que Rusia está construyendo una base de misiles en Cuba. Rico Parra presidente de Cuba y amante también de Juanita la descubre y la manda a ejecutar. Cuando Devereaux vuelve a Francia es reprendido por su jefe Granville, él le advierte sobre *Topaz*, que es un círculo que espías franceses leales a la Unión Soviética. Nordstrom descubre que la esposa de Devereaux es amante de Granville lo cual lo incrimina y termina suicidándose. (Chandler, 2009)

Curtis Harrison un joven director de Universal, pidió permiso para visitar el set de la película, estuvo tres días con Hitchcock y relata:

Pedí permiso para visitar el plató, porque el de Hitchcock era un plató cerrado y no se permitía el acceso a los visitantes. Me dijeron que podía entrar, y eso era todo lo que yo esperaba, poder situarme en un rincón y ser lo más invisible posible. Pero lo que ocurrió fue distinto. Hitchcock me tomó a su cargo. Venía a mi constantemente y me explicaba que estaba haciendo y por qué. Fue extraordinariamente bueno conmigo. (Chandler, 2009, p.290)

Su próxima película está basada en un cuento llamado *Short Night* y la película se titularía *Frenesí* (*Frenzy*, 1972).

Frenesí trata sobre un asesino en serie llamado Bob Rusk que vive como un ciudadano normal vendiendo frutas al mayor en su tienda. Rusk es conocido de Richard Blaney, ya que era amigo de su ex esposa a quien él asesinó. Blaney se convierte en el principal sospechoso. Temiendo que los descubran Rusk mata a una camarera y Blaney es detenido. Blaney se escapa de la cárcel y la policía sigue su rastro que los lleva a descubrir el verdadero asesino. (Chandler, 2009)

Frenesí restauró la imagen exitosa del director, fue un éxito de audiencia y comercial, ya que la película costó dos millones de dólares y recaudó dieciséis. (Chandler, 2009)

Durante el rodaje de su última película llamada *La trama* (*Family Plot*, 1976). Hitchcock presentó muchos problemas de salud y la filmación se veía en ocasiones interrumpida (Chandler, 2009) *La trama* está inspirada en *The Rainbird Pattern*, una novela de Victor Canning y trata sobre Julia Rainbird, una anciana con mucho dinero que en su afán de ubicar a su sobrino contacta a una espiritista llamada Blanche quien con su novio taxista George Lumley comienza la búsqueda. El hombre a quien buscan Arthur Adamson, un secuestrador que se hace pasar por joyero y que comete sus crímenes junto a su esposa Fran. Luego de varios encuentros cada vez más peligrosos Adamson atrapa a Blanche y George logra salvarla por lo que hace creer que en realidad tiene poderes espiritistas cosa que se desmiente con un pequeño guiño que le da a la audiencia al final de la película. (Chandler, 2009)

Krohn (2010) afirma que: "Hitchcock amaba tanto hacer cine que simplemente no podía detenerse" (p. 92) y narra la historia de un reportero que se jactaba de haber visto a Hitchcock rodar la última escena de su vida, la escena donde Barbara Harris está aparentemente usando sus poderes para localizar el diamante. Después de esta toma Hithcock culminó la grabación y se retiraron a almorzar, el reportero abandonó el set y luego del almuerzo Hitchcock llamó a su equipo nuevamente para filmar el guiño que Barbara Harris hace al final de la película que terminó siendo el último guiño que Hitchcock pudo dedicarle a su audiencia.

El filme se estrenó con la crítica dividida. Algunos críticos respetaban y reverenciaban a Hitchcock. Pero algunos otros fueron muy severos con sus críticas. Y en el plano financiero *La trama* tampoco resultó ser un éxito. (Chandler, 2009)

Martin Landau nos relata la última vez que vio al director antes de su muerte.

Su conversación fue un lamento ante las dificultades que le planteaban cosas que antaño hacía con facilidad. Todo se le hacía duro. En esencia, lo que quiero decir es que nunca me había sentido así en su compañía. Me encontraba ante un hombre deprimido que afrontaba su ancianidad. Con todo, seguía hablando de sus proyectos fílmicos y todavía acudía a su despacho en Universal. (Chandler, 2009, p.312).

En enero de 1980 fue nombrado *Knight Commander of the British Empire* por la Reina Isabel adjudicándole el título de Sir Alfred Hitchcock, y a pesar de que su salud estaba cada vez peor, la ceremonia se llevó a cabo en los estudios de Universal donde se creó un set de filmación para dar la apariencia de que Hitchcock estaba pasando un día normal en su trabajo.

A raíz del nombramiento Hitchcock afirmó: “Supongo que esto demuestra que si te aferras a algo por tiempo suficiente, eventualmente alguien se dará cuenta” (William, 2010, p. 200) haciendo referencia al gran reconocimiento que le habían otorgado.

Su última aparición pública fue especialmente significativa y tuvo lugar en marzo de 1980 cuando asistió al Beverly Hilton Hotel para anunciar a James Stewart como el próximo merecedor del premio del *American Film Institute (AFI) Lifetime Achievement*.

William (2010) afirma que a medida que pasaban las semanas las visitas de los doctores a su hogar comenzaban a incrementarse y ya para el mes de abril su familia y sus amigos más cercanos se reunieron para acompañarlo en el final. El 29 de abril de 1980 a las 9:17 de la mañana Hitchcock murió de insuficiencia renal en su casa en los Ángeles a la edad de 80 años. Su esposa Alma quien también presentaba problemas de salud murió dos años después a la edad de 82. De esta

forma culmina la historia en vida de quien se convirtió en un ícono del cine y cuyo legado sigue vigente para ser descubierto por las generaciones venideras.

2. ESTILO HITCHCOCKIANO

2.1 *El Estilo Hitchcockiano*

Al abarcar la obra de Hitchcock resulta imposible no darse cuenta de lo variado de los elementos que definen su estilo. En palabras de Truffaut (2003), Hitchcock "(...) es un especialista no de este o aquel aspecto del cine, sino de cada imagen, de cada plano, de cada escena. Le gustan los problemas de construcción del guion, pero también el montaje, la fotografía, el sonido" (p.18).

Su tendencia de aproximarse a sus películas agrupando patrones de elementos puede deberse a su entrenamiento en diseño gráfico a principios de su carrera, factor que contribuyó a agudizar y desarrollar su estilo visual (Haefner, 2005).

De esta forma Hitchcock es capaz de intervenir en cada una de las fases de creación de una película y su evolución como creador se hace evidente al estudiar su obra. Ha llevado a cabo un proceso de búsqueda y descubrimiento que le ha otorgado a su obra un carácter de universalidad temporal como a otros pocos.

Para comprobar esto no es necesario escoger una escena de suspenso; el estilo "hitchcockiano" se reconocerá incluso en una escena de conversación entre dos personajes, simplemente por la calidad dramática del encuadre, por la manera realmente única de distribuir las miradas, de simplificar los gestos, de repartir los silencios en el transcurso del diálogo, por el arte de crear en el público la sensación de que uno de los dos personajes domina al otro (o está enamorado del otro, o celoso del otro, etc.), por el de sugerir, al margen del diálogo, toda una atmósfera dramática precisa, por el arte, en fin, de conducirnos de una emoción a otra a gusto de su propia sensibilidad. (Truffaut, 2003, p18).

La obra de Hitchcock desde sus películas mudas inglesas hasta aquellas en color de Hollywood ha influenciado enormemente el ejercicio de la puesta en

escena y es un claro ejemplo de la premisa que todo cineasta debería considerar: el cómo lograr expresarse de una forma puramente visual. Es de esta forma como “Hitchcock está presente de forma directa o subterránea, estilística o temática, beneficiosa o mal asimilada, en una gran cantidad de realizadores muy distintos entre sí” (Truffaut, 2003, p.19).

Hitchcock afirma que su estilo se formó “a través de la maduración y paciente experimentación con los materiales del oficio”(Gottlieb, 1997, p. 111) de forma tal que construía sus películas partiendo de abarcar cada uno de los elementos que estaban presentes dentro de la realización desde el principio de su concepción como elemento unificado.

Más que un inventor, Hitchcock es un autor capaz de combinar elementos narrativos preexistentes dentro de su obra, y como Rohmer y Chabrol observaron cuando la carrera de Hitchcock como cineasta tenía todavía dos décadas por transcurrir, "El número de historias de Hitchcock en el mundo es, sin duda muy grande: un buen tercio, sino un medio, de todas aquellas que se han escrito hasta el momento" (Barton y Boyd, 2006, p. 32).

Hitchcock es concebido como un artista moderno que rigurosamente exploró la forma. William Rothman, autor de *Hitchcock: The Murderous Gaze* afirma: “Si hay un cine moderno... comienza con Hitchcock, en cuya obra se demuestra una conciencia modernista” (en Haefner, 2005, p.45).

Es por esta razón que los académicos y críticos de cine conciben la obra de Hitchcock como comparable con la de grandes artistas y pensadores modernos: “Yo considero que Hitchcock es uno de los más grandes artistas del siglo veinte, genuinamente a la par con Stravinski o Kafka... Su preocupación por la estética... puede ser vista perfectamente en conjunción con la de Sartre” (Wollen en Haefner, 2005, p.45).

Y es que el interés académico por la obra de Hitchcock se ha incrementado. Según Barton y Boyd, Hitchcock puede que represente el sujeto de investigación en el cine más estudiado de todos los tiempos (2006).

Su visión y su conciencia analítica de la imagen tiene mucho que ver con los movimientos de arte moderno, en especial con el Constructivismo Ruso, que

buscaba nuevas formas de percibir el mundo usando la aproximación teórica de la “cámara ojo” propuesta por Dziga Vertov. Su formalismo visual demuestra un afán de objetivar el mundo, manifestando distancia y una visión irónica de los eventos. (Haefner, 2005).

La importancia de sus películas radica a su vez en su capacidad de apreciar el potencial comercial de su obra y enfocarlo hacia ese éxito, por lo que no queda duda que las películas de Hitchcock no son productos culturales superficiales sino más bien obras con una complejidad y profundidad que han hecho que cada vez más académicos y estudiosos de cine se enfoquen en estudiarlas (Haefner, 1995).

Las películas de Hitchcock han ejercido y continúan ejerciendo una influencia como la que ningún otro director ha logrado. Una muestra obvia de esto es que el término “estilo Hitchcockiano” ha sido introducido en el lenguaje internacional de críticos y académicos de cine como una forma común de referirse a cierto tipo de narrativa cinematográfica caracterizada por mayores efectos de suspenso. (...) ningún otro director ha sido acreditado con el honor lingüístico de poseer un término cinematográfico en su nombre. (Barton y Boyd, 2006, p.2).

2.2 Hitchcock sobre el suspenso

Hitchcock se autodefine como un artista de género especialmente interesado en analizar el *thriller*, con el que estuvo directamente asociado a lo largo de toda su carrera. Desde sus comienzos mantuvo constante interés en determinar los elementos característicos del suspenso y agruparlos como señales definitorias del buen cine. Hitchcock afirma que su visión parte de que el propósito general del cine es sentir las sensaciones que no experimentamos nosotros mismos y esto se logra a través de sacudidas emocionales que resultan necesarias y naturales en la vida humana. (Gottlieb, 1997).

De esta forma es como en el cine se pueden observar situaciones que generan estas sacudidas desde la seguridad que brinda estar del otro lado de la

pantalla. Sin embargo, para poder apreciar lo que los personajes en la película están sintiendo cada persona se proyecta a sí misma en su conciencia y se vuelve un agente participativo de las reacciones y sensaciones que se transmiten en la trama. Estas escenas que hacen latir más deprisa el corazón resultan beneficiosas ya que, en palabras de Hitchcock “impiden que nos volvamos indolentes y blandengues, que sería de otro modo la consecuencia de vivir una vida típicamente moderna y “protegida”. (Gottlieb, 1997, p.100).

Hitchcock hace especial énfasis en distinguir entre los shocks terapéuticos que generan los buenos *thrillers* de suspenso y las emociones innaturales que se derivan de las películas de terror, término que significa originalmente “aversión extremada” y que están cargadas de sadismo, perversión y bestialidad. De esta forma para el Maestro del suspenso el error está en cruzar la línea divisoria y catalogar como legítima, una película de horror que sea por demás “horrorosa” (Gottlieb, 1997).

Una película de misterio ha de ser sincera en sus motivos a diferencia de lo que ocurre con muchas películas de terror que exhortan a crear una excitación antinatural y que, según Hitchcock, están condenadas al fracaso porque, por lo general, el público tiene una mentalidad sana que apela a las emociones intensas pero no perturbadoras. Partiendo de esto Hitchcock plantea que:

El miedo en el cine es mi territorio particular, y quizás un tanto dogmáticamente pero creo que con conocimiento de causa he dividido en dos grandes categorías el miedo cinematográfico: el terror y el suspenso. La diferencia es comparable a la que existe entre una bomba voladora y una V-2. (...) La bomba voladora, hacía un ruido como el de un motor fueraborda y el resoplido de su motor por el aire servía de aviso de su inminente llegada. Cuando el motor se detenía la bomba comenzaba su descenso para estallar poco después. Los momentos transcurridos desde que se oía el motor por primera vez, hasta la explosión final eran momentos de suspenso. El V-2, por el contrario no hacía ningún ruido hasta el momento de su explosión. Cualquiera que haya oído la explosión de una V-2 y haya sobrevivido ha experimentado el terror (Gottlieb, 1997, p.118).

De esta forma en el cine, el terror es provocado por la sorpresa y el suspenso por la advertencia. En este sentido Hitchcock afirma que ambos géneros no pueden coexistir debido a que en la medida en que el público está consciente de la amenaza ante las posibles situaciones que puedan ocurrir, es decir, suspenso; va disminuyendo proporcionalmente su capacidad de sorpresa ante el anunciado peligro, es decir, terror.

Es en este punto donde Hitchcock plantea la gran pregunta que constantemente se deben hacer tanto el director como el guionista de la película. “¿Hay que reducir el terror para intensificar el suspenso o hay que eliminar todo el suspenso para que la sorpresa sea total y el terror sobresalte tanto al público como a los participantes de la ficción?” (Gottlieb, 1997, p.119) La clave está en poder encontrar un término medio entre los dos elementos dependiendo de las situaciones que se desarrollen en la trama.

(...) la práctica más común y en mi opinión la mejor es resolver la mayoría de las situaciones por la vía del suspenso y unas cuantas por la del terror. En realidad se disfruta más del suspenso que del terror, porque es una experiencia continua que lleva a un punto culminante tras un “*crescendo*”, mientras que el terror para ser verdaderamente eficaz tiene que venir de golpe como un relámpago, y es por lo tanto más difícil de saborear (Hitchcock en Gottlieb, 1997, p.120)

En este sentido se plantea otro de los grandes conflictos que Hitchcock reconoce al momento de tratar situaciones que generen miedo en los personajes y es el hecho de ofrecer una garantía implícita al espectador de que no tendrá que pagar el precio del miedo.

(...) el miedo es un principio vital en la vida humana, pero es disfrutable solamente si estamos simultáneamente al tanto, así sea solo en el subconsciente, de que el precio del peligro que altera nuestras emociones no necesita ser pagado. Tanto en la vida real como en el cine, las amenazas deben ser experimentadas como reales pero de alguna forma u

otra entendidas como imaginarias e inconsecuentes.
(Gottlieb, 1997, p.101)

Hitchcock da el ejemplo del miedo que puede sentir todo usuario que se monta en una montaña rusa en la que la apariencia de su trayectoria puede ser lo más aterradora posible pero conoce que es un recorrido seguro. La agradable sensación de miedo que puede experimentar la persona cuando el vagón se acerca a una curva muy cerrada dejaría de existir si considerara seriamente la posibilidad de que ocurra un accidente. De igual forma sucede en las películas, ya que el público debe estar consciente de que los personajes con los que tanto se ha identificado a lo largo de la trama, no pagarán el precio del miedo para de esta forma generar la sensación agradable de miedo y no, por el contrario, una preocupación genuina, así sea subconscientemente, en el espectador (Gottlieb, 1997).

En este sentido Hitchcock hace referencia a su película *Sabotaje* (*Sabotage*, 1936) donde violó esa barrera de protección que debe sentir la audiencia al matar al niño con el que los espectadores se debían ya haber identificado en la trama y que inocentemente paseaba por las calles de Londres con lo que él creía que era una lata de película pero que en verdad resultó ser una bomba. De esta forma violó a su vez la regla que el mismo propone sobre combinar directamente el terror con el suspenso. El chico no sabía que la lata era una bomba, mientras que el público sí por lo que el impacto resultó desagradable. Si por el contrario no se hubiese informado al público sobre la existencia de la bomba hubiese sido una total sorpresa.

La audiencia y la crítica reaccionaron ante este episodio con la conclusión de que Hitchcock debió haber estado sentado en el asiento contiguo al del muchacho, preferiblemente en el que éste había dejado la bomba (Gottlieb, 1996, p.121)

Todo lo cual puede resumirse así: cuando el público se identifica con un personaje, da por supuesto que está siendo instalado una especie de manto invisible que protege al que lo lleva. Una vez que las simpatías han quedado claramente establecidas y el manto está

terminado, no es aceptable –en opinión del público y en la opinión de muchos críticos- violar el manto y conducir a su portador a un final desastroso. (Gottlieb, 1997, p.120)

Barton y Boyd afirman que otra forma de entender la diferencia entre la temática y narrativa entre estas dos versiones del género radica en comprender que el thriller de terror parte de problemas que podrían aludir a un estilo hitchcockiano pero que no pueden ser resueltos por la misma vía. En las películas de terror los personajes se ven atrapados en situaciones que demandan su destrucción pero sobre las que no tienen fuerza de voluntad alguna, mientras que en el género de suspenso, Hitchcock libera a los personajes de actuar según sus propias motivaciones por lo que los elementos fortuitos pasan a segundo plano (2006).

2.3 El papel de la audiencia: Jugar a ser Dios

Para lograr el suspenso Hitchcock utiliza diferentes técnicas, una de las más importantes es involucrar al espectador en la trama de la película, hacerlo parte de ella. Esto lo logra a través de la información que maneja la audiencia en contraste con la información que manejan los personajes dentro de la línea argumental de la película.

Un ejemplo de esto es lo que ocurre en *La soga*, (*Rope*, 1948) pues de entrada la audiencia sabe quiénes son los asesinos y cómo lo hicieron. Es en este punto donde se produce el efecto en lo que queda de película de que la audiencia va a saber que hay un cadáver debajo del baúl, a diferencia de los actores que no manejan esa información, por lo tanto la audiencia al saber esto ya sabe el destino que le depara a los personajes. El hecho de que la audiencia vea a los actores merodearse por una habitación donde la atmósfera está tan cargada de maldad, hace que se genere suspenso de verdad (Gottlieb, 1997).

Por lo tanto para Hitchcock es importante nunca confundir a la audiencia ya que: "si la audiencia no sabe si el protagonista es el héroe o el asesino no sabrán si aplaudir o llorar cuando algo le pase"(Gottlieb, 1997, p.113). En cambio si se logra

el suspenso de manera adecuada, la audiencia estará haciéndose preguntas en su cabeza de manera constante, en el caso de *La Soga* se preguntarán ¿Cuánto tiempo permanecerá el cadáver en el baúl antes de que sea descubierto?, ¿Será que los asesinos se salen con la suya?, esto generará que cada vez que alguien se acerque al baúl la audiencia querrá gritarle a los jugadores que el cadáver se encuentra ahí (Gottlieb, 1997).

Para poder lograr esto, otro de los aspectos importantes es que las situaciones se sientan reales, es decir que sean plausibles. Según Hitchcock si las situaciones no son reales o los personajes no son creíbles nunca se podrá generar verdadero suspenso, sólo sorpresa (Gottlieb, 1997).

No es necesario que haya ventanas rotas, ni el clima sombrío o lluvioso para generar suspenso. En realidad todo el suspenso se crea a través del contraste. Un ejemplo de esto se observa con John Dall protagonista de *La Soga*, que ha cometido un crimen bestial, pero su apartamento está decorado de manera jovial, el recibe a sus huéspedes de la manera más cordial y amable posible, y de hecho canta una canción alegre para entretenerlos. Por lo tanto el suspenso implica contraste (Gottlieb, 1997).

De igual forma una de las escenas más memorables de su obra fue en su película *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1958) donde Roger Thornhill, personaje interpretado por Cary Grant es perseguido por la avioneta luego de haber sido pautado para un encuentro en ese sitio desértico. La escena se desarrolla a completa luz del día a su vez que es una escena de suspenso impactante. (Duncan, 2011).

2.4 Mac Guffin

“Mac Guffin evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres que viajan en un tren. Uno le dice al otro:

« ¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?»

Y el otro contesta: «Oh, es un 'Mac Guffin'».

Entonces el primero vuelve a preguntar:

« ¿Qué es un 'Mac Guffin'?»

Y el otro: «Pues un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak».
El primero exclama entonces:
« ¡Pero si no hay leones en las Adirondaks!»
A lo que contesta el segundo:
«En ese caso, no es un 'Mac Guffin'»
Esta anécdota demuestra el vacío del «Mac Guffin»...
la nada del «Mac Guffin». (Truffaut, 2003, p.115-116)

En su entrevista con Francois Truffaut, Hitchcock define el Mac Guffin como el elemento que impulsa las acciones de los personajes, que guarda importancia para ellos pero no necesariamente para el narrador. De esta forma, el Mac Guffin es percibido como un truco o complicidad que toma importancia en el momento en que sirve como gatillo de las demás acciones de los personajes en la trama (Truffaut, 2003).

En todas las historias de espionaje escritas en este clima, se trataba de manera invariable del robo de los planes de la fortaleza. Eso era el «Mac Guffin». «Mac Guffin» es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles —robar... los documentos—, robar... un secreto (Truffaut, 2003, p.115).

El término Mac Guffin proviene de un nombre escocés que emplea Hitchcock para nombrarlo; en palabras de Truffaut (2003) debe ser irrisorio para así poder generar el efecto que Hitchcock buscaba. En el transcurso de una acción donde el personaje se encuentra en peligro, la atención se centra en la supervivencia de este personaje de tal forma que el espectador termina de olvidarse por completo del Mac Guffin. Es aquí donde se demuestra la poca importancia general que puede tener para la trama.

Hitchcock afirma que su mejor Mac Guffin, el más vacío e irrisorio es en su película *Con la muerte en los talones* donde se reduce a “secretos de gobierno” que vendía el personaje interpretado por James Mason. De esta forma el contenido del Mac Guffin es la nada, totalmente vacío igualmente su importancia en la historia, pero no así su importancia para los personajes (Truffaut, 2003).

En varias ocasiones Hitchcock destaca que el Mac Guffin es muchas veces percibido por los demás como un elemento clave de la trama a lo que él afirma: “lo que importa es que he conseguido aprender a lo largo de los años, que el «Mac Guffin» no es nada”... “pero sé por experiencia que resulta muy difícil convencer a los demás” (Truffaut, 2003, p.116).

2.5 La Persecución

Un aspecto fundamental de las películas de suspenso es la persecución, según Hitchcock esta corresponde a más de la mitad de la trama de una película y constituye un elemento básico para la creación del suspenso El cine es el medio perfecto para la ejecución de una persecución ya que representa la expresión máxima del miedo cinematográfico, y lo plantea desde la premisa: de qué otra manera se puede ver una carrera entre dos carros en cada esquina siguiéndose uno al otro (Gottlieb, 1997).

La persecución es alguien que corre hacia un objetivo, a menudo con el movimiento complementario de alguien que huye de un perseguidor (...) Siempre que un argumento incluya una huida o una búsqueda puede ser considerado como una forma de la persecución. En muchos sentidos, la persecución constituye alrededor del sesenta por ciento de la construcción de todos los argumentos cinematográficos. (Brady por Gottlieb, 1997, p.122)

Al definir la persecución para el medio cinematográfico Hitchcock afirma que es básicamente alguien que tiene una meta usualmente perseguido por alguien más, y expone que probablemente la forma más simple de definirlo es comparándolo con lo que sería una caza de zorro, ya que si por ejemplo se sustituye el zorro por una chica, y a los cazadores por un chico, obtienes la variación clásica del chico que persigue a la chica (Gottlieb, 1997).

Por supuesto para generar suspenso no se necesita específicamente una persecución, puede haber suspenso sin una persecución. Por ejemplo, en la película *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) hay una escena donde al héroe y a la heroína les sirven tragos envenenados en un tren, cada vez que están a punto de tomar un trago, algo pasa que lo evita, esto genera suspenso, y Hitchcock logra generarlo a través del medio cinematográfico, ya que encuadra el plano a través de las dos copas, haciendo que la audiencia se pregunte ¿Cuándo se van a llevar esas copas de ahí? (Gottlieb, 1997).

Tomando en cuenta el ejemplo anterior, Hitchcock propone que si alguien al final del tren, hubiese querido evitar que los héroes fuesen envenenados y supiera que sus copas en efecto contienen veneno y tratase de impedirlo, entonces se establecería una persecución contra el tiempo. El tiempo juega un factor importante en cualquier persecución ya que es el elemento que siempre está en movimiento. De esta forma el suspenso se genera al contrastar el factor de tiempo en movimiento frente al factor de tiempo estático para generar la tensión propia de la persecución (Gottlieb, 1997).

Para generar una buena persecución no solo puede haber una, sino varias persecuciones. Hitchcock en Gottlieb (1997) expone que:

Una sola persecución no basta, tiene que haber varias a la misma vez y éstas eventualmente se tropiezan y se influyen entre sí. Una buena persecución también nos revelará características del personaje y usará la psicología para aumentar la tensión. En consecuencia el suspenso nos proveerá uno de los elementos más importantes en cualquier persecución. Cuando la película ya está llegando a su clímax todo debería empezar a moverse más rápido, la trama se intensifica e incluso comienza a cambiar el estilo de actuación para expandirla. La tensión finalmente se suelta cuando comienza ya la persecución física, que debe ser corta e impresionante para evitar el error del anticlímax. (p.128).

Sobre este respecto, Barton y Boyd (2006) afirman que Hitchcock tomó de la historia original de John Buchan, *39 Escalones* (*The 39 Steps*, 1935), la trama

de la doble persecución, que usaría posteriormente en varias de sus películas, en especial en *Con la muerte en los talones*. Esta narrativa parte de que el personaje principal es confundido con un espía o agente doble. En el caso de *Con la muerte en los talones*, el protagonista Roger Thornhill es confundido por los agentes de Vandamm como el espía Kaplan; a su vez, Thornhill descubre que Vandamm mandó a asesinar al representante de las Naciones Unidas, Lester Townsend y se ve en la necesidad de perseguir a los asesinos para aclarar su identidad a su vez que él mismo es perseguido por la policía, por lo que se genera una trama cargada de suspenso propia de la estructura de Hitchcock.

“En un gran número de obras de Hitchcock no se mantiene la estructura de la persecución, ya que el protagonista se ve en la necesidad de buscar aventuras que correspondan con sus obsesiones o debilidades” (Barton y Boyd, 2006, p.102) Tal es el caso de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1953) donde el fotoperiodista L.B. Jeffries, al estar confinado a una silla de ruedas por su fractura de pierna, comienza a observar a sus vecinos a través de su ventana y transformar sus observaciones en historias, una de las cuales resulta ser la de un asesinato.

A partir de estos planteamientos Barton y Boyd afirman que Hitchcock desarrolló dos estructuras diferentes del *thriller*, una donde el personaje es hasta cierto punto pasivo y otra en la cual el personaje detona las acciones que desencadenan la trama principal de la historia (2006).

2.6 La comedia como alivio

Hitchcock plantea que una de las formas de aliviar la tensión al generar suspenso es el uso de elementos que generen un alivio cómico a través del humor. Pero según él estos elementos no pueden interferir con el núcleo de la persecución: "en una persecución seria puede que tu héroe se caiga dentro de una zanja, pero no puede salir de ella lleno de lodo. Puede que se ensucie por supuesto, pero no debe de verse ridículo" (Gottlieb, 1997, p.130).

Para generar de manera adecuada este alivio, no solo la audiencia debe de sentirse aliviada sino también el héroe. Es decir, si estamos en un callejón oscuro

y se escucha un sonido y al voltear resulta ser un gato en vez de un pie acechante, tanto el héroe como la audiencia se van a sentir aliviados. De nuevo dentro de una situación adversa se observa como a través del contraste se puede generar el suspenso y en este caso el alivio momentáneo de tal.

Hitchcock afirma que la clave es poder conseguir un equilibrio del humor en la trama y saber balancear hasta qué punto se debe utilizar el sentido del humor para tratar temas serios. Es en este punto donde demuestra su influencia por el humor inglés cuando dice: "Creo que algunos de mis films ingleses eran demasiado ligeros y algunos de mis films americanos demasiado pesados, pero esta dosificación es lo más difícil de controlar" (Truffaut, 1997, p.174).

Hitchcock logra condicionar a la audiencia al jugar con las emociones de las personas de tal forma que puede mantener la atención a través de distintos recursos.

En todas mis películas, cuando se han transcurrido unos dos tercios del tiempo, intento proporcionar un claro contraste. Llevo una situación dramática más y más arriba hasta su momento culminante y luego, antes de que tenga tiempo de entrar en la curva descendente, introduzco un toque de comedia para aliviar la tensión. Después de eso me siento seguro con el clímax (Gottlieb, 1997, p.77).

2.7 Hitchcock y la mujer

A primera vista, los vestigios de misoginia que Hitchcock muestra a lo largo de su vida, tanto en su carrera profesional como en su vida personal cobraron cada vez más fuerza, y se hicieron oficialmente públicos desde la entrevista, en 1939, de J. Danvers Williams donde remarca su fama de tratar a las mujeres sin compasión (Gottlieb, 1997), sin embargo, la representación de las mujeres en sus películas, especialmente entre los años 40 y 50 es por demás compleja y cargada de contradicciones (Haefner, 2005).

“Hitchcock es conocido por seguir el consejo de dramaturgo del siglo diecinueve Victorien Sardou, cuya fórmula para lograr un drama exitoso es a través de la tortura a la mujer” (Spoto en Haefner, 2005).

McLaughlin hace una lista de los desenlaces de las heroínas de Hitchcock:

Alicia es golpeada y envenenada, Miriam es estrangulada (*Extraños en un tren*), Judy es arrastrada hacia la cima de un campanario y empujada (*Vértigo*), Marion es apuñalada hasta morir (*Psicosis*), Melanie es atacada por los pájaros hasta quedar inconsciente y Annie Hayward es picoteada hasta morir (*Los pájaros*); Marnie es atormentada psicológicamente (*Marnie, la ladrona*), Brenda es estrangulada (*Frenesí*), Charlie es gaseada, cae por unas escaleras y casi es atropellada por un tren (*La sombra de una duda*). (McLaughlin en Haefner, 2005, p.67).

La figura materna también se muestra perturbadora en *Encadenados*, *Psicosis*, *Los pájaros*, *Marnie, la ladrona* y *Con la muerte en los talones*, ya que son personajes particularmente problemáticos y Hitchcock afirma que estos personajes, como en la vida real son omnipresentes ya que tienen la capacidad de interferir en la vida de todos (Bogdanovich en Haefner, 2005).

Mientras que las madres en la obra de Hitchcock eran monstruosas o neuróticas otras figuras femeninas parecen idealizadas. Tal es el fenotipo de la actriz rubia cuya perfección es corrompida por una experiencia accidental. Desde principios de su carrera con la película *El enemigo de las rubias* (*The Lodger*, 1926), Hitchcock muestra su preferencia hacia este fenotipo y su personalidad es muchas veces asociada al fetiche del personaje de esa película – que cazaba rubias para matarlas- (Haefner, 2005).

Hitchcock, al momento de seleccionar a sus heroínas, parte de la premisa de que -en su momento- las tres cuartas partes de las personas que asisten al cine son mujeres, por lo que sus heroínas deben ser elegantes para complacer el gusto de su propio género más que el de los hombres. En este sentido Hitchcock desmiente la teoría de que la cualidad más importante que debe tener cualquier mujer es la del atractivo sexual, ya que, en muchas ocasiones, las actrices han

logrado mantener su fama por interpretar roles en los que la superación personal apela a ser lo mejor de la vida humana (Gottlieb, 1995).

“No le suelo pedir mucho a las actrices, no pretendo que sean capaces de interpretar una lista completa de personajes, lo que si considero es que tienen que ser seres humanos reales” (Hitchcock en Gottlieb, 1997, p.81) Por esta razón Hitchcock considera que el *glamour* es un atributo ajeno a la realidad y exige que sus actrices se desprendan de él en sus personajes para poder lograr una película exitosa. “La mujer muy hermosa, que deambula evitando los muebles, vistiendo batas afelpadas y con aires de seducción, puede ser un ornamento muy atractivo, pero no ayuda en nada la película” (Gottlieb, 1995, p.79).

“No sería tan tonto como para decir que la belleza no ayuda a una actriz, pero es una cualidad muy diferente que la del glamour puro y artificial (...) y es ese glamour tonto que yo detesto” (Gottlieb, 1997, p.80) A su vez, Hitchcock concluye que las actrices inglesas suelen darle prioridad a su estatus de dama, muy acorde con sus interpretaciones teatrales, lo cual las hace ver frías y sin vida, a diferencia de las actrices norteamericanas que en muchas ocasiones provienen de clases bajas y pueden mostrar ese aire común que refuerza el realismo del personaje (Gottlieb, 1997).

En reiteradas ocasiones Hitchcock expresa su descontento hacia las actrices británicas y admite que en muchas ocasiones se enfocó más en desarrollar sus personajes masculinos a expensas de su contraparte femenina por considerar que las mujeres eran incapaces de reaccionar naturalmente a las situaciones humanas (Gottlieb, 1997).

“Considero que la gran mayoría de las mujeres, en todos los rangos de edad, son idealistas (...) y les gusta ver estos ideales personificados por sus heroínas favoritas” (Hitchcock en Gottlieb, 1997, p. 74) Es por esta razón que “en la mayoría de las películas de Hitchcock las heroínas derrotan a sus antagonistas y de esta forma superan aquello que las ha alienado durante su evolución” (Barton y Boyd, 2006, p.45).

En las películas de Hitchcock la mayoría de sus heroínas son a la vez hermosas y sensibles, fuertes,

tenaces, inteligentes y dominantes: la joven Charlie en *La sombra de una duda*, los personajes interpretados por Ingrid Bergman en *Recuerda*, *Encadenados*, y *Bajo Capricornio*, Grace Kelly en sus tres películas con Hitchcock; y Blanche en *La trama*, para tomar algunos de los ejemplos más obvios. De hecho, fue a través del personaje interpretado por Bárbara Harris: Blanche que Hitchcock logra mostrar el lado astuto, codicioso y libidinoso para dar el adiós final a su público-en una película con un guiño encantador y ambiguo, que resume (...) el tono de toda su carrera (Barton y Boyd, 2006, p.43).

Al final de la mayoría de las películas de Hitchcock, al menos aquellas que terminan con un final feliz, las heroínas han logrado conectarse con su contraparte masculina luego de haber tenido que atravesar una evolución marcada principalmente por la relación, en ocasiones paternal, que se establece entre ellas y el hombre generalmente mayor. Como ejemplo de esto, en *Recuerda* (*Spellbound*, 1944) Constanza es extremadamente apegada a la figura paterna del doctor Murchinson y el personaje de Carol en *Enviado especial* (*Foreign Correspondent*, 1940), Charlie en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1941), Alicia en *Encadenados* (*Notorious*, 1946) y Eve en *Con la muerte en los talones* son claramente amenazadas o poseídas por peligrosos hombres de mayor edad (Barton y Boyd, 2006)

2.8 Hitchcock y el psicoanálisis

Durante la década de los 80 y 90 existió una tendencia entre académicos y estudiosos del cine de asociar las obras cinematográficas con las teorías psicoanalíticas. Esta tendencia, ganó popularidad como método de aproximación teórica a las películas de Hitchcock. A raíz de esta tendencia, e Inclusive, desde el año 1974, Dugnat advierte que la excesiva interpretación de los contenidos en la obra de Hitchcock, a través de las teorías de Lacan y Freud puede conllevar a lo que denomina “delirio de interpretación” refiriéndose a la cantidad de conclusiones

extrañas o sencillamente irrelevantes que se han desprendido de sus películas al tratar de justificarlas con ese bagaje teórico (Haefner, 2005).

De esta forma la utilización de estas teorías, especialmente la Freudiana, es muy extensa y a la vez controversial. Sin embargo, esta aproximación psicoanalítica es expresamente reconocida por ser parte importante en varias de sus películas: en *Recuerda, Falso culpable (The Wrong Man, 1956)*, *Psicosis (Psycho, 1960)* y *Marnie, la ladrona (Marnie, 1964)*; la aproximación psicológica de los personajes se hace desde el punto de vista psicoanalítico.

Haefner, afirma que de igual forma en varias películas el nombre de Freud aparece mencionado por varios de sus personajes, así en *Alarma en el expreso (The Lady Vanishes, 1937)*, el nombre de la protagonista -Miss Froy- es confundido con Freud. En *Recuerda Hitchcock* desarrolla el personaje del Doctor Burlov, un médico psicoanalista que parece estar diseñado como referencia directa de Freud (2005).

Otra referencia directa al psicoanálisis está presente en la película *La sogá*, donde Janet, la prometida del hombre que acaban de asesinar le pregunta a Brandon cuál es la razón por la que él no come pollo, a lo que el nerviosamente responde que no existe ninguna razón particular y Janet concluye que “Debe haber una razón, Freud dice que hay una razón para todo”. Más adelante cuando el personaje interpretado por James Stewart se devuelve para recuperar su caja de cigarrillos que dejó olvidada dice “un psicoanalista podría decir que no se me olvidó, que lo dejé inconscientemente porque quería regresar. Pero... ¿por qué querría regresar?”. (Haefner, 2005).

Según Haefner mucho del psicoanálisis en las películas de Hitchcock puede ser descartado como referencias simplificadas y asociaciones propias al auge de las teorías del momento que eran referidas por los propios guionistas, como Ben Hetch (*Recuerda y Encadenados*) y Joseph Stefano (*Psicosis*).

“El guion de *Recuerda* fue supervisado y revisado por el prominente psicoterapeuta May Romm, quien para ese momento estaba tratando al productor de la película David Selznick y a su esposa Irene usando los métodos Freudianos” (Freedman y Millington 1999, p.80).

Consciente de que la mayoría de las personas de la audiencia no estarían familiarizadas con las teorías de psicoanálisis Selznick insistió en colocar una explicación en los créditos iniciales de la película, hecho que refuerza la integración de las teorías psicoanalíticas con la obra de Hitchcock y por ende con la cultura cinematográfica norteamericana (Freedman y Millington, 1999) Para esta película el artista surrealista Salvador Dalí se encargó de realizar el arte de la secuencia onírica.

El tema del complejo de Edipo está también presente en varias ocasiones en las películas de Hitchcock. En el caso de *Psicosis*, dos frases hacen referencia a la relación distorsionada de Norman con su madre: “El mejor amigo de un niño es su madre” y “Un hijo es un pobre sustituto de un amante”. En este sentido, Haefner plantea que la influencia del psicoanálisis se puede ver en dos niveles:

El primero es la novela *Psicosis* de Robert Bloch, quien explicó unos años después que a finales de los 50 las teorías de Freud eran muy populares y quiso desarrollar una historia que siguiera las líneas freudianas (...) La segunda influencia viene del guionista Joseph Stefano, quien estaba en el análisis del guion al momento de su preparación (...) y afirma que Hitchcock estaba muy interesado en estas teorías (2005, p.84)

Tomando en cuenta el debate relacionado a la psicología del sexo planteado por Freud como influencia directa a la obra de Hitchcock, Truffaut (2003) expresa que a lo largo de la obra de Hitchcock, las escenas de amor son filmadas como asesinatos y los asesinatos como escenas de amor.

De esta forma la visión de Hitchcock con respecto al psicoanálisis hace énfasis en explorar las formas como los eventos, personas y cosas son distorsionadas, malinterpretadas o deliberadamente pasadas por alto a través de la percepción subjetiva. La negación a la realidad representa uno de los puntos más resonantes del psicoanálisis en la obra de Hitchcock. (Haefner, 2005).

Otro elemento conjunto que comparten Freud y Hitchcock se ve representado por su afición a los cuentos cortos de E.T.A Hoffman que involucran

la presencia del *Doppelgänger* – el doble fantasmagórico de una persona- y los trastornos de doble personalidad, que están presentes en varias de las obras de Hitchcock, En este respecto, Barton y Boyd afirman que:

El punto moral clave de *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) está en el enfoque característico del sombrío *doppelgänger* (un doble fantasmagórico y malvado) del héroe, como en *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956), y quizá de manera más espeluznante en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). Opuesto y compañero de viaje al mismo tiempo, este doble representa el lado oscuro de la respetabilidad y el orden oficial. Actúa arrastrado por un deseo enérgico y compulsivo al que el protagonista hitchcockiano siempre se resiste inicialmente, pero del cual es víctima finalmente en sus películas más oscuras. (2006, p.86).

Freud escribió un ensayo muy famoso haciendo referencia a la historia de Hoffman *The Sandman* (1985) donde argumenta que la verdadera extrañeza de estas historias en que representan los miedos y perturbaciones más ocultas y reprimidas del sentimiento humano.

La idea de trasladar estos trastornos al entorno del hogar está presente en la obra de Hitchcock. La casa de familia es en muchos casos el lugar de los peores delitos de traición, ansiedad, miedo, locura y asesinato. Y Gottlieb, (1997) afirma que “una de las mayores contribuciones de Hitchcock es que el trajo el asesinato de vuelta al hogar, a donde pertenece” (p.87).

2.9 Temática

La posibilidad de locura y violencia latente en la temática de Hitchcock se debe en gran medida al momento histórico en que se desenvuelven sus películas, en especial en los años 40 y 50. El contexto de la segunda guerra mundial es un tema que se encuentra presente en su obra a pesar de no ser desarrollado directamente por sus personajes.

Se aprecia claramente en la película *La sombra de una duda* en el pueblo de Santa Rosa –a través del sirviente que aparece continuamente, en los posters de guerra que adornan el banco y la biblioteca pública – y a su vez está presente intertextualmente en *Enviado especial* (1940) y *Sabotaje* (1942). Así, en las películas de Hitchcock la forma de vida de condado americana está bajo la amenaza de la locura potencial de la naturaleza humana (Barton y Boyd, 2006, p 57).

Empezando con *Sr. and Sra. Smith*, *Sabotaje*, y *La sombra de una duda*, Hitchcock le da una importancia considerable a representar cinematográficamente lo que significa ser norteamericano. Películas como *Extraños en un tren*, *La ventana indiscreta*, *Quién mató a Harry* (*The Trouble with Harry*, 1954), *Vértigo*, y *Con la muerte en los talones* convergen en que plantean temas de identidad nacional de forma prominente. Sin embargo, luego de *Psicosis*, este tema pasa a segundo plano con la posible excepción de *Marnie, la ladrona*. (Barton y Boyd, 2006).

Los thrillers hitchcockianos nunca son políticos en su sentido profundo. El objetivo manifiesto del director nunca fue probar ni esclarecer “el romance oculto en Hitchcock y las dimensiones de la historia en los thriller de los años 70”, sino producir un cine atractivo de efecto finamente calculado. La obra de Hitchcock, que se da por sentada, ofrece al menos una excepción a la regla general según la cual el director no estaba interesado en películas políticas: *Náufragos*, (*Lifeboat*, 1944). Pero esta película se hizo y se proyectó bajo condiciones históricas muy particulares que ejercieron un efecto profundo en el enfoque de Hitchcock. *Náufragos*, una pieza brillante y propagandista de tiempos de guerra, diseñada para retratar los peligros de un fascismo seductor y complejo, es un juego de moralidad que despliega un microcosmos democrático forzado a la acción colectiva. Su calurosa narrativa ofrece el argumento según el cual aquellos en el mundo libre deben recurrir a una violencia desagradable y lúgubre para poder retener su libertad. Sin lugar a dudas, el espionaje es, o al menos puede ser, un tema político y bastante común en los thrillers

de Hitchcock, incluso quizá su tema más común. Pero la preocupación por el espionaje en estos filmes no los convierte en filmes políticos. En todo caso, sería un error sugerir que el director sólo se compromete si acaso superficialmente con los variados temas conectados con la adquisición encubierta de información vital. En todas sus películas de espías, los intereses intelectuales y artísticos de Hitchcock están en otra parte. (Barton y Boyd, 2006, p.93).

El espionaje como tema, por supuesto, aporta los tipos de personajes y estructuras narrativas que más caracterizan al *thriller* hitchcockiano. En obras maestras como *39 escalones* y *Con la muerte en los talones*, malvadas conspiraciones de espías emergen para, primero, amenazar la independencia del protagonista y, luego, para oponerse a su lucha para exculparlo a él mismo. Sin embargo, según Barton y Boyd (2006) "(...) la falsa identificación a la que lo someten está construida más como una barrera a su plenitud romántica que como una prueba microcósmica de la persecución aleatoria del individuo por parte de organizaciones malévolas" (p.94). En otras palabras, las conspiraciones funcionan no para identificar una amenaza política a la independencia del héroe, haciendo un comentario sobre la "vida moderna". Las conspiraciones más bien son elementos "bloqueadores" que el héroe debe superar para tomar posesión de la mujer (Barton y Boyd 2006).

En este respecto, Barton y Boyd señalan que uno de los elementos presentes en la obra de Hitchcock es la conjunción del hombre y la mujer al final de sus películas en lo que describen como sus finales felices a lo Hollywood (2006). Sin embargo estas historias se construyen sobre el tema de la lucha por la dominación y más específicamente, el deseo del hombre de dominar a la mujer. Así en *Vértigo*, Gavin Elster, interpretado por Tom Helmore, es irónicamente el personaje que demuestra de forma más elocuente y directa la visión de Hitchcock sobre la relación de dominación del hombre sobre la mujer. De igual forma, en *Marnie, la ladrona* y *Encadenados* ambos personajes se obsesionan con poseer a la mujer sobre la que caen perdidamente enamorados.

Las políticas de Hitchcock son políticas sexuales. Lesley Brill, siguiendo al crítico Northrop Frye, describe la estructura que subyace en las películas de Hitchcock: “la trama del romance lleva a la aventura. El asesinato de una figura hiperbólicamente malvada sería la penúltima acción, y el haber ganado una pareja es la conclusión”.

Aunque la obra hitchcockiana puede abordarse a través de la activación de patrones arquetípicos, Brill no niega que la inflexión que hace el director del apremio del hombre por dominar a la mujer (que el tema subyacente de la mayoría de los romances) también es intrínsecamente personal. (Barton y Boyd, 2006, p.95).

2.10 Sonido y música en sus películas

Hitchcock expresa que con la llegada del sonido al cine en su época, el diálogo temporalmente eliminó las acciones en las películas y le hizo igual de daño al efecto que genera la música en ellas (Gottlieb, 1997).

Cuando las películas comenzaron a ser habladas, por supuesto que apostaron por el diálogo, y por un tiempo lo visual fue olvidado. Es por esto que de repente surgió la tendencia de que todas las obras de teatro eran tomadas del escenario y llevadas al estudio. Así de alguna manera el diálogo se impuso. La idea, aunque sea muy difícil de lograr, es tener un diálogo que se contraponga a la imagen (Shieckel, 1995).

Uno de los grandes factores que generan emociones en cualquier película es la música, Hitchcock afirma que se debería tener preparada toda la banda musical de una película antes de comenzar su filmación y que existe un acompañamiento musical para casi cualquier escena que contribuye a mejorar la transmisión efectiva de la emoción que se quisiera generar, sin embargo, tampoco la música debería ser continua ya que se volvería monótono. Es por esto que destaca la importancia de resaltar el efecto del silencio acompañándolo con la utilización adecuada de música antes y después (Gottlieb, 1995).

“La obra cinematográfica de Hitchcock comparte fuertes vínculos con las formas culturales propias del siglo diecinueve. En particular con la influencia del

melodrama gracias al teatro, que hace relevante tanto el uso de la música como del silencio” (Haefner, 2005, p.50).

Haefner afirma que melodrama significa literalmente drama con música, donde la función principal de la música radica en acentuar los sentimientos generados por la representación visual. Hitchcock no hizo ningún intento para ocultar su amor por el melodrama y lo considera la materia prima original para el cine. A su vez, esta estructura funciona para resaltar los problemas de moralidad de los que Hitchcock se apropia a lo largo de toda su obra; en especial aquellos relacionados con la relación de dominación entre el hombre y la mujer (2005).

Las películas de D.W. Griffith establecieron un vínculo importante entre las tradiciones literarias y teatrales del siglo diecinueve (...) y sirvieron como ejemplo para Hitchcock de cómo los elementos del melodrama pueden ser entrelazados con una narrativa más sofisticada que siga apelando a la audiencia de masas” (Haefner, 2005, p.18).

De esta forma, el uso que se le puede hacer a la música es además atmosférico, Hitchcock explica en Gottlieb (1995):

La música puede generar una gran emoción, o puede subir la intensidad. En una escena de acción por ejemplo, cuando el objetivo es llegar a un clímax físico, la música agrega emoción de manera tan efectiva como la edición. La música también puede ser el fondo de cualquier escena, puede generar el efecto deseado sin que ni siquiera la audiencia esté consciente de ello (p.243).

Hitchcock concibe a la música como el medio para expresar lo inexpresable a través de las acciones y las palabras. Por ejemplo: "dos personas hablando pueden estar diciendo una cosa y pensando en otra completamente diferente" (Gottlieb.1995, p.244). Puede que estas personas estén hablando de manera educada y tranquila en su tono de voz, pero también puede que estén en problemas, no se puede expresar el sentimiento verdadero de esta situación a través de la palabra y el uso de la cámara. Para entender realmente qué puede

estar sucediendo en esa escena es necesaria la utilización adecuada de música de fondo (Gottlieb, 1995).

No por casualidad Hitchcock decidió aliarse con el compositor Bernard Herrmann quien compuso y dirigió la música de todos los films de Alfred Hitchcock, desde *¿Quién mató a Harry?* Es interesante señalar que antes fue el compositor de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) las dos primeras películas de Orson Welles. (Truffaut, 2003).

Según Truffaut, Hitchcock se esmera constantemente en la utilización de la banda sonora en sus películas de una manera dramática y combina la música con elementos que en muchas ocasiones aludían intencionalmente a escenas anteriores de la película para mantenerlos presentes en la mente del espectador (2003).

A pesar de la importancia que Hitchcock le otorga a la música, es conveniente aclarar que la música debe estar presente cuando la historia presenta una oportunidad natural para su introducción y Hitchcock afirma que en algún sitio se encuentra el acompañamiento musical adecuado para casi cualquier escena, sin embargo es preferible no utilizar música alguna que una música inadecuada" (Gottlieb, 1995).

Finalmente Hitchcock concluye que: "La base del atractivo del cine es emocional. El atractivo de la música es también en gran medida emocional. Rechazar el uso de la música en películas es rendirse, de manera consciente o no, a una posibilidad de avance en la realización cinematográfica" (Gottlieb, 1995, p.245).

Con respecto a los efectos de sonido, Hitchcock afirma que deben estar presentes a lo largo de toda la película, de la forma más naturalista posible, esto de forma que permita continuar en la historia sin romper con la continuidad, y afirma que eliminar los efectos de sonido de forma repentina genera una caída en el ritmo de la película como tal. Con esto no se refiere al diálogo constante, sino sólo sonido. Para ejemplificar la importancia de la presencia del sonido de forma natural, Hitchcock expresa su desacuerdo con las bajadas de volumen de los

sonidos de fondo para favorecer a la historia, por considerarlo irreal y da el ejemplo de una situación en una fábrica donde se escuche el sonido de las maquinarias de fondo y sea necesario bajar su volumen para escuchar con más detalle a el hombre que se encuentra trabajando en ella. Esta disminución de volumen no es natural y por tanto rompe con la continuidad de la que tanto se apoya Hitchcock (Gottlieb, 1995).

Hitchcock plantea que el diálogo y la música no son elementos que se deben combinar al mismo tiempo y expresa que “otra de las cosas que se debe evitar es el uso de sonido dramático en una escena que ya está cargada de todo el dramatismo que puede soportar” (Gottlieb, 1995, p.265) puesto que no ayuda a incrementar la intensidad de la escena sino que la disminuye, al distraer al espectador de la tensión principal.

Sobre cómo el sonido puede contribuir a realzar la intensidad dramática de una escena, Hitchcock comenta:

Hace algunos años hice una película titulada *La muchacha de Londres (Blackmail, 1929)*. Una chica cometía un asesinato con un cuchillo, se iba a casa corriendo lo más deprisa que podía, subía sigilosamente a su habitación para cambiarse de ropa y bajaba a desayunar con su familia como si no hubiera pasado nada. Mientras está comiendo una anciana parlanchina se acerca a la puerta y empieza a chismorrear sobre el asesinato. “Algo horrible”, dice, “y además lo hicieron con un cuchillo”, “no es muy británico matar a la gente con cuchillo... solo un extranjero lo haría... no es como utilizar un ladrillo o algo así, más británico, pero no un cuchillo” Mientras ella parlotea la cámara se vuelve hacia la chica que oye desde la habitación el murmullo de las palabras procedentes de la puerta con la palabra “cuchillo” resonando al final de cada frase murmurada. Y de repente la voz de su padre, clara y fuerte desde el otro lado de la mesa:” Pásame el cuchillo del pan, Alice, cariño” como el choque final, y la cámara mostrando sus manos que cortan la barra de pan fresco sin ningún remordimiento (Gottlieb, 1997, p.266).

Su diseño sonoro también toma en cuenta la percepción del vacío, de la nada, a través del silencio. Lejos de apreciar el cine silente como un impedimento o como un intento fallido, Hitchcock considera que el cine silente representa la esencia del cine propiamente, al representar las historias a través de las acciones de los personajes con mínimo diálogo pero un uso expresivo de los efectos de sonido (Haefner, 2005).

De esta forma Hitchcock emplea el silencio para dar la sensación de “calma antes de la tormenta”. En *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), Hitchcock diseñó las “largas secuencias de silencio casi total” (Haefner, 2005, p.49) para contrastarlas con los ruidosos ataques de los pájaros y hacer el impacto más efectivo.

2.11 El Montaje

Como aproximación al montaje, Hitchcock hace referencia a la obra de D.W. Griffith y destaca que su narrativa es clara y fácil de seguir, esto, en su mayoría, además de a la historia está atribuido al montaje (Gottlieb, 1997). Hitchcock toma la estructura del montaje paralelo de Griffith para usarla en un gran número de ocasiones.

Tanto en su película *La muchacha de Londres*, como en *Extraños en un tren* Hitchcock asume esta estructura de montaje. En la primera, la escena cuando el estafador es perseguido por la policía a través de las calles de Londres hacia el museo es intercalada con las tomas de Alice sentada en su casa meditando sobre si entregarse a la policía y revelar el asesinato; y en la segunda, la secuencia de suspenso donde el héroe tiene que concluir el partido de tenis para perseguir al asesino es intercalada con tomas del asesino tratando de recuperar el encendedor que dejó caer por la alcantarilla y que lo incrimina directamente. De esta forma una vez que concluyen las dos acciones se puede liberar la tensión que se ha venido acumulando (Gottlieb, 1997).

Hitchcock en reiteradas ocasiones destaca la importancia que le otorga al montaje y al cambio de proporción de las imágenes para otorgar significado emocional a su obra. De esta forma, inclusive en películas como *La soga* que fue

filmada en un solo plano Hitchcock tuvo presente este aspecto al momento de su realización. En Truffaut (2003) Hitchcock expresa:

(...) 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 film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia. Sin embargo, rodé la película teniendo en cuenta un montaje previo; los movimientos de 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. (p. 153).

Al momento del montaje, Hitchcock le otorga especial importancia a la manipulación del espacio más que del tiempo por lo que no se abstiene de presentar escenas de mayor duración siempre y cuando contribuyan a generar el sentimiento que desea en la audiencia. Tal es el caso de la escena muda de *Con la muerte en los talones* en la que Cary Grant se encuentra solo en el desierto que dura siete minutos así como la escena del concierto en Albert Hall en la película *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1955) que dura diez minutos. Ante esto Truffaut (2003) expresa que: “la vieja tradición en este tipo de guion hubiera consistido en recurrir al montaje acelerado, presentar una sucesión de planos cada vez más cortos, mientras que en este caso su duración no varía” (p.221).

A lo que Hitchcock responde:

Sí, pues en este caso no se trata de manipular el tiempo, sino el espacio. La duración de los planos está destinada a señalar las distancias que debe recorrer Gary Grant para cubrirse y, sobre todo, para demostrar que no puede hacerlo. Una escena de este género no puede ser totalmente subjetiva, pues todo transcurriría demasiado de prisa. Es necesario presentar la llegada del avión —incluso antes de que Gary Grant lo vea— porque si el plano es demasiado rápido, el avión no permanece el tiempo suficiente en el cuadro y el

espectador no es consciente de lo que ocurre.
(Truffaut, 2003, p.221).

Es en este punto donde Hitchcock destaca la importancia de abarcar el punto de vista objetivo para que la audiencia sea consciente de lo que sucede o está a punto de suceder, ya que si se percibe desde el punto de vista del montaje subjetivo las acciones ocurren muy rápido y entraría un efecto de sorpresa más no de suspenso. Tal es el caso de la película *Los pájaros* cuando el personaje interpretado por Tippi Hedren va a ser atacada y picada en la frente por una gaviota. Resulta necesario mostrar la gaviota antes de atacar para que la audiencia sienta el peligro inminente. (Truffaut, 2003).

Existen a su vez posibilidades de montaje desde el punto de vista estilístico más que técnico y es en este punto donde Hitchcock plantea dos funciones diferentes del montaje. Una que “yuxtapone los segmentos de película para crear una idea y otra que yuxtapone los segmentos de película para crear una emoción” (Gottlieb, 1997, p.289).

2.12 Movimientos de cámara

“Creo en el uso del movimiento de cámara siempre que este ayude a contar la historia de forma más efectiva” (Hitchcock en Gottlieb, 1997, p.310). El mejor ejemplo de ello está en la película *La sogá*, que parte de la premisa de ser concebida como una secuencia de acciones continua, filmada sin más interrupción que la necesaria para cambiar el carrete de película y en donde los movimientos de cámara tienen la finalidad principal de lograr varios ángulos diferentes dentro de la secuencia (Gottlieb, 1997).

Por ejemplo, vamos a suponer que tenemos una escena de una pareja luego de una discusión y están sentados en un sofá en un plano cerrado que corta justo debajo de su cabeza y hombros. La mujer se levanta y, molesta, camina por la habitación. Yo la seguiría en primer plano en su recorrido para mantener

el mismo sentimiento, pero muchas veces esto no se hace de esa forma. Se aleja la toma para tener un plano más abierto (...) uno nunca debería alejarse, por lo menos hasta que la sensación se calme un poco (Hitchcock en Gottlieb, 1995 p.311).

Hitchcock afirma que el elemento esencial a tomar en cuenta en los movimientos de cámara es que el espectador no debe estar consciente de ellos, es decir, su ojo debe estar siguiendo al personaje que se mueve y por ello el movimiento como tal debe pasar desapercibido (Gottlieb, 1995).

Sin embargo, en ocasiones la cámara funciona como espectador activo y participativo a lo largo de la obra de Hitchcock y este elemento cinematográfico es clave para demostrar de forma reflexiva los deseos y miedos de los protagonistas al involucrarse participativamente en la historia. De este modo, se demuestra en un giro de cámara en la penúltima película de Hitchcock, *Frenesí (Frenzy, 1972)*, donde la cámara sigue al violador y asesino en serie por las escaleras con la mujer que será su próxima víctima, es en este momento cuando la cámara retrocede por las escaleras hasta la entrada y sale hacia una calle muy transitada, sin mostrar el momento luego de que el asesino cierra la puerta para proceder con el delito.

Barton y Boyd (2006) afirman que "(...) la cámara de Hitchcock en *Psicosis* reafirma su presencia tanto en su capacidad de transmitir el campo de visión de los personajes de la película, así como su visión propia e independiente de ellos" (p.39).

De igual forma, destacan que durante la escena en la que Arbogast entra a la casa, y es atacado por la madre de Norman, Hitchcock cuidadosamente planifica el emplazamiento de cámara cenital para confundir las sensaciones del espectador y hacerlo sentir como los mismos predadores capaces de observar omniscientemente los sucesos mientras ocurren.

Al mismo tiempo, las imágenes de imágenes (...) — entre ellas los numerosos reflejos en espejos y en otras superficies de vidrio en *Psycho (Psicosis)* — tienen esa cualidad del desapego, de esa desesperanza que se siente en mundos donde abundan sólo el dolor

profundo y la necesidad humana. Si el énfasis del autoreflejo en el trabajo de cámara y en la fotografía en *Psicosis* expresa meditaciones de los directores con respecto a su propio arte, debemos concluir que Hitchcock se representa a sí mismo como ambivalente sobre el poder de las películas para mejorar o incluso describir adecuadamente los pesares de la entramada red de la vida humana. (Barton y Boyd, 2006, p 40).

La funcionalidad con la que Hitchcock plantea los movimientos de cámara tiene mucho que ver a su vez con la selección de planos, y su regla principal es nunca utilizar un plano sin tener clara su verdadera carga dramática. Es así como Hitchcock expone que no suele filmar las tomas maestras, es decir aquellas que abarcan toda la acción desde un plano general, a no ser que sea estrictamente necesario, como es el caso de una conversación donde se tiene a los personajes en tomas sobre el hombro y se repite la escena. Sin embargo con ello no subestima la carga dramática que pueden aportar los planos generales y su indudable funcionalidad al momento de establecer el lugar de la acción (Barton y Boyd, 2006).

2.13 Iluminación y su evolución

Hitchcock plantea que a lo largo de su carrera ha habido una constante evolución en lo que respecta a la iluminación en las películas. En los años 20, justo cuando empezó a involucrarse como cineasta se solía iluminar con lámparas de arco tipo Klieg que reaccionaban con vapor de mercurio y que, por su tamaño y peso, era necesario colocarlas desde el piso. Con la introducción de los bombillos incandescentes la iluminación pasó a provenir, casi en su totalidad, desde arriba ya que colocaban las lámparas desde las rejillas de los estudios y se comenzó a introducir un tipo de iluminación que se caracterizaba por emplear luces concentradas para resaltar los diferentes elementos en el set y que fue característico en la mayoría de las películas producidas masivamente en los estudios (Gottlieb, 1997).

En este sentido Hitchcock destaca la importancia del color como elemento compositivo que contribuye a separar al sujeto del fondo, y plantea que el principal problema del cine a color, a principios de su introducción es que se seguía iluminando de la misma forma que el cine en blanco y negro: “se ha desarrollado una tendencia, por ejemplo, de que si hubiesen flores en la escena, tomar una luz del techo y colocarla directamente sobre las flores (...) el resultado es que se terminan teniendo sombras oscuras en todas las paredes” (Gottlieb, 1997, p.305).

Sin embargo Hitchcock afirma que esta convicción por modelar los elementos del set separándolos del fondo a través de la iluminación focalizada, en muchas ocasiones contribuye a crear un efecto artificial que resulta irreal y caracteriza la estética de “Brillo de Hollywood” de esa época, por lo que a lo largo de su carrera y refiriéndose específicamente a la película *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) Hitchcock plantea que se vio en la necesidad de emplear un estilo de iluminación que fuese más natural y que ayudara a contar la historia de una forma más realista.

Llega el punto en que uno se pregunta: ¿Qué es una iluminación natural? Ese fue el momento en que llamé a Jack Warren y le dije: “Mira como estamos sentados aquí ¿Cómo es la iluminación en esta habitación? ¿Hay sombras oscuras en alguna parte? Estamos viviendo en luz reflejada. En esta oficina, mientras estamos sentados aquí, no hay ninguna luz directa sobre nosotros, ni siquiera de las ventanas porque las cortinas la han suavizado (...) ¿Por qué no podemos lograr el mismo efecto en *Cortina rasgada*? (Hitchcock en Gottlieb, 1997, p.306).

Para lograr este efecto Warren empleó dos técnicas. En primer lugar utilizar luz reflejada y en segundo lugar, en el caso de que fuese necesario utilizar luz directa, suavizarla lo suficiente como para que correspondiera con el resto de la iluminación. De igual forma Hitchcock plantea que existe otra forma de lograr la separación del sujeto del fondo y es a través de la utilización de la profundidad de campo, que permite enfocar la atención del espectador en el elemento en foco y es especialmente útil en los primeros planos (Gottlieb, 1997).

2.14 Tratamiento del color

La primera aproximación de Hitchcock al trabajar con el color fue en su película *La sogá* filmada en 1948, obra que además abarcaba otros desafíos, por su completa realización en plano secuencia. Su experiencia en esta primera película con respecto al color fue hasta cierto punto problemática. Hitchcock en Truffaut comenta que entre los últimos cinco o seis rollos de película, cuando la trama se acercaba al atardecer, se dio cuenta de que el color naranja era demasiado fuerte por lo que los tuvo que repetir de nuevo tomando este punto en consideración (2003).

Sin embargo, luego de más de una década, Hitchcock vuelve a utilizar el blanco y negro con su película *Psicosis* (1960) a lo que comenta: “La única razón por la que no hice *Psicosis* a color fue por la sangre, con toda la sangre en esa bañera, sabía que me podían cortar toda esa escena de la película” (Gottlieb 1997, p.311).

Más adelante Hitchcock afirma no estar de acuerdo con la teoría, vigente en esa época, de que ciertas películas deberían hacerse en blanco y negro por el sentimiento que esto genera. “Creo que el mismo sentimiento puede ser logrado con el color” y pone el ejemplo de la secuencia en la oficina de seguridad del aeropuerto en su película *Cortina rasgada* (1966) donde la paleta de colores desde el vestuario hasta la decoración era en tonos grises y el único color que se veía era el de las caras, para lo cual Hitchcock afirma que lograba el mismo efecto. (Gottlieb, 1997, p.311).

Según Gottlieb (1997), Hitchcock le otorga una importancia mayor al color para separar al sujeto del fondo puesto que en tiempos del cine en blanco y negro era necesario apoyarse en la iluminación para este efecto, mientras que con el color Hitchcock afirma que con un buen contraste de color se puede lograr esta separación.

El tratamiento del color en la obra de Hitchcock está también cargado de contenido simbólico. De acuerdo con Barton y Boyd en su película *Con la muerte*

en los talones, Hitchcock maneja los colores rojo blanco y azul para reforzar la simbología americana integrando sus significados. En el caso del rojo lo asocia con la amenaza y los colores azul y verde son intercalados con el blanco para representar los cambios en la historia relacionados hacia una mayor seguridad. De manera que representen propiamente a la cultura americana (2006).

John Warren, cinematógrafo de la película *Cortina rasgada* afirma que fue necesario el uso de filtros para reducir la intensidad del color ya que Hitchcock quiso que desde el momento en que entraran en la Alemania Oriental los colores predominantes fueran hacia las tonalidades grises y beiges evitando los colores muy llamativos – exceptuando el color rojo que hacía contrastar el uniforme de los Vopos (oficiales rusos) para reforzar el sentimiento de la trama a través de lo visual propiamente (Gottlieb, 1997).

3. EL CORTOMETRAJE COMO FORMA

Este capítulo busca enmarcar el concepto de cortometraje delimitando su duración y algunas de las características que lo diferencian del largometraje a manera de referencia. De esta forma el cortometraje se presenta como el medio para la representación de los resultados de la investigación más no se pretende estudiar a fondo los preceptos teóricos de su estructura ya que no constituye parte del objetivo de este proyecto.

El cortometraje se define como una “película que dura treinta minutos o menos, su narración tanto puede estar basada en el género dramático como en el documental o en el experimental, y puede ser una película con actores en vivo o un film, de dibujos animados” (Cooper y Dancyger, 1998, p.9).

“En los comienzos del cine como arte, todas las películas eran cortometrajes. Hasta el año 1913 todas las películas tenían una duración de quince minutos o menos” (Cooper y Dancyger, 1998, p.10) e inclusive, a pesar de la predominancia del largometraje, este formato continuó siendo empleado bajo la forma de películas seriadas y cortometrajes de comedia en los que abundaba la forma narrativa del personaje normal que se veía envuelto en sucesos extraordinarios y consigue superar estos hechos y a los antagonistas de la historia.

De esta forma, la duración del cortometraje está determinada principalmente por la estructura de las historias que se desarrollan en la trama y por la aproximación que se realiza de los personajes. Según Cooper y Dancyger (1998) las películas que superan los treinta minutos de duración presentan una serie de subtramas que deben ser desarrolladas y que generalmente no se abordan en los cortometrajes que poseen una trama simplificada.

Sin embargo, en la mayoría de los casos las características de los cortometrajes no difieren de las del largometraje, en tanto que constituyen la exposición visual y caracterización para la representación de historias en una ilusión de realidad inherente al carácter del cine, por lo que “el cortometraje

procede de una manera más simplificada y es potencialmente más libre” (Cooper y Dancyger, 1998, p.13).

La simplicidad radica en el número de personajes y en el nivel de la trama. El cortometraje suele utilizar pocos personajes, casi nunca más de tres o cuatro, y la propia trama está poderosamente simplificada en relación con el nivel de elaboración que alcanza un largometraje. Esto no significa que el personaje principal del cortometraje tenga que ser simple, sino que ha de emplearse una cierta economía de estilo al crear ese personaje. El protagonista puede ser complejo, pero necesariamente se nos ha de revelar en la acción, en el desarrollo del argumento. En el cortometraje no hay tiempo para el tipo de pausas, tan a menudo utilizadas en el largometraje, para la construcción y desarrollo del protagonista (Cooper y Dancyger, 1998, p.13).

La libertad del cortometraje según Cooper y Dancyger (1998) radica en que puede presentar una libertad narrativa que permite la utilización de metáforas además de otros recursos literarios para contar una historia. En este sentido, Bordwell y Thompson (1995) definen la narrativa cinematográfica como una “cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio” por lo que la forma narrativa del cortometraje puede verse determinada más que por el realismo propio de los largometrajes comerciales por la posibilidad de emplear otras estructuras narrativas.

En este sentido Cooper y Dancyger afirman que en la actualidad la utilización del cortometraje como forma de adiestramiento constituye una de las formas principales de utilización de este formato ya que se perfila como una fórmula económica y viable para los realizadores menos experimentados (1998).

III. MARCO METODOLÓGICO

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Como realizador, Hitchcock abarcó todo el proceso de creación de una película. Intervino en todas las áreas: en la construcción del guion, el sonido, la imagen, el montaje, y de todas se dedicó específicamente a lograr identificar cuáles eran los elementos que contribuían a generar el suspenso.

Por su gran trayectoria y sus innumerables aportes al cine moderno Hitchcock es para muchos autores el director de cine más estudiado y analizado en la historia. Para elaborar el cortometraje es necesario identificar y comprender qué elementos constituyen el estilo hitchcockiano y tomar en cuenta que el suspenso no debe ser entendido únicamente como un género más dentro del ámbito cinematográfico, sino que debe ser visto como una emoción, como un estado de incertidumbre que se genera en la audiencia y que puede ser abarcado desde distintos puntos de vista, como bien supo hacer Hitchcock a lo largo de su carrera.

Con base en estos elementos se busca crear una historia original que permita representar el suspenso partiendo de su estructura narrativa para generar la ansiedad a través del manejo de información por parte de la audiencia y así demostrar la universalidad de los planteamientos de Hitchcock. Es esto lo que constituye el problema central de este trabajo de investigación

Con lo antes expuesto es importante aclarar que de nada serviría juzgar el resultado según su mayor o menor parecido con el cine de Hitchcock. El producto final, es decir, el cortometraje, estará basado en estos elementos y se creará a partir de ellos, sin embargo estará invadido por nuestra propia interpretación artística y es en este punto donde se demuestra la validez de la obra de Hitchcock al ser universalmente aplicable, y no sólo válida desde un género específico como lo es el suspenso o desde un formato determinado como puede serlo un largometraje.

5. OBJETIVOS

5.1 Objetivo General

Realizar un cortometraje basado en la narrativa de suspenso del director Alfred Hitchcock.

5.2 Objetivos Específicos

1. Determinar los elementos definitorios de la narrativa de suspenso presentes en la filmografía del director Alfred Hitchcock
2. Escribir un guion original a partir de la narrativa de suspenso antes determinada.

6. DELIMITACIÓN

Para la realización de este trabajo se abarcará únicamente la filmografía en cine del director Alfred Hitchcock.

7. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto de investigación busca dar a conocer la obra de quien fue una de las más grandes influencias del cine moderno: Alfred Hitchcock, así como su contribución en la creación del suspenso que ha cautivado a tantos espectadores a lo largo de los años.

La obra de Hitchcock constituye una referencia obligatoria en todos los ámbitos de creación cinematográfica, desde el ejercicio de la puesta en escena -destacando la importancia de la expresión a través de lo visual al momento de contar una historia- hasta sus contribuciones en la creación de historias que contribuyan a transportar al espectador hacia sus sentimientos más profundos.

A través del estudio de la narrativa de suspenso de Alfred Hitchcock se puede corroborar los grandes aportes del autor así como la universalidad de su obra que continua vigente y ha servido de influencia para grandes realizadores.

De esta forma, los resultados de esta investigación ayudarán a ampliar el marco referencial de consulta sobre el autor, así como la posibilidad que existe de aplicar su legado a las representaciones que se realicen, esto demostrándolo a través de la adaptación del cortometraje basado en su género.

8. GUION

8.1 Idea

Augusto, mesonero, por curioso se ve atrapado en una situación que no parece tener salida.

8.2 Sinopsis

Augusto, mesonero de un lujoso restaurante tiene la responsabilidad de entregarle el anillo de compromiso en una copa de champaña a la futura esposa de Andreiv, un mafioso ruso muy temido. Las cosas se complican cuando el anillo se queda atascado en el dedo de Augusto quien tendrá que hacer todo lo posible por entregarlo a tiempo. Luego de muchos intentos se ve en la necesidad de cortarse el dedo para cumplir su misión y evitar su muerte.

8.3 Escaleta

SEC 1. INT. COCINA/RESTAURANTE. NOCHE

Augusto toma un plato de la cocina y lo lleva a una mesa. Andreiv y Alma entran al restaurante y son atendidos por Jaime.

SEC 2. INT. COCINA. NOCHE

Jaime le da indicaciones a Augusto sobre el anillo.

SEC 3. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE

Augusto comienza a preparar las copas y la botella. Toma el anillo de la caja.

SEC 4. INT. RESTAURANTE. NOCHE

Alma se para de la mesa y se excusa para ir al baño.

SEC 5. INT BARRA RESTAURANTE. NOCHE

Augusto se coloca el anillo, lo observa, intenta sacárselo y no puede. Alma pasa caminando, lo ve tratando de quitárselo y sospecha de la situación.

SEC 6. INT. COCINA. NOCHE

Augusto entra a la cocina e intenta quitarse el anillo de nuevo. Llega Jaime y lo apura para que vaya a atender la mesa de Andreiv. Augusto se coloca una servilleta en la mano para ocultar el anillo.

SEC 7. INT. RESTAURANTE. NOCHE

Augusto llega a la mesa de Andreiv y le entrega los menús escondiendo su mano. Ambos ordenan y Alma continuamente observa la mano de Augusto, quien se retira luego para atender su orden.

SEC 8. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE

Augusto intenta quitarse el anillo por varios medios. No lo consigue y debe dirigirse de nuevo a la mesa de Andreiv. Observa los guantes blancos del mesonero y se los coloca en la mano que tiene puesta el anillo.

SEC 9. INT. RESTAURANTE. NOCHE

Augusto llega a la mesa de nuevo y entrega los tragos. Alma sospecha de él, le quita el pañuelo de la mano y descubre que lleva puesto un guante blanco. Augusto, muy tenso, se retira

SEC 10. INT. COCINA. NOCHE

Augusto sigue intentando quitarse el anillo, tiene el dedo muy inflamado. Llega Jaime y le indica que debe ir a la mesa. Jaime se da cuenta de que tiene el anillo puesto y también intenta forcejear para sacárselo

SEC 11. INT RESTAURANTE. NOCHE

Se escucha un estruendo proveniente de la cocina, Andreiv y Alma voltean.

SEC 12. INT. COCINA. NOCHE

Augusto y Jaime escuchan el sonido del cuchillo del chef cortando vegetales. Se miran.

SEC 13. INT. RESTAURANTE. NOCHE

Llega Jaime sudando a la mesa con las dos copas y el anillo en una de ellas, entrega las copas. Andreiv brinda con Alma quien todavía sospecha. Jaime se retira y Alma le susurra algo al oído de Andreiv.

8.4 Tratamiento

En la cocina de un lujoso restaurante, Augusto, un mesonero de 34 años de edad que lleva pocos meses trabajando en el lugar, toma un plato de comida y sale de la cocina para entregarlo. Al salir se da cuenta de que Jaime, el encargado del restaurante, está recibiendo en la puerta a Andreiv, 54, ruso y ligado a la mafia. Es un hombre imponente y peligroso. Junto a Andreiv está Alma una impactante mujer rubia, y sus dos guardaespaldas que los acompañan a todas partes. Jaime los recibe e invita a pasar y mientras caminan, Andreiv se detiene para hablar con Jaime. Alma y los guardaespaldas continúan hacia la mesa donde Augusto los acomoda.

Andreiv comienza a buscar algo dentro de su chaqueta y mientras lo hace, Jaime observa el revólver que lleva Andreiv en su cintura e intimidado, reacciona y da un paso atrás de manera nerviosa. Finalmente Andreiv saca una matrioska que contiene un anillo y se lo entrega a Jaime, le señala el reloj que marca las nueve y veinte y le indica que antes de las diez quiere el anillo en una copa de champaña en su mesa, Jaime asiente y se va a la cocina.

Jaime espera a Augusto dentro de la cocina y le indica que el ruso está en el restaurante y que le va a pedir matrimonio a su mujer. Augusto asiente nervioso, Jaime le sigue explicando que el anillo debe estar en la mesa a las 10 en punto, y le manda a buscar la mejor champaña de la casa.

Augusto se dirige al bar, y prepara las cosas, limpia bien las copas, selecciona la champaña, le pone hielo a la hielera, y deja todo listo. Luego se dispone a limpiar la matrioska y le da curiosidad ver el anillo. Agarra el anillo y lo empieza a limpiar. Por otro lado Alma se levanta de la mesa para ir al baño. Augusto después de limpiarlo se lo pone en el dedo meñique para ver como quedó. En ese momento Alma lo ve con cara de extrañada. Augusto todavía sin percatarse que Alma lo está viendo, decide quitarse el anillo para guardarlo, pero el anillo no sale. Alma se queda parada viendo lo que ocurre. Augusto comienza a tratar de sacarse el anillo y no lo logra, en ese momento se percata que Alma, lo

está viendo, y hace como si estuviese limpiando la barra. Ella se queda confundida y sigue su camino. El se va de prisa de vuelta a la cocina.

En la cocina se echa aceite en el dedo para tratar de deslizar el anillo, en ese momento entra Jaime con los menús y le indica que los lleve a la mesa del ruso de inmediato. Augusto asiente nerviosamente, ve alrededor y decide ponerse en paño alrededor de la mano.

Augusto llega a la mesa y les entrega los menús. Alma se da cuenta de quién es y empieza a verle la mano con el paño. Augusto se da cuenta que ella sospecha y esconde la mano. Mientras, el ruso ordena los tragos y la botella de champaña. El ruso le agarra la mano a Alma y Augusto aprovecha para retirarse de la mesa.

Augusto se restriega la mano con jabón en el bar. El barman prepara los tragos y los pone en la barra. Augusto se da cuenta que el barman tiene puesto unos guantes blancos. Ve la mano del barman y luego lo ve a él.

Augusto llega por segunda vez a la mesa. Tiene de nuevo el paño puesto en su mano. Alma decide arrancarle el paño de la mano y descubre la mano con un guante blanco. Augusto le pregunta si todo está bien, ella hace como si no hubiese pasado nada. Andreiv, ya más impaciente pide una ración de ostras, Augusto ve el reloj y ve que ya faltan menos de diez minutos para las diez.

Augusto en la cocina engarza el dedo dentro de una máquina de hacer hamburguesas, grita por el dolor y la desesperación. Llega Jaime y le dice que ya son las diez, que le lleve la champaña con las copas a Andreiv. Augusto ve a Jaime y le muestra el dedo inflamado con el anillo. Jaime se desespera y le intenta sacar el anillo el mismo, se caen y causan un estruendo. En la mesa Andreiv y Alma se aturden por el sonido de la cocina

Ya sin nada que hacer se encuentran Augusto y Jaime sentados y con pocas esperanzas. Escuchan el sonido del chef cortando unos vegetales. Jaime ve a Augusto luego ven su mano, luego se ven entre ellos, y terminan viendo el dedo.

Jaime llega a la mesa con las copas de champaña. Alma ve que Augusto no volvió y lo empieza a buscar con la mirada. Jaime se retira rápidamente y

Andreiv se arrodilla para pedirle matrimonio. Ella toma de la champaña y no le sabe bien, se da cuenta que la copa esta de otro color. Andreiv la levanta y la abraza, luego ella le susurra algo al oído y el voltea hacia la cocina indignado.

Dentro de la hielera vemos un dedo ensangrentado.

8.5 Guion Literario

COMPROMETIDOS

SEC 1.INT. COCINA/RESTAURANTE. NOCHE.

En la cocina de un restaurante lujoso, el COCINERO está cortando una zanahoria que pone dentro de un bol de salsa de tomate. AUGUSTO un mesonero de 34 años que lleva 3 meses trabajando en ese restaurante, recoge el plato, y lo lleva a una mesa. El restaurante es espacioso y tiene un ambiente exclusivo. Las personas en las mesas comen langosta y toman sólo del mejor vino. JAIME, un señor refinado de 57 años de edad, encargado del lugar, se le acerca de manera nerviosa a la entrada en donde una pareja acaba de entrar.

ANDREIV, de origen ruso y ligado a la mafia, es un hombre de 52 años imponente y peligroso. Con él están dos GUARDAESPALDAS y su futura esposa, ALMA. JAIME los recibe.

JAIME

Adelante Sr. Andreiv, un honor tenerlo con nosotros, a la mesa de siempre.

Nadie le responde. JAIME Voltea de manera nerviosa y caminan hacia la mesa. En el camino ANDREIV se detiene a hablar con JAIME, y ALMA sigue hacia la mesa donde AUGUSTO le acomoda la silla.

ANDREIV

Esta es una noche muy especial Jaime.

JAIME

Por supuesto, estamos deleitados con su presencia Sr. Andr... (Interrupción).

ANDREIV

Hoy le pido matrimonio a mi preciosa Alma, todo tiene que estar perfecto.

ANDREIV busca dentro de sus pantalones y se descubre un revólver en su cintura. JAIME se echa para atrás y ANDREIV saca un pequeña matrioska de su bolsillo, la abre y revela un anillo de compromiso, es de color plateado, tiene rubís y diamantes incrustados

JAIME

Felicitatione... (Interrumpiéndolo de nuevo.

(CONTINUED)

ANDREIV

Este es el anillo de mi prababushka, ha estado en mi familia por generaciones. A las 10 en punto lo quiero dentro de una copa de champaña en mi mesa. ¡A las 10!

JAIME ve el reloj que está montado en la pared detrás de ANDREIV, el reloj marca las 9 y 20 de la noche. JAIME asiente y ANDREIV no emite ningún gesto, JAIME toma la caja con el anillo.

JAIME

Cuenta con eso Sr. Andreiv.

SEC 2. INT. COCINA. NOCHE.

AUGUSTO entra a la cocina con una cesta de pan vacía, dentro de la cocina lo espera JAIME, quien se acerca rápidamente. JAIME abre la caja con el anillo.

JAIME

Escúchame con mucho cuidado.

AUGUSTO

Sí señor Jaime.

JAIME

Hoy Andreiv le pide matrimonio a su mujer, a las 10 en punto tienes que llevar este anillo dentro de una copa de champaña, de la mejor champaña que tengamos.

AUGUSTO

(Nervioso)

Claro Sr. Jaime voy a buscarla de inmediato.

AUGUSTO intenta irse a buscar la botella pero JAIME lo agarra por el hombro.

JAIME

Augusto, necesito extrema seriedad con este asunto.

AUGUSTO

Por supuesto señor.

SEC 3. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE.

3.

MONTAJE DE IMÁGENES

- 1) AUGUSTO agarra la caja con el anillo, y se dirige al bar. Pone la caja en la parte interna de la barra.
- 2) Saca una hielera del estante y le coloca hielo.
- 3) Saca la mejor botella de champaña del estante.
- 4) Inspecciona las copas minuciosamente y las limpia.
- 5) Decide abrir la caja con el anillo, lo saca y lo inspecciona. Lo limpia con mucho cuidado y maravillado por su rareza y brillo decide colocárselo.

SEC 4. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

ALMA se levanta y se excusa ir al baño.

SEC 5. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE.

- 1) AUGUSTO aprecia el anillo y cuando intenta quitárselo se da cuenta de que no sale.
- 2) ALMA pasa por un lado de la barra, y ve a AUGUSTO forcejeando. Observa también la caja del anillo en la barra.
- 3) AUGUSTO ve que está pasando ALMA, se mete la mano en el bolsillo y nerviosamente sale caminando.

SEC 6. INT. COCINA. NOCHE.

AUGUSTO suspira ya tranquilo y se intenta sacar el anillo de nuevo. Al darse cuenta de que no puede sonrío de incredulidad. Intenta sacárselo un par de veces más sin éxito. Entra JAIME batiendo las puertas.

JAIME

Augusto llévalos los menús de inmediato.

AUGUSTO asiente, y ve a los lados, decide ponerse una servilleta alrededor de su mano derecha y agarra un par de menús.

SEC 7. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

4.

AUGUSTO se acerca a la mesa. ALMA lo reconoce y nota de inmediato la servilleta en su mano derecha.

AUGUSTO

Sr. Andreiv, esta noche tendré el honor de servirle.

AUGUSTO les da los menús con una sola mano, la mirada de ALMA no se despega de la servilleta que tiene en la mano derecha.

ANDREIV

Un vodka en la rocas y un Bloody Mary para mi Alma, y los quiero de inmediato.

AUGUSTO

De inmediato.

ANDREIV

...Y luego la mejor botella de champaña que tengas, hoy hay muchos motivos para celebrar, será una noche perfecta y memorable para los dos.

ALMA sonríe, le agarra la mano a ANDREIV y voltea a ver la mano de AUGUSTO que ahora está oculta detrás de su espalda, ella se asoma para ver para atrás y AUGUSTO lo impide haciendo un discreto movimiento. AUGUSTO se da la vuelta, rápidamente cambia la mano hacia adelante y se va a prepararle los tragos.

SEC 8. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE.

AUGUSTO suelta la servilleta que tiene en la mano y se acerca al lavamanos, se echa mucho jabón en la mano y hace un gran esfuerzo para quitarse el anillo. Poco a poco su dedo se va hinchando. El BARTENDER pone los tragos en la barra. AUGUSTO se seca las manos y ve que el BARTENDER tiene puestos unos guantes blancos.

SEC 9. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

AUGUSTO se acerca a la mesa de nuevo con los tragos, lleva la misma servilleta en la mano derecha, le entrega el trago a ANDREIV y luego a ALMA. Cuando se le acerca a ALMA, ella le quita de golpe la servilleta de la mano y descubre que tiene un guante blanco puesto.

(CONTINUED)

CONTINUED:

5.

AUGUSTO

Señora ¿todo bien?

ALMA agarra la servilleta y se limpia la boca

ALMA

Sí, sí...Todo bien.

ANDREIV

Trae dos platos de ostras... y procura que lleguen antes que la botella.

AUGUSTO voltea a ver el reloj, son las 9 y 50 de la noche, recoge la cesta de pan y se devuelve a la cocina.

SEC 10. INT. COCINA. NOCHE.

AUGUSTO intenta sacarse el anillo del dedo poniéndolo dentro de la ranura de una mezcladora. Hace fuerza con las piernas y vemos su dedo completamente hinchado. Entra de nuevo JAIME, y va directo hacia donde esta él. Augusto se acomoda.

JAIME

Vamos Augusto, ya son las 10, llévalas las copas.

AUGUSTO se queda en silencio y comienza a tener un tic nervioso en el ojo.

JAIME

Vamos hijo, no tenemos todo el día.

Lentamente sube su mano derecha y JAIME ve el dedo completamente hinchado con el anillo puesto.

JAIME

¿Qué hiciste?, ¿Qué hiciste?!

JAIME se acerca y trata de quitarle él mismo el anillo, intenta hasta con la boca sin éxito. Sigue intentándolo poniéndole todo el peso de su cuerpo y se resbala. Se escucha el estruendo afuera.

SEC 11. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

ALMA y ANDREIV voltean hacia la cocina después de escuchar el ruido.

SEC 12. INT. COCINA. NOCHE.

JAIME y AUGUSTO, tirados en el suelo, están al borde de llorar por el dolor y la frustración. Ambos escuchan al COCINERO que está cortando vegetales sin inmutarse por la situación. AUGUSTO ve al COCINERO y su cuchillo, luego ve a JAIME. Ambos comprenden lo que tienen que hacer.

SEC 13. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

JAIME y otro MESONERO llegan a la mesa con las dos copas de champaña, una tiene el anillo adentro. Con mucho cuidado le sirve primero la copa al señor ANDREIV. ALMA se da cuenta de que no es Augusto y lo empieza a buscar con la mirada por el restaurante, ANDREIV levanta su copa para brindar con ella. JAIME aprovecha para retirarse rápidamente. ALMA brinda y toma un poco de su champaña. Le sabe un poco raro y la ve. La champaña no es del mismo color que la de ANDREIV, tiene un hilo de sangre que atraviesa el líquido. ANDREIV se arrodilla, le pide matrimonio y luego la abraza. Todo el mundo celebra y ella le susurra algo al oído. ANDREIV voltea y vemos dentro de la hielera de la champaña el dedo cortado de Augusto.

FIN

9. PROPUESTA VISUAL

9.1 Planos y Movimientos de cámara.

Partiendo de los planteamientos de Hitchcock, los movimientos de cámara que se adoptarán para este cortometraje tienen la función de acompañar a los personajes en sus acciones lo que hace que el movimiento sea casi imperceptible ya que la atención se concentra en lo que sucede dentro de la historia. Los movimientos están directamente relacionados con los planos. En este caso se emplearán planos cerrados para acompañar la intimidad necesaria debido a la naturaleza de la historia.

El juego de miradas entre Augusto y Alma resulta de suma importancia para el desarrollo de la trama, al igual que la presencia inminente del tiempo y la constante amenaza de Andreiv. Por ello la selección de planos cerrados contribuye a incrementar la carga dramática en la historia.

De igual forma se emplearán planos detalle del reloj, del anillo y de la matrioska ya que contribuyen a centrar la atención del espectador en esos elementos para incrementar la ansiedad que se genera alrededor de estos objetos y su relación con los personajes.

9.2 Iluminación.

En este cortometraje todas las situaciones se desarrollan en un restaurante lujoso. Por lo tanto la iluminación será tenue, generando una sensación de intimidad y exclusividad. Con base en Hitchcock, quien procura que la iluminación sea lo más natural posible para que ésta ayude a contar la historia eficazmente se adoptará esta noción y se iluminará el ambiente creando así una atmósfera completamente natural para los personajes. De esta forma el espectador no se ve distraído por detalles de fotografía que lo alejan de la historia. En el caso de la cocina se busca representar un ambiente más frío propio de estas locaciones que a su vez se ve enfatizado por las superficies plateadas de acero.

De igual forma para separar al sujeto del fondo se utilizará la profundidad de campo para enfocar la atención en los personajes y sus acciones, en especial en los primeros planos.

9.3 Tratamiento del color.

El color en este cortometraje juega un papel importante ya que es el elemento que diferencia un ambiente de otro, y también ayuda a generar esa sensación de intimidad que se quiere lograr en el restaurante generando calidez y sombras. Según Hitchcock el color puede tener un significado simbólico siempre que no sea irreal. Por eso a efectos de esta historia en particular, el color será tratado de manera naturalista, adecuado a la situación en la que nos encontremos, con una paleta definida para cada locación. En el caso del restaurante y la barra la paleta se acercará a las tonalidades cálidas de colores tierra y en el caso de la cocina se manejarán los colores fríos y neutros propios del acero en contraste con el colorido de la comida.

9.4 Montaje.

Al igual que Hitchcock en el cortometraje se utilizará en ocasiones la estructura del montaje paralelo. De esta forma cuando Augusto está teniendo problemas con el anillo, paralelamente se observará a Alma levantándose de la mesa, jugando así con la información que recibe el espectador frente a la incertidumbre de Augusto y del peligro de que lo descubran con el anillo. Para Hitchcock el montaje es un elemento esencial, porque es el momento en el cual esa cantidad de imágenes desordenadas se juntan de tal manera que generen una emoción o una idea. Para él es importante a través del montaje jugar con la proporción de los planos para así generar el efecto deseado. De igual forma el montaje jugará un papel importante en este cortometraje al momento de incrementar la tensión entre Alma y Augusto cuando se acerca a la mesa a través de un montaje dinámico entre ambos personajes.

10. PROPUESTA SONORA

Para la musicalización de este cortometraje se busca conservar el estilo dramático que Bernard Herrmann representaba en la obra de Hitchcock a través de patrones de sonidos cortos y repetitivos que contribuyen a incrementar la tensión presente en la trama y que constituye uno de los aspectos que Hitchcock destaca dentro de este género de suspenso. Para ello se empleará su música en los momentos de tensión más importantes para acentuar el sentimiento de incertidumbre y la empatía por el personaje.

El sonido de diálogos y acciones en la pieza será diegético y su registro se realizará en locación a través micrófono direccional tipo boom y utilizando un micrófono cardioide de balita para registrar los diálogos de cada personaje de forma nítida.

Para que el ambiente tanto del restaurante como de la cocina sea real se hará especial énfasis en grabar las acciones de los comensales y de los cocineros. De esta forma se busca registrar los sonidos de ambiente para darle profundidad al campo sonoro.

11. PROPUESTA DE TRATAMIENTO DEL SUSPENSO EN EL CORTOMETRAJE

Gracias a la universalidad del legado de Hitchcock, descubrimos que sus enseñanzas están presentes en casi todos los géneros actuales. Elementos como el montaje, la persecución, el empleo de la música y hasta el uso adecuado de la comedia son cruciales para generar suspenso. Fue precisamente en estos elementos en los que nos basamos para la realización de este cortometraje. El resto de los elementos funcionan muy bien en otro tipo de historias. Dentro de las propias películas de Hitchcock es difícil encontrar todos los elementos que él plantea para generar el suspenso, solo veremos aquellos que le funcionen a la historia, que ayuden a que el espectador a que sienta esa emoción. Sin embargo

nos parecía importante estudiarlos todos y de ahí se deriva la magnitud de nuestro marco teórico, porque para un sin número de historias estos elementos son aplicables y adecuadamente utilizados generan exactamente lo que se proponen.

En nuestro análisis nos dimos cuenta de la importancia que tiene el generar suspenso a través de la información que tenga el espectador en contraste con la información que manejan los personajes del cortometraje. De esta manera se puede crear a través del montaje una sensación inminente de peligro, en donde el espectador siente la angustia sobre el futuro inevitable del personaje. En nuestro corto, esto se genera en primer lugar cuando Augusto se pone el anillo, y mostramos como Alma se levanta de la mesa para ir al baño. Con estas dos imágenes intercaladas en la acción, le hacemos creer al espectador que Alma va a descubrir a Augusto con el anillo, y que Augusto no tiene ni idea de que esto puede ocurrir.

En segundo lugar cuando Augusto ya tiene el anillo puesto, tiene que enfrentarse con la situación de atender la mesa de Andreiv y Alma con el temor agregado que Alma ya sospecha algo sobre lo que ocurrió. Gracias al montaje generamos un juego de miradas en donde vemos como Alma busca descubrirlo, y como Augusto se las ingenia para salirse de la situación sin que Andreiv ni ella se den cuenta de la verdad. Esta técnica hace que el espectador se involucre con la historia y que pase a formar parte de ella. Por eso es que para generar suspenso no se necesita un clima lluvioso, ni tampoco un cuarto totalmente sombrío, para generar suspenso se necesita contraste de información.

En el cortometraje por ejemplo Andreiv es un mafioso ruso, una persona muy peligrosa y en ese sentido muy varonil, sin embargo le quiere pedir matrimonio a Alma metiendo un anillo en una copa de champaña algo que contrasta con lo que haría un hombre de sus características.

Otro elemento es el uso de la comedia como alivio de esa tensión. Hitchcock en reiteradas ocasiones expuso que en los momentos más tensos de sus películas el espectador necesita ser aliviado de esa tensión al igual que el héroe para evitar un anticlímax.

Un ejemplo de esto en el cortometraje es cuando Augusto va por segunda vez a la mesa, con el mismo paño que la primera vez, Alma ya prácticamente convencida de que él tiene el anillo puesto decide arrancarle el paño solo para descubrir que la mano de Augusto está cubierta por un guante. De esta manera generamos un alivio momentáneo en el espectador en cuanto a la situación del personaje principal, que es el personaje con el cual se identifican. Todo el suspenso se genera a través del contraste, y de esta manera es como la comedia puede servir un propósito definitivo para la historia y fue el género que utilizamos para extender los postulados de Hitchcock en el cortometraje.

Encontramos que la persecución era una parte crucial para el desarrollo de esta historia. Hitchcock veía la persecución como el elemento básico por excelencia en el mundo del celuloide. Sin embargo no debe ser vista únicamente como persecución física, sino también está presente la persecución contra el tiempo. Es en este punto donde hicimos énfasis en la historia ya que la copa de champaña con el anillo debe de ser entregada a las diez en punto. Esto genera tensión en el espectador ya que gracias al montaje se muestran constantemente planos del reloj en donde se muestra que le queda poco tiempo a Augusto para entregar el anillo. Esta carrera aunque no es tangible, genera el mismo tipo de emoción que una persecución física.

Por último es muy importante diferenciar el tipo de shock que produce una película de suspenso y una de terror. La aproximación al suspenso se dio a través de la emoción de ansiedad, que no se deriva de la sorpresa, es más bien un sentimiento prolongado, fruto de una trama que genera un sentimiento de advertencia al espectador. De esa manera está concebido el cortometraje, y surgió gracias a los aportes del maestro del suspenso.

12. DESGLOSE DE NECESIDADES DE PRODUCCIÓN

SEC 1. COCINA/RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	1 y 2
TOTAL PÁGINAS	1 y 1/4
TIEMPO EN PANTALLA	75sg

EXTERIOR		NOCHE	X
INTERIOR	X	DÍA	

DESCRIPCIÓN	Andreiv llega al restaurante, habla con Jaime y le entrega el anillo.
DECORADO	Interior de restaurante, área de mesas.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Cocinero. Augusto. Jaime. Alma. Andreiv. Guardaesaldas 1y 2. Extras.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>2 mesoneros, cajero, portero, pareja adulta en mesa, pareja de negocios en mesa, pareja en barra, bartender, 4 personas sexos variados en mesas.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Cuchillo, zanahoria, tabla para picar, bol con salsa de tomate, plato, bandeja, langosta, botellas de vino, revólver plateado, caja de anillo (matrioska), anillo plateado con piedras, reloj de pared.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-J-1: Flux oscuro, Camisa blanca, corbata negra.</p> <p>V-A-1: traje negro, camisa negra, zapatos negros</p> <p>V-Al-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p> <p>V-G- 1 y 2: traje negro corbata negra camisa blanca.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Andreiv: tatuajes manos. Alma: maquillaje de noche. Augusto, Jaime, Guardaesaldas y Cocinero: natural.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Interior de un restaurante lujoso, muebles de cuero, mesas de madera oscura, decoración minimalista, barra larga de madera, estantes con botellas, vajilla blanca y cubiertos de plata brillantes, en la entrada del restaurant un podio lujoso donde se recibe a los invitados.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de restaurant</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p> <p>Montura de hombros para cámara.</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN La locación debe tener una barra que conecte con la sala general del restaurant donde están las mesas, la entrada del restaurant preferiblemente debe conectar con la calle. Recordar montar reloj de pared.</p>		

SEC 2. COCINA

PÁGINA DE GUIÓN	2
TOTAL PÁGINAS	3/4
TIEMPO EN PANTALLA	45sg

EXTERIOR	
INTERIOR	X

NOCHE	X
DÍA	

DESCRIPCIÓN	<u>Augusto entra a la cocina y Jaime le asigna la misión de preparar el anillo para Andreiv.</u>
DECORADO	<u>Interior de cocina de restaurante.</u>
LOCALIZACIÓN	<u>Restaurante.</u>

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto. Jaime.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Cocinero, Chef, Mesoneros (2).</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Caja de anillo (matrioska), anillo plateado con piedras, cesta de pan vacía, bandeja.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-J-1: Flux oscuro, Camisa blanca, corbata negra.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto, Jaime: natural.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior de cocina del restaurante, ollas, cocinas encendidas, algunos platos sucios, elementos que le den vida de actividad a la cocina.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Actividad de cocina.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p> <p>Dolly.</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p> <p>La cocina debe tener una entrada de puertas de madera abatibles. La cocina debe estar extremadamente limpia.</p>		

SEC 3 y 5. BARRA RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	3
TOTAL PÁGINAS	1/2
TIEMPO EN PANTALLA	70sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	Augusto hace los preparativos para entregar el anillo. Se lo coloca y Alma lo ve.
DECORADO	Interior de restaurante, área de la barra.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto. Alma.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Bartender, Personas en la barra (3).</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Caja de anillo (matrioska), anillo plateado con piedras, hielera, dos copas, bandeja, hielo, botella de champaña en caja de madera lujosa, servilleta de tela.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-AI-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Alma: maquillaje de noche. Augusto: natural, sudor.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Interior del restaurante en la parte del bar, paredes con botellas de vino y en la barra botellas de distintos tipos de licores, copas, cestas, vasos. La barra es de madera, fregadero.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p> <p>Dolly</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		

SEC 4. RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	3
TOTAL PÁGINAS	
TIEMPO EN PANTALLA	10sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	Alma se levanta de la mesa y se excusa para ir al baño
DECORADO	Interior de restaurante, área de las mesas.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Andreiv. Alma.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Pareja adulta en mesa, pareja de negocios en mesa, mesoneros.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Cartera de Alma, servilleta de tela, copas vasos.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-A-1: traje negro, camisa negra, zapatos negros</p> <p>V-AI-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Alma: maquillaje de noche. Andreiv: tatuajes manos. Guardaespaldas: natural</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior del restaurante mesa donde están Andreiv y Alma.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de restaurant.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		

SEC 6. COCINA

PÁGINA DE GUIÓN	3
TOTAL PÁGINAS	1/3
TIEMPO EN PANTALLA	30sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	<u>Augusto entra a la cocina intenta quitarse el anillo y Jaime le ordena llevar los menús.</u>
DECORADO	<u>Interior de cocina de restaurante.</u>
LOCALIZACIÓN	<u>Restaurante.</u>

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto. Jaime.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Cocinero, Chef, Mesoneros (2).</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Servilleta de tela. Menús (2).</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-J-1: Flux oscuro, Camisa blanca, corbata negra.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Jaime: natural.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior de cocina del restaurante, ollas, cocinas encendidas, algunos platos sucios, elementos que le den vida de actividad a la cocina.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de cocina de restaurant.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p> <p>La cocina debe tener una entrada de puertas de madera. La cocina debe estar extremadamente limpia.</p>		

SEC 7. RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	4
TOTAL PÁGINAS	3/4
TIEMPO EN PANTALLA	90sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	Augusto llega a atender la mesa de Andreiv y Alma escondiendo el anillo.
DECORADO	Interior de restaurante, área de las mesas.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto Andreiv. Alma.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Pareja adulta en mesa, pareja de negocios en mesa, mesoneros.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Servilleta de tela, copas vasos.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-A-1: traje negro, camisa negra, zapatos negros</p> <p>V-AI-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Alma: maquillaje de noche. Andreiv: tatuajes manos. Guardaespaldas: natural</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior del restaurante mesa donde están Andreiv y Alma.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de restaurant.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p> <p>Dolly</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		

SEC 8. BARRA RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	4
TOTAL PÁGINAS	1/4
TIEMPO EN PANTALLA	70sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	Augusto trata de quitarse el anillo con jabón mientras espera los tragos.
DECORADO	Interior de restaurante, área de la barra.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto. Bartender.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Personas en la barra (3).</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Anillo plateado con piedras, servilleta de tela, jabón, toalla, guantes blancos, trago Bloody Mary, trago de vodka en las rocas.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-B-1: Camisa negra- pantalón negro- guantes blancos.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Dedo hinchado Bartender: natural.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Interior del restaurante en la parte del bar, paredes con botellas de vino y en la barra botellas de distintos tipos de licores, copas, cestas, vasos. La barra es de madera, fregadero.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente.</p>	<p>FX</p> <p>Dedo hinchado Bloody Mary, Vodka: preparar.</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p> <p>Cuidar el dedo de Augusto con el agua. Tener listos los tragos.</p>		

SEC 9 y 11. RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	4 y 5
TOTAL PÁGINAS	3/4
TIEMPO EN PANTALLA	100sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	9: Augusto llega a la mesa a entregar los tragos. 11 Alma y Andreiv voltean ante el estruendo.
DECORADO	Interior de restaurante, área de las mesas.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto Andreiv. Alma.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Pareja adulta en mesa, pareja de negocios en mesa, mesoneros.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Servilleta de tela, copas vasos. Trago Bloody Mary, trago de Vodka en las rocas, reloj, cesta de pan.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-A-1: traje negro, camisa negra, zapatos negros</p> <p>V-Al-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Alma: maquillaje de noche. Andreiv: tatuajes manos. Guardaespaldas: natural</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior del restaurante mesa donde están Andreiv y Alma.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de restaurant.</p>	<p>FX</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p> <p>Tener el reloj montado. Para la Sec 11 los tragos con menos contenido.</p>		

SEC 10 y 12. COCINA

PÁGINA DE GUIÓN	5 y 6
TOTAL PÁGINAS	1
TIEMPO EN PANTALLA	130sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	10: Jaime descubre la situación del anillo. 12: Jaime y Augusto descubren qué hacer.
DECORADO	Interior de cocina de restaurante.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Augusto. Jaime.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Cocinero, Chef, Mesoneros (2).</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Servilleta de tela, menús (2), mezcladora.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-Au-1: Camisa blanca, chaleco negro, pajarilla negra, pantalón negro.</p> <p>V-J-1: Flux oscuro, Camisa blanca, corbata negra.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Dedo hinchado Jaime: natural.</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior de cocina del restaurante, ollas, cocinas encendidas, algunos platos sucios, elementos que le den vida de actividad a la cocina.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de cocina. Estruendo por la caída. Ollas se caen.</p>	<p>FX</p> <p>Dedo hinchado</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p> <p>La cocina debe tener una entrada de puertas de madera. La cocina debe estar extremadamente limpia. Debe haber un espacio donde simular una caída para tener el estruendo en sonido.</p>		

SEC 13. RESTAURANTE

PÁGINA DE GUIÓN	6
TOTAL PÁGINAS	1/2
TIEMPO EN PANTALLA	30sg

EXTERIOR	
INTERIOR	x

NOCHE	x
DÍA	

DESCRIPCIÓN	Augusto llega a la mesa con las copas de champaña y Andreiv le pide matrimonio a Alma.
DECORADO	Interior de restaurante, área de las mesas.
LOCALIZACIÓN	Restaurante.

<p>PERSONAJES</p> <p>Jaime Andreiv. Alma.</p>	<p>EXTRAS</p> <p>Pareja adulta en mesa, pareja de negocios en mesa, mesoneros.</p>	<p>UTILERÍA/ATREZZO</p> <p>Servilleta de tela, copas vasos. Trago Bloody Mary, trago de Vodka en las rocas. Copas de champaña, bandeja, hielera, hielo, botella de champaña, anillo, dedo.</p>
<p>VESTUARIO</p> <p>V-J-1: Flux oscuro, Camisa blanca, corbata negra.</p> <p>V-A-1: traje negro, camisa negra, zapatos negros</p> <p>V-AI-1: Vestido color vino tinto de encajes ajustado, tacones.</p> <p>V-G- 1 y 2: traje negro corbata negra camisa blanca.</p>	<p>MAQUILLAJE</p> <p>Augusto: natural, sudor. Alma: maquillaje de noche. Andreiv: tatuajes manos. Guardaespalda: natural</p>	<p>ESCENOGRAFÍA</p> <p>Propia de interior del restaurante mesa donde están Andreiv y Alma.</p>
<p>SONIDO</p> <p>Ambiente de restaurant.</p>	<p>FX</p> <p>Dedo Sangre para la copa.</p>	<p>EQUIPOS ESPECIALES</p> <p>Dolly panther. O porta jib.</p>
<p>NOTAS DE PRODUCCIÓN</p>		

13. PLAN DE RODAJE

PLAN DE RODAJE COMPROMETIDOS DIA 1										
HORA COMIENZO : 8:00am EQUIPO TÉCNICO: 6:00am TALENTO: 6:30am OTRO: Arte, Producción, Dirección 5:30am						RESTAURANTE CASA CLUB LA LAGUNITA		SEC: 1, 4, 7, 9, 11		
INICIO DEL RODAJE 8:00am										
HORA	SE C	PLA .	EXT/INT D/N	DESCRIP.	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
8:00	1	1, 3	INT/N	Dolly in Dolly back	Entrada Restaurante Mesa	Augusto, Alma Andreiv, Jaime	2 Guardaespaldas	10	Dolly	
9:00	1	4	INT/N	PP Andreiv	Restaurante Entrada	Alma, Andreiv, Jaime	2 Guardaespaldas	2	Trípode	
9:30	1	5	INT/N	PM Andreiv baja a revólver	Restaurante Mesa	Andreiv, Jaime		2	Trípode	
10:00	1	7-9	INT/N	PMC Andreiv	Restaurante Mesa	Andreiv, Jaime		2	Dolly	
11:00	1	2	INT/N	PM Jaime	Restaurante Entrada	Jaime		2	Trípode	
11:45	1	6-8	INT/N	PM Jaime	Entrada Restaurante Mesa	Andreiv, Jaime	2 Guardaespaldas	0	Trípode	
12:30	1	10	INT/N	PM Jaime	Entrada Restaurante Mesa	Andreiv, Jaime		2	Trípode	
1:30	ALMUERZO									
2:30	4	27	INT/N	PG Mesa	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv		5	Trípode	
3:00	7	38,42, 46	INT/N	PG Mesa	Restaurante Mesa	Augusto, Alma, Andreiv		2	Trípode	
3:30	7	39,41, 45	INT/N	PM Alma	Restaurante Mesa	Alma, Augusto		2	Trípode	
4:00	7	47	INT/N	PM Alma ref. mano de Augusto	Restaurante Mesa	Alma, Augusto		2	Trípode	
4:30	7	40, 44	INT/N	PM Augusto	Restaurante Mesa	Augusto		2	Trípode	
5:30	7	43	INT/N	PP Andreiv	Restaurante Mesa	Andreiv		2	Trípode	
6:00	9	53, 55,57	INT/N	PG Mesa	Restaurante Mesa	Augusto Alma Andreiv		5	Trípode	
6:30	9	54b, 58	INT/N	PM Augusto	Restaurante Mesa	Andreiv		2	Trípode	
7:00	CENA									
7:45	9	54	INT/N	PM Alma	Restaurante Mesa	Alma, Augusto		2	Trípode	
8:00	9	56	INT/N	PP Alma	Restaurante Mesa	Alma		2	Trípode	
9:00	11	65	INT/N	PG Mesa ruido	Restaurante Mesa	Alma Andreiv		2	Trípode	
9:30	9	59	INT/N	PD Reloj 9:50	Pared	Reloj		0	Trípode	
9:40	1	11	INT/N	PD Reloj 9:20	Pared	Reloj		0	Trípode	

**PLAN DE RODAJE
COMPROMETIDOS
DIA 2**

PAG 2

HORA COMIENZO : 8:00am TALENTO: 6:30am	EQUIPO TÉCNICO: 6:00am OTRO: Arte, Producción, Dirección 5:30am	RESTAURANTE CASA CLUB LA LAGUNITA BARRA CASA CLUB LAGUNITA	SEC: 13, 3, 5, 8
---	--	---	------------------

INICIO DEL RODAJE 8:00am

HORA	SE C	PLA	EXT/INT D/N	DESCRIP.	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA
8:00	13	70	INT/N	PG Mesa	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Trípode	
8:30	13	71, 73b	INT/N	PM Jaime	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Trípode	
9:00	13	71b, 72, 75	INT/N	PMC Alma	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Trípode	
9:30	13	73	INT/N	TS	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Trípode	
10:00	13	74	INT/N	PC	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Trípode	
10:30	13	76	INT/N	Secuencia Travelling Final	Restaurante Mesa	Alma, Andreiv, Jaime		2	Dolly	
11:30	5	29	INT/N	PA Alma travelling	Barra Rest.	Augusto		12	Dolly	
12:00	5	31	INT/N	PM Alma	Barra Rest.	Augusto			Trípode	
1:30	ALMUERZO									
3:30	5	29b	INT/N	Subj. Alma Barra	Barra Rest.	Augusto		4	Dolly	
4:00	5	28, 30	INT/N	PM Augusto	Barra Rest.	Augusto		2	Trípode	
4:30	5	32, 33	INT/N	PML Augusto Salida	Barra Rest.	Augusto		2	Trípode	
5:30	8	49	INT/N	PG Barra Augusto	Barra Rest.	Augusto	Bartender	2	Trípode	
6:00	8	50	INT/N	PD Manos	Barra Rest.	Augusto	Bartender	2	Trípode	
6:30	8	51	INT/N	PM Augusto	Barra Rest.	Augusto	Bartender	2	Trípode	
7:00	8	52	INT/N	TS	Barra Rest.	Augusto	Bartender	2	Trípode	
7:30	8	48	INT/N	PD Fregadero	Barra Rest.	Augusto		2	Trípode	
8:00	CENA									
8:30	3	19	INT/N	PD Caja Anillo Barra	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
8:45	3	21	INT/N	PM Augusto botella	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
9:00	3	23	INT/N	PM Augusto Bandeja	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
9:45	3	24	INT/N	PML Augusto	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
10:00	3	26	INT/N	PM Augusto trapo	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
10:15	3	22	INT/N	PD Copas	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
10:15	3	25	INT/N	OTS Augusto Anillo	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	
10:15	3	26	INT/N	PD Hielera	Barra Rest.	Augusto		0	Trípode	

**PLAN DE RODAJE
COMPROMETIDOS
DIA 3**

PAG 3

HORA COMIENZO : 2:00pm				EQUIPO TÉCNICO: 1:00pm			COCINA QUINTA ESMERALDA			SEC: 2, 6, 10, 12	
TALENTO: 1:00 pm				OTRO: Arte, Producción, Dirección 12:00m							
INICIO DEL RODAJE 1:00 pm											
HORA	SE C	PLA.	EXT/INT D/N	DESCRIP.	DECORADO	PERSONAJES	FIGURANTES	EXTRAS	MAQUINARIA	NOTA	
1:00	2	12	INT/N	PM Travelling	Cocina Rest.	Augusto		4	Dolly		
1:20	2	13	INT/N	Travelling Augusto	Cocina Rest.	Augusto		4	Dolly		
1:40	2	14,16	INT/N	PM Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
2:00	2	18	INT/N	PP Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
2:20	2	15	INT/N	TS Jaime Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
2:40	2	17	INT/N	PP Jaime	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
3:00	6	34,36	INT/N	PM Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
3:20	6	35	INT/N	PM Jaime	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
3:40	6	37	INT/N	TS Jaime Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
4:00	10	60	INT/N	PML Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
4:20	10	62	INT/N	PM Augusto	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
4:40	10	61	INT/N	PML Jaime	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
5:00	10	63	INT/N	PP Jaime	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
5:30	10	64	INT/N	TS Augusto y Jaime	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
6:00	12	67	INT/N	PD Cuchillo	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
6:20	12	66	INT/N	TS Jaime y Augusto en el piso	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
7:00	12	68	INT/N	PML Ambos	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		
7:20	12	69	INT/N	PP	Cocina Rest.	Augusto, Jaime		4	Trípode		

14. GUION TÉCNICO

SEC1. INT. COCINA/RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
1	Extras Augusto Andreiv Alma Jaime Guardaespaldas	Plano secuencia: Empieza en cenital detalle del cuchillo cortando el apio hasta que llega a ángulo normal. Augusto toma el plato y lo pone en una bandeja, la cámara lo sigue y se detiene en la entrada con Jaime y la llegada de Andreiv, Alma y los guardaespaldas.	
2	Jaime	PM de Jaime recibiendo a Andreiv.	Jaime: "adelante Sr. Andreiv, un honor tenerlo con nosotros esta noche".
3	Andreiv Jaime Alma Guardaespaldas	Plano de conjunto de Andreiv, Alma y los guardaespaldas parados sin decir nada. Empiezan a caminar. Travelling siguiéndolos y a mitad de camino Andreiv y Jaime se detienen. Queda en Two Shot de ellos.	Jaime les hace un gesto para que lo sigan hasta la mesa. Comienzan a caminar y Jaime y Andreiv se detienen. Alma, guardaespaldas y Augusto siguen hasta la mesa. Andreiv dice: "esta es una noche muy especial". Jaime responde: "por supuesto estamos deleitados con su presencia Sr. Andr... (Interrupción).
4	Andreiv	PP de Andreiv con referencia de Jaime.	Andreiv dice: "Hoy le pido matrimonio a mi preciosa Alma, todo tiene que estar perfecto". .
5	Andreiv	PD de la acción de la chaqueta	Andreiv, se abre la chaqueta y busca la caja del anillo, descubriendo un revólver
6	Jaime	PMC de Jaime.	Jaime ve el revólver y se

			echa un paso hacia atrás.
7	Andreiv	PM de Andreiv.	Andreiv sostiene la caja abierta con el anillo.
7b	Andreiv	PD de la caja con el anillo.	La mano de Andreiv cierra la caja.
8	Jaime	PMC de Jaime.	Jaime dice: " Felicitacio... (Lo interrumpe de nuevo).
9	Andreiv	PP de Andreiv.	Andreiv dice: " este es el anillo de mi prababushka, ha estado en mi familia por generaciones...". Andreiv dice: " a las 10 en punto lo quiero dentro de una copa de champaña en mi mesa".
10	Jaime	PM de Jaime.	Jaime recibe la caja y voltea a ver el reloj que está en la pared. Jaime dice: " por supuesto sr cuente con eso".
11	Reloj	Plano detalle del reloj que marca las 9 y 20 de la noche.	
SEC 2. INT. COCINA. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
12	Augusto	PM, Travelling back.	Se abren las puertas de la cocina y Augusto entra con una bandeja que tiene encima una cesta vacía de pan, detrás de él sale otro mesonero.
13	Augusto Jaime	Travelling siguiendo a Augusto de espaldas.	Augusto entra y Jaime lo está esperando, lo agarra por el hombro, pone la bandeja en una mesa y Jaime le dice: "escúchame con mucho cuidado".

14	Augusto	PM de Augusto escuchando a Jaime.	Augusto responde: "Si señor Jaime"
15	Jaime Augusto	Two shot de Jaime y Augusto.	Jaime saca de su bolsillo el anillo y dice: "Hoy Andreiv le pide matrimonio a su mujer, a las 10 en punto tienes que llevar este anillo dentro de una copa de champaña, de la mejor champaña que tengamos". Augusto asiente, se pone un poco nervioso y recibe el anillo.
16	Augusto	PM de Augusto.	Augusto recibe el anillo, lo guarda en su bolsillo, y le dice: " Por supuesto, lo buscaré de inmediato" Antes de irse Jaime lo agarra por el hombro.
17	Jaime	PP de Jaime.	Jaime dice: "Augusto necesito extrema seriedad con este asunto".
18	Augusto	PP de Augusto.	Le responde "por supuesto señor".
SEC 3. INT.BARRA DE RESTAURANTE .NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
19	Augusto	Plano detalle de la caja en la barra del bar.	Augusto pone la caja en la parte interna de la barra.
20	Augusto Hielera	Plano detalle de la hielera.	Augusto le pone hielo a la hielera.
21	Augusto Botella	PM de Augusto escogiendo la botella.	Augusto sonriendo saca la botella y la limpia.
22	Augusto	Plano detalle de las copas con	Augusto limpia las copas de

	Copas	Augusto de fondo.	manera minuciosa.
23	Augusto Bandeja	PM de Augusto.	Augusto deja todo listo en la bandeja y se acerca a abrir la caja con el anillo.
24	Augusto	PML de Augusto.	Augusto toma la caja del anillo de la barra.
25	Anillo	Over the shoulder de Augusto, sosteniendo el anillo y viéndolo.	Augusto decide sacar el anillo de la caja para limpiarlo.
26	Augusto	PM de Augusto.	Augusto limpia el anillo con un trapo y con su aliento.
SEC 4. INT. RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
27	Ama Andreiv	PG de la mesa.	Alma se levanta y se excusa para ir al baño.
SEC 5. INT.BARRA DE RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
28	Augusto	PMC de Augusto.	Augusto se coloca el anillo.
29	Alma Augusto	Plano Americano de Alma caminando al lado de la barra.	Alma camina por el lado de la barra, acercándose.
29 b	Alma	Travelling subjetiva de la mirada de Alma al estuche encima de la barra	
30	Augusto	Plano Medio de Augusto.	Augusto intenta sacarse el anillo.
31	Alma	PM de Alma.	Alma lo ve con cara de extrañeza mientras sigue caminando hacia el baño.
32	Augusto	PMC de Augusto con paneo hasta la cocina.	Augusto se sorprende de que lo hayan descubierto.
33	Augusto	PML.	Augusto se mete la mano en el bolsillo y camina

			rápidamente hacia la barra.
SEC 6. INT. COCINA. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
34	Augusto	Travelling de Augusto entrado a la cocina, hasta la parte interior.	Entra golpeando la puerta, y camina rápido hacia la parte interna, intenta sacarse el anillo y no puede.
35	Jaime	PM de Jaime entrando a la cocina.	Jaime entra de golpe a la a la cocina y le dice: "¿qué estás haciendo aquí?, llévale ya los menús a la mesa de Andreiv.
36	Augusto	PM de Augusto.	Augusto esconde su mano y echa para atrás se queda sin palabras por unos momentos y dice:" claro, claro, ya voy".
37	Jaime	Two Shot de Jaime y Augusto.	Jaime sale de la cocina. Augusto agarra un par de menús y también ve un paño que está allí decide enrollárselo en la mano derecha donde tiene el anillo y sale de la cocina.
SEC 7. INT. RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
38	Augusto Alma Andreiv	PG de la mesa.	Llega Augusto.
38 b	Augusto	PM del torso de Augusto, dolly out hasta quedar en plano general de la mesa.	Vemos a Augusto llegando con los menús y el trapo en la mano.
39	Alma Augusto	PM de Alma con referencia de la mano con la servilleta de Augusto.	Alma ve la cara de Augusto y luego baja a ver su mano.
40	Augusto	PM de Augusto.	Augusto les entrega los menús y ve que Alma está

			viendo fijamente su mano y dice: " Sr. Andreiv, esta noche tendré el honor de servirle". Andreiv recibe su menú.
41	Alma Augusto	PM de Alma con referencia de la mano de Augusto.	Alma sigue viendo fijamente la mano de Augusto mientras recibe su menú y Augusto se mete la mano detrás de su espalda.
42	Alma Augusto Andreiv	Plano general de la mesa.	Augusto mueve su mano hacia su espalda Andreiv le devuelve el menú y le pide: "un vodka en la rocas y un bloody mary para mi Alma...Continúa.
43	Andreiv	PP de Andreiv.	Sigue diciendo "y los quiero de inmediato".
44	Augusto Alma	Plano Medio de Augusto.	Augusto responde:" de inmediato, ve que Alma se está asomando para ver su espalda.
45	Alma	PM de Alma.	Alma viéndole la espalda a Augusto y Andreiv dice "y luego la mejor botella de champaña que tengas, hoy hay muchos motivos para celebrar, será una noche perfecta y memorable para los dos.
46	Augusto	Plano General.	Augusto dice" vuelvo de inmediato" se voltea y rápidamente pone su mano adelante para que Alma no la vea. Andreiv agarrado de manos con ella.
47	Alma	PP de Alma.	Alma ve a Augusto yéndose y pone cara de extrañada.

SEC 8. INT. BARRA DE RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
48	Augusto	Plano detalle de las manos de Augusto en el friegaplatos del bar.	Augusto se trata de quitar el anillo con jabón y agua sin éxito, vemos el dedo hinchado.
49	Augusto Bartender	Plano General de Augusto.	La cara de desesperación y nerviosismo mientras intenta sacarse el anillo luego voltea cuando el Bartender pone los tragos en la bandeja.
50	Bartender	Plano Medio Corto de manos de Bartender poniendo los tragos en la bandeja.	Vemos los guantes blancos del Bartender.
51	Augusto Bartender	PM de Augusto.	Augusto ve los tragos y se percata de los guantes en las manos del Bartender.
52	Augusto Bartender	Two shot del Bartender y Augusto.	Bartender ve extrañado a Augusto.
SEC 9. INT. RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
53	Augusto Alma Andreiv	Plano de conjunto.	Llega Augusto con los tragos y le pone el vodka a Andreiv, Alma sigue buscando ver su mano y le pone su trago a Alma.
54	Augusto Alma	PM de Alma con referencia de torso de Augusto.	Alma le quita de golpe el trapo de la mano. Se descubre el guante blanco en la mano de Augusto.
54 b	Augusto	PP de Augusto.	Augusto ve con cara de extrañado a Alma y le dice: Señora ¿todo bien?
55	Alma Augusto	PG de la mesa.	Extrañados reaccionan ante el impulso de Alma.

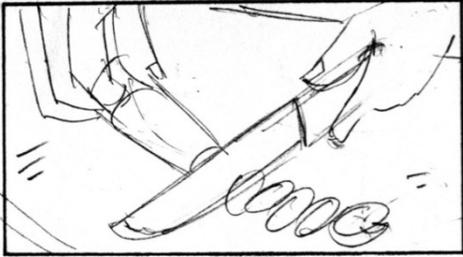
	Andreiv		
56	Alma	PP de Alma.	Alma se limpia la boca con el trapo.
57	Andreiv	Two shot de Augusto y Andreiv.	Andreiv dice:"dos platos de ostras y procura que lleguen antes que la botella".
58	Augusto	PM de Augusto.	Augusto voltea a ver el reloj.
59	Reloj	Plano Detalle del reloj.	El reloj marcas las 9 y 50.
SEC 10. INT. COCINA. NOCHE.			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
60	Augusto	PML de Augusto.	Mete el dedo en la ranura de una mezcladora y hace fuerza para sacarse el anillo.
61	Jaime	PML de Jaime.	Jaime abre las puertas viendo el reloj, y dice:"vamos Augusto ya son las 10, llévalas las copas". Jaime dice:"vamos hijo, no tenemos todo el día"
62	Augusto	PM de Augusto.	Augusto se queda ahí parado con las manos atrás. Sube la mano lentamente hasta que le muestra el anillo en su dedo.
63	Jaime	PP de Jaime.	Se sorprende por la situación.
64	Augusto Jaime	Two shot de Augusto y Jaime.	Jaime le agarra la mano y ve el dedo luego trata el mismo de quitárselo, Augusto grita del dolor, Jaime lo intenta con desesperación y se caen los dos tumbando unas ollas

SEC 11. INT. RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
65	Alma Andreiv	Two Shot.	Alma y Andreiv voltean por el estruendo causado en la cocina
SEC 12. INT. COCINA. NOCHE.			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
66	Jaime Augusto	Two Shot de ellos recostados en el piso	Jaime ve su reloj y volteo a ver a Augusto quien está casi llorando por el dolor. Augusto ve a Jaime preocupado los dos escuchan el sonido del chef cortando vegetales
67	Cuchillo	Plano Detalle del cuchillo	El cuchillo cortando una zanahoria
68	Augusto Jaime	PML de ambos	Ambos se ven con complicidad. Augusto niega con la cabeza.
69	Augusto	PP	Reacción.
SEC. 13. INT. RESTAURANTE. NOCHE			
#	PERSONAJES	DESCRIPCIÓN PLANO	DIÁLOGO/ ACCIÓN
70	Jaime Mesonero	PG de la mesa.	Jaime llega con las copas y el otro mesonero pone la botella y la hielera en el stand.
71	Jaime	PMC de la parte de arriba del cuerpo de Jaime luego Tilt down.	Jaime sudando abre la botella de champaña y le sirve en los vasos y se echa para atrás.
72	Alma	PM de Alma.	Alma recibe su copa y ve a Jaime.
73	Andreiv Jaime	Two shot en contrapicado.	Jaime le sirve a Andreiv en su copa.
71	Alma	PM de Alma.	Alma sigue buscando a

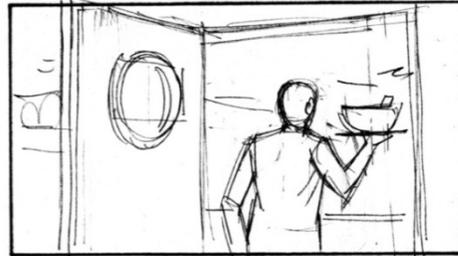
b			Augusto por el restaurante
73 b	Jaime	PM de Jaime	Jaime se echa para atrás luego de servir las copas.
74	Alma Jaime Andreiv	Plano Conjunto.	Alma y Andreiv brindan con sus copas y toman. Alma no para de buscar a Jaime quien se retira.
75	Alma	PMC de Alma.	Alma toma de su copa y nota que sabe raro, voltea a los lados y ve a Andreiv arrodillado a su lado.
76	Alma Andreiv	Plano Secuencia comienza en two shot y termina en cenital de la hielera.	Andreiv la toma de las manos y se levantan. Todos celebran, ella está todavía desconcertada por lo que pasó y le susurra algo al oído a Andreiv. Luego vemos un pequeño dedo dentro de la hielera y rápidamente el mesonero la sustituye por otra hielera.

15. STORYBOARD

SEC 1. INT. COCINA/RESTAURANTE. NOCHE.



1. El cocinero corta una zanahoria y la coloca en un bol de salsa



1. Augusto toma una bandeja y sale de la cocina



1. Andreiv, Alma y sus guardaespaldas se encuentran con Jaime en la Entrada del Restaurant.



2. Jaime los recibe y los acompaña hasta su mesa.



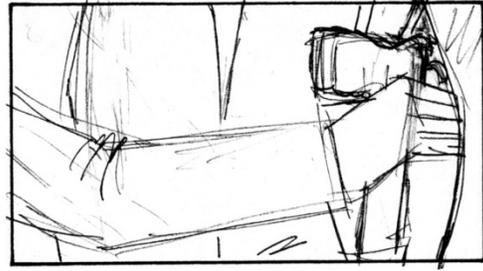
3. Andreiv, Alma y sus guardaespaldas caminan hacia la mesa.



3. Alma y los guardaespaldas siguen a sentarse y Andreiv se detiene para hablar con Jaime.



4. Andreiv le explica a Jaime que esa noche le pedirá la mano a Alma.



5. Mientras busca el anillo en su bolsillo Andreiv deja ver un revólver.



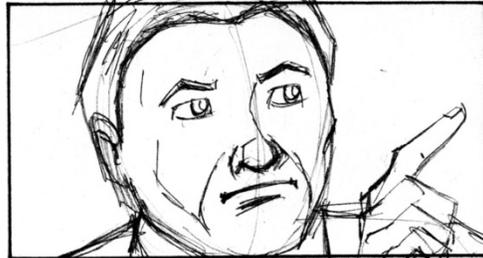
6. Jaime se exalta al ver que Andreiv está armado.



7. Andreiv consigue el anillo de compromiso y se lo enseña a Jaime.



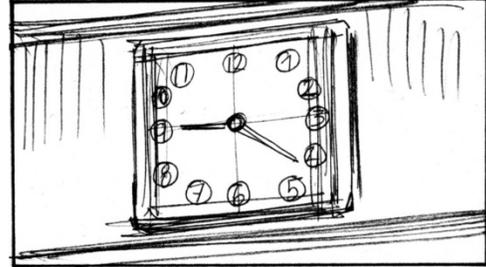
8. Jaime asiente con la cabeza.



9. Andreiv le da indicaciones a Jaime sobre lo que debe hacer con el anillo.



10. Jaime recibe el anillo de parte de Andreiv.



11. Jaime ve el reloj y son las 9:20 de la noche.

SEC 2. INT. COCINA. NOCHE.



12. Augusto entra a la cocina.



13. Augusto se encuentra con Jaime.



14. Augusto deja la bandeja de lado y escucha a Jaime.



15. Jaime le entrega el anillo mientras le explica a Augusto la situación.



16. Augusto recibe el anillo de parte de Jaime y lo guarda en su bolsillo.



17. Jaime le exige seriedad a Augusto.



18. Augusto asiente y acepta hacerlo.

SEC 3. INT. BARRA RESTAURANTE. NOCHE.



19. El estuche del anillo está encima de la barra.



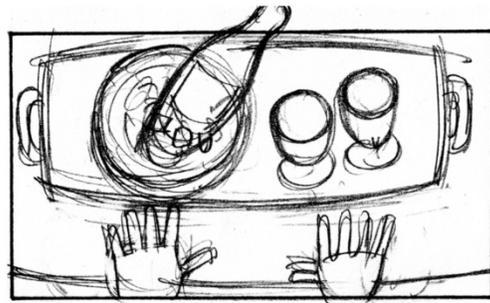
20. Augusto prepara la hielera para la champaña.



21. Augusto selecciona y saca la botella de champaña del estante



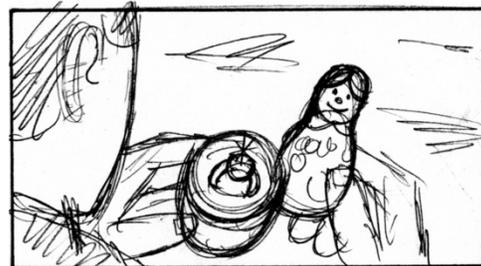
22. Augusto limpia cuidadosamente las copas de champaña



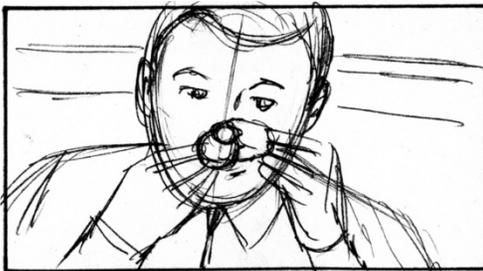
23. Augusto coloca las copas y la botella en la bandeja encima de la barra.



24. Augusto toma el estuche del anillo de la barra.



25. Augusto abre el estuche, inspecciona el anillo y decide sacarlo.



26. Augusto toma el anillo y lo limpia cuidadosamente.

SEC 4. INT. RESTAURANTE. NOCHE.



27. Alma se levanta de la mesa

SEC 5. INT.BARRA RESTAURANTE. NOCHE.



28. Augusto se coloca el anillo y lo observa maravillado. Se lo trata de sacar y no lo consigue.



29. Alma se acerca caminando a la barra



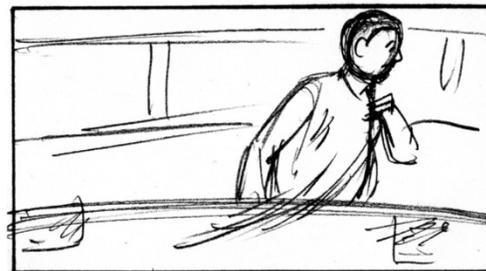
30. Augusto vuelve a intentar sacarse el anillo y observa a Alma que se acerca.



31. Alma pasa caminando y ve a Augusto forcejeando.



32. Augusto se percató de que Alma lo vio.



33. Augusto se va hacia la cocina.

SEC 6. INT. COCINA. NOCHE.



34. Augusto forcejea para quitarse el anillo.



35. Jaime llega y presiona a Augusto para que lleve los menús.



36. Augusto se coloca la servilleta en la mano.

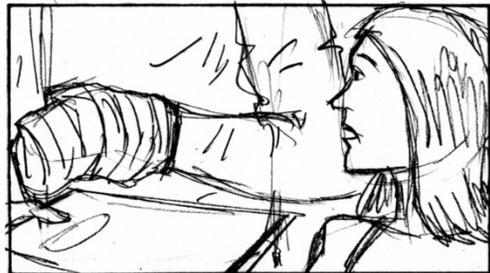


37. Jaime le entrega los menús y Augusto sale de la cocina.

SEC 7. INT. RESTAURANTE. NOCHE.



38. Augusto se acerca a la mesa de Andreiv y Alma y les entrega los menús.



39. Alma recibe su menú y sospecha de Augusto.



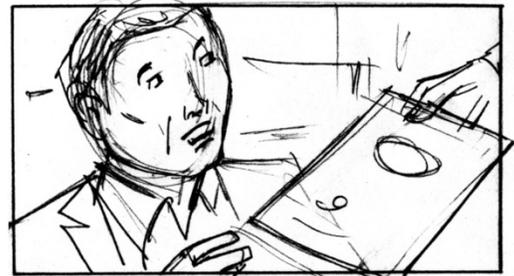
40. Augusto escucha las indicaciones de Andreiv y se percató de que Alma le está viendo la mano.



41. Alma observa la mano de Augusto quien la coloca detrás de su espalda.



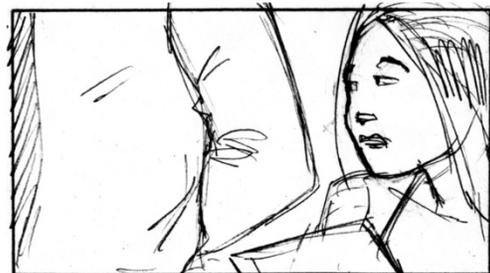
42. Augusto coloca la mano detrás de su espalda y recibe los menús-



43. Andreiv. Le entrega su menú.



44. Augusto voltea y se retira



45. Alma se inclina para ver su mano.

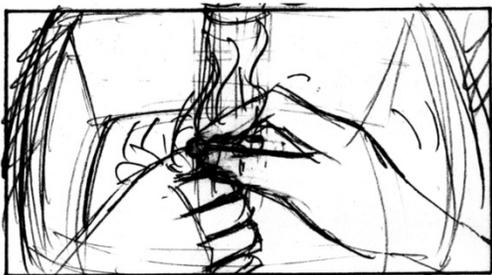


46. Augusto se retira hacia la cocina y Andreiv toma las manos de Alma.



47. Alma voltea y sigue con su mirada a Augusto.

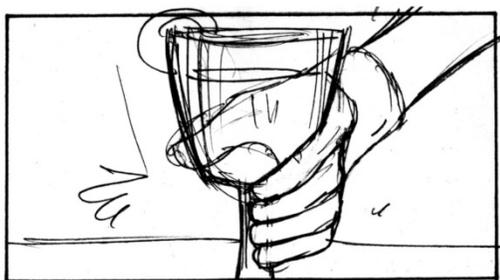
SEC 8. INT. BARRA DE RESTAURANTE.



48 Augusto se echa jabón y grasa en la mano para sacarse el anillo.



49. El bartender coloca los tragos en la bandeja.



50. El bartender lleva puestos unos guantes blancos



51. Augusto se percata de los guantes blancos.

SEC 9. INT. RESTAURANTE, NOCHE.



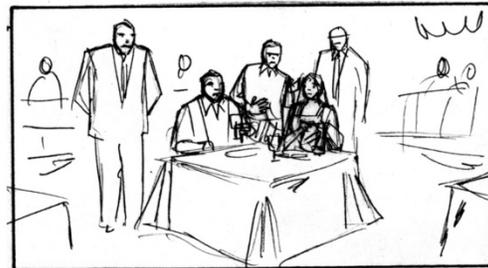
52. Augusto voltea a ver al bartender quien no entiende la situación.



53. Augusto llega a la mesa con los tragos y le entrega su trago a Andreiv.



54. Mientras le entrega su trago a Alma, ella le quita la servilleta de la mano para descubrir el guante blanco.



55. Todos se extrañan por el impulso de Alma.



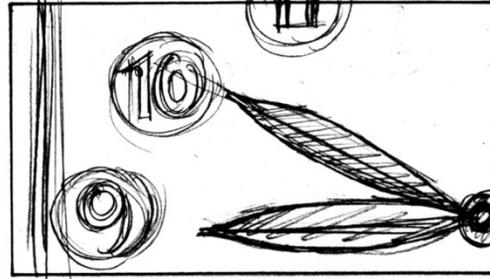
56. Alma se limpia la boca con la servilleta para justificar su reacción.



57. Andreiv le señala el reloj a Augusto para que se apure con el servicio.



58. Augusto voltea a ver el reloj.



59. El reloj marca las 9:50 de la noche.

SEC10. INT. COCINA. NOCHE.



60. Augusto desesperado hace palanca con un instrumento en la cocina para retirar el anillo de su dedo.



61. Jaime entra a la cocina preocupado por la hora.



62. Augusto le enseña el anillo en su dedo.



63. Jaime se preocupa y le reclama a Augusto.



64. Jaime y Augusto forcejean.

SEC 11. INT. RESTAURANTE. NOCHE.

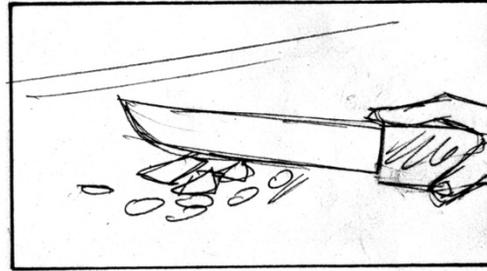


65. Se escucha un estruendo y Andreiv y Alma voltean.

SEC 12. INT. COCINA. NOCHE.



66. Augusto y Jaime están en el piso luego de haberse caído y escuchan el sonido del cuchillo.



67. El cocinero corta un vegetal con su cuchillo.



68. Jaime asiente.



69. Augusto reacciona al entender la situación con el cuchillo.

SEC.13 INT. RESTAURANTE. NOCHE.



70. Jaime se acerca a la mesa con las copas de champaña.



71. Jaime llega a la mesa sudando y nervioso.



72. Jaime le entrega la copa de champaña a Alma quien no para de verlo a él.



73. Jaime le sirve la champaña a Andreiv.



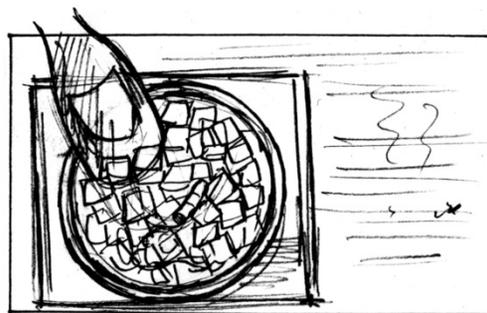
74. Jaime se retira mientras Andreiv y Alma brindan, ella todavía observa a Augusto.



75. Alma toma de la copa de champaña.



76. Andreiv le pide matrimonio a Alma de rodillas. Se levantan y Alma le susurra al oído. Andreiv voltea.



76. Vemos la hielera con el dedo de Augusto.

16. FICHAS ARTÍSTICA Y TÉCNICA

16.1 *Ficha Artística*

Augusto: Javier Figuera Gago

Alma: Emma Rabbe

Andreiv: Pavel Roschupkin

Jaime: Elio Pietrini

16.2 *Ficha Técnica*

Nombre: Comprometidos

Duración: 8 minutos

Género: Comedia

Formato Original: 35mm

Idioma: Español

Fecha Producción: Agosto 2012

Guion: Víctor Villavicencio

Dirección: Víctor Villavicencio

Asistente de Dirección: Oscar Vincentelli

Producción: Astrid Estrella Pérez Bastidas

Dirección de Fotografía: Rigel Pomares Amaré

Dirección de Arte: Evelyn Pérez Visnapu

Storyboard: Juan Queralt

17. PRESUPUESTO

NOMBRE DEL PROYECTO:	Comprometidos
DIRECTOR:	Víctor Villavicencio
FORMATO:	35mm
DÍAS DE RODAJE:	3
DURACIÓN:	8min

1- COSTOS DE GUIÓN	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
1.1 DERECHOS DE AUTOR	N/A	N/A	
1.2 ADAPTACIÓN LITERARIA	N/A	N/A	
1.3 ADAPTACIÓN GUIÓN	N/A	N/A	
1.4 GUIÓN LITERARIO	N/A	N/A	
1.5 GUIÓN TÉCNICO	N/A	N/A	
1.6 TRADUCCIONES	N/A	N/A	
1.7 COPIAS	N/A	N/A	
1.8 REGISTRO	N/A	N/A	
1.9 FOTOCOPIAS	600	1	600
1.10 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			600

2 - EQUIPO DE REALIZACIÓN	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
2.1 DIRECTOR	N/A	N/A	
2.2 1er ASISTENTE DE DIRECCIÓN	N/A	N/A	
2.3 2do ASISTENTE DE DIRECCIÓN	N/A	N/A	
2.4 PRODUCTOR	N/A	N/A	
2.5 1er ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
2.6 2do ASISTENTE DE PRODUCCION	N/A	N/A	
2.7 DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	N/A	N/A	
2.8 DIRECTOR DE ARTE	5,000	2	10,000
2.9 DIRECTOR DE CASTING	N/A	N/A	
2.10 SCRIPT	N/A	N/A	
2.11 OPERADOR DE CÁMARA 1	N/A	N/A	
2.12 OPERADOR DE CÁMARA 2	N/A	N/A	
2.13 ASISTENTE DE CÁMARA 1	1,000	3	3,000
2.14 ASISTENTE DE CÁMARA 2	900	3	2,700
2.15 ELECTRICISTA	1,000	3	3,000
2.16 ELECTRICISTA 2	1,000	3	3,000

2.16 JEFE DE MÁQUINA	1,000	3	3,000
2.18 VIDEO ASSIST	N/A	N/A	
2.19 SCRIPT	N/A	N/A	
2.20 SONIDISTA	3,000	3	9,000
2.21 ASISTENTE DE SONIDO (BOOM)	N/A	N/A	
2.22 FOTO FIJA	N/A	N/A	
2.23 DISEÑADOR DE VESTUARIO	N/A	N/A	
2.24 VESTUARISTA	2,000	2	4,000
2.25 ASISTENTE DE VESTUARIO	N/A	N/A	
2.26 MAQUILLADOR	2,000	2	4,000
2.27 ASISTENTE DE MAQUILLAJE	N/A	N/A	
2.28 ENTRENADOR DE ANIMALES	N/A	N/A	
2.29 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLIVARES			41,700

3 - PRODUCCIÓN EJECUTIVA	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
3.1 PRODUCTOR EJECUTIVO	N/A	N/A	
3.2 GERENTE DE PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
3.3 ASISTENTE DE PRODUCCIÓN EJECUTIVA 1	N/A	N/A	
3.4 ASISTENTE DE PRODUCCIÓN EJECUTIVA 2	N/A	N/A	
3.5 CONTADOR	N/A	N/A	
3.6 SECRETARIA	N/A	N/A	
3.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			0

4 - COSTOS DE PRODUCCIÓN	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
4.1 COMPRA DE PELÍCULA 35mm	980	10	9,800
4.2 COMPRA DE PELÍCULA 16mm	N/A	N/A	
4.3 CASSETTES DV	N/A	N/A	
4.4 OTROS CASSETTES	N/A	N/A	
4.5 FOTOGRAFÍAS	N/A	N/A	
4.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			9,800

5 - EQUIPO TÉCNICO	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
5.1 CÁMARA 35mm	N/A	N/A	
5.2 CÁMARA 16mm	N/A	N/A	
5.3 CÁMARA DV	N/A	N/A	

5.4 CÁMARA OTRO FORMATO	N/A	N/A	
5.5 ÓPTICA ADICIONAL DEL CINE	N/A	N/A	
5.6 ÓPTICA ADICIONAL DE VIDEO	N/A	N/A	
5.7 LUCES Y GRIP	N/A	N/A	
5.8 GELATINAS Y FILTROS	N/A	N/A	
5.9 PLANTA ELÉCTRICA	N/A	N/A	
5.10 DOLLY-GRÚA	N/A	N/A	
5.11 STEADY CAM	N/A	N/A	
5.12 MONTURAS ESPECIALES	N/A	N/A	
5.13 VIDEO ASSIST	N/A	N/A	
5.14 WALKIES TALKIES	N/A	N/A	
5.15 ACCESORIOS DE SONIDO	N/A	N/A	
5.16 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			0

6- LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
6.1 BUSQUEDA DE LOCACIONES	N/A	N/A	
6.2 ALQUILER DE LOCACIONES	5,000	2	10,000
6.3 ALQUILER DE ESTUDIO	N/A	N/A	
6.4 DISEÑO ESCENOGRÁFICO	N/A	N/A	
6.5 ASISTENTE DE ESCENOGRAFÍA	N/A	N/A	
6.6 PERMISOS	2,500	1	2,500
6.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			12,500

7- UTILERIA Y VESTUARIO	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
7.1 UTILERIA COMPRADA	1,500	1	1,500
7.2 UTILERIA ALQUILADA	9,000	1	9,000
7.3 VESTUARIO	8,000	1	8,000
7.4 EFECTOS ESPECIALES	2,500	1	2,500
7.5 VEHICULOS	N/A	N/A	
7.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			21,000

8- TRANSPORTE Y ALIMENTACION	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
8.1 TRANSPORTE PRE-PRODUCCIÓN	N/A	N/A	
8.2 TRANSPORTE RODAJE	800	2	1,600
8.3 HOTEL Y VIATICOS	4,500	1	4,500
8.4 PASAJES AEREOS	N/A	N/A	
8.5 TASAS ADUANALES	N/A	N/A	
8.6 ESTADIA X DIAS	N/A	N/A	
8.7 ALIMENTACION Y RODAJE	6,000	2	12,000
8.8 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			18,100

9- REPARTO Y MAQUILLAJE	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
9.1 PRINCIPALES	N/A	N/A	
9.2 SECUNDARIOS	N/A	N/A	
9.3 EXTRAS	N/A	N/A	
9.4 MAQUILLAJE	N/A	N/A	
9.5 ANIMALES	N/A	N/A	
9.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			0

10- POST-PRODUCCIÓN	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
10.1 REVELADO 35 mm	250	10	2,500
10.2 REVELADO 16 mm	N/A	N/A	
10.3 TELECINE	7,500	1	7,500
10.4 MASTER	N/A	N/A	
10.5 PRIMERA COPIA	N/A	N/A	
10.6 COPIAS ADICIONALES	N/A	N/A	
10.7 EDICION OFF LINE	N/A	N/A	
10.8 EDICION ON LINE	N/A	N/A	
10.9 ANIMACION	N/A	N/A	
10.10 SONIDO DOLBY STEREO	N/A	N/A	
10.11 COPIA A VIDEO	N/A	N/A	
10.12 OTROS	12,000	2	24,000
TOTAL EN BOLÍVARES			34,000

11- SONIDO	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
11.1 ADAPTACION	N/A	N/A	
11.2 ESTUDIO DE GRABACION	N/A	N/A	
11.3 DERECHOS MUSICALES	N/A	N/A	
11.4 MUSICALIZACION	7,000	1	7,000
11.5 MEZCLA FINAL	1,500	1	1,500
11.5 LOCUTORES	N/A	N/A	
11.6 MUSICA CON DERECHOS	N/A	N/A	
11.7 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			8,500

12- SEGUROS E IMPREVISTOS	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
12.1 SEGUROS EQUIPOS	N/A	N/A	
12.2 SEGUROS PERSONAL	N/A	N/A	
12.3 SEGURO ENVIO PELICULA LABORATORIO	N/A	N/A	
12.4 IMPREVISTOS	3,500	1	3,500
12.5 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			3,500

13- VARIOS	MONTO	CANT	TOTAL BsF.
13.1 TELEFONO Y FAX	N/A	N/A	
13.2 CORREO	N/A	N/A	
13.3 SHOOTING	N/A	N/A	
13.4 JEFE DE PRENSA	N/A	N/A	
13.5 GASTOS DE OFICINA	2,000	1	2,000
13.6 OTROS	N/A	N/A	
TOTAL EN BOLÍVARES			2,000

RESUMEN DE PRESUPUESTO	TOTAL
1- COSTO DE GUION	600
2- EQUIPO DE REALIZACIÓN	41,700
3- PRODUCCIÓN EJECUTIVA	0
4- COSTOS DE PRODUCCIÓN	9,800
5- EQUIPO TÉCNICO	0
6- LOCACIONES Y ESCENOGRAFÍA	12,500
7- UTILERÍA Y VESTUARIO	21,000
8- TRANSPORTE Y ALIMENTACIÓN	18,100
9- REPARTO Y MAQUILLAJE	0
10- POST-PRODUCCIÓN	34,000
11- SONIDO	8,500
12- SEGUROS E IMPREVISTOS	3,500
13- VARIOS	2,000
TOTAL GENERAL	151,700

IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A través de la realización del cortometraje se ha podido constatar la importancia que Hitchcock le otorga al montaje al considerarlo una de las partes más importante del proceso. De esta forma es necesario tener una concepción del montaje no solo en el momento de la postproducción, sino también en la preproducción. Al haber definido los planos previamente se puede tener una visión más detallada sobre cómo éstos se combinan para crear así la historia.

Uno de los elementos más importantes para tener una idea más clara previa al rodaje fue la realización del *storyboard*, ya que permite plasmar en imágenes el trabajo presente en el guion técnico y de esta forma tener una idea sobre la interacción de unos planos en combinación con otros y poder entender desde dónde se quiere ver cada acción. Esto contribuye a que en el momento de filmar la escena se tenga una idea clara para poder realizar algún cambio de ser necesario, ya que el *storyboard* funciona como guía más no debe ser estrictamente inviolable.

Del estudio a fondo sobre cómo Hitchcock aborda la realización de una película se derivan estructuras más o menos definidas que contribuyen a enriquecer la creación de una historia y que son efectivas y utilizadas de manera muy usual en el cine actual. Por esto el legado de Hitchcock es tan importante. El supo definir de qué manera capturar la atención de la audiencia al crear historias que logran generar emociones particulares en el espectador, en especial aquellas que se derivan del suspenso como la intriga y la ansiedad.

De esta forma queda por escrito el legado de Hitchcock en su afán de complacer a las multitudes, porque a fin de cuentas él fue un director dedicado a complacer a su audiencia y despertar emociones tan universales que eran capaces de cautivar a los públicos más diversos. Es por esta razón que consideramos necesario el estudio de la obra de Hitchcock para cualquier persona que desee entender un proceso de producción audiovisual desde la concepción de la idea hasta su distribución, elementos en los que Hitchcock se destacó a lo largo de sus 50 años de realización cinematográfica.

En cuanto al cortometraje, crear una historia que abarcara los elementos presentes en la narrativa de Hitchcock no fue un proceso fácil, en principio se consideró la realización de una adaptación de una historia del escritor inglés Roald Dahl, sin embargo, lo que hubiese podido funcionar para un trabajo de tesis resultaba inservible al momento de querer exportarlo como producto audiovisual ya que los derechos de autor de la historia fueron completamente negados. Es necesario tomar en cuenta lo relativo a derechos de copyright, tanto en la historia como en la música ya que sin ellos el cortometraje quedaría únicamente para ser mostrado en el ámbito académico.

De la realización del cortometraje en 35mm la experiencia deja un gran aprendizaje en distintas áreas. La dinámica del set al momento de trabajar en película es muy diferente y demanda la realización de tantos ensayos como sean necesarios para que cada quien tenga claro su papel en cada plano, desde el equipo técnico hasta los talentos. De esta forma, el flujo de trabajo es mucho más dinámico y permite reducir los tiempos así como la cantidad de material final que se lleva a postproducción, que en el caso de digital se ahorraría en espacio y tiempo de visualización de las tomas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAIR, Gene (2002) *Alfred Hitchcock. Filming our fears*. New York. Oxford University Press.

ALLEN, R. e ISHII-GONZÁLEZ, S. (1999) *Alfred Hitchcock Centenary Essays*. Londres. British Film Institute Publishing

BARTON, R. y BOYD, D. (2006) *Alfred Hitchcock Influence Imitation and Hipertextuality*. Texas. University of Texas Press.

BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995) *El arte cinematográfico, una introducción*. Buenos Aires. Ediciones Paidós Ibérica.

CHANDLER, Charlotte (2009) *Hitchcock Íntimo*. España. Editorial Manontropo.

COOPER, P. y DANCYGER, K. (1998) *El guion de cortometraje*. Madrid. Editorial Instituto Oficial de Radio y Televisión

DUNCAN, Paul (2011) *Alfred Hitchcock: La filmografía completa*. Alemania. Taschen

FINLER, Joel (1992) *Alfred Hitchcock The Hollywood Years*. Londres. B.T. Bratsford.

FREEDMAN, Jonathan y MILLINGTON, Richard, (1999) *Hitchcock's America*, New York, Oxford University Press

GOTTLIEB, Sydney (1997) *Hitchcock on Hitchcock*. E.E.U.U. Faber and Faber.

HAEFFNER, Nicholas (2005) *Alfred Hitchcock*, Londres. Editorial Pearson Education Limits.

KROHN, Bill (2010) *Masters of cinema. Alfred Hitchcock*. Paris. Cahiers du Cinéma Sarl.

LEITCH, Thomas (2002) *The Encyclopedia of Alfred Hitchcock*. Nueva York, Checkmark Books.

SOTO, Donald (1990) *Alfred Hitchcock La cara oculta del genio*. Barcelona. Editorial Ultramar.

TRUFFAUT, François, (2003) *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial Madrid.

WILLIAM, John (2010) *Alfred Hitchcock. The icon years*. California. Aplomb Publishing.

WOOD, Robin (1989) *Hitchcock Films Revisited*. Londres. Faber and Faber.