



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La arquitectura de Alfred Hitchcock : Orden espacio-temporal

Autor/es

Marta Pilar Buisán Galán

Director/es

Ricardo Sánchez Lampreave

EINA / Arquitectura

2014

RESUMEN

Partiendo de una reflexión acerca de los conceptos más intrínsecos a la Arquitectura: IDEA, FORMA y ESTRUCTURA, hemos planteado un posible paralelismo de estas nociones en torno a otra disciplina artística, el Cine.

Las noción de FORMA cinematográfica surgió de manera inconsciente en torno a las primeras filmaciones, que presentaban una continuidad espacial y temporal en sus proyecciones. Sin embargo, para hablar del concepto de IDEA en el cine, fue necesario esperar a la obra de Georges Méliès, quien evolucionó primigeniamente el arte de hacer películas como manera de narrar historias.

Para referirnos una ESTRUCTURA desde presupuestos arquitectónicos, resulta indispensable centrarse en la aportación de D.W. Griffith al cine: la técnica del montaje. El hecho de montar, vigente aún en la actualidad, puede ser interpretado como la acción de escribir el argumento de la película mediante imágenes rodadas. El orden de los planos y las relaciones establecidas entre éstos a través del ritmo cinematográfico, establecen las "pulsaciones" del relato, y consecuentemente, las sensaciones que dicha transmisión despertará en el espectador, quien para el cine de Alfred Hitchcock supone parte inherente del proceso de creación de la película, y cuya provocación, constituirá a lo largo de toda su obra, el objetivo a tener en cuenta a la hora de proyectar y construir aquellas escenas gracias a las cuales es designado como el arquitecto del suspense.

ÍNDICE

RESUMEN	1
1. La Arquitectura, el orden	3
2. Cine y Arquitectura, la realidad	4
3. El montaje cinematográfico	7
3.1 La arquitectura del cine	10
3.2 El ritmo	10
3.3 Proporciones Espacio-Tiempo	11
3.4 La puesta en escena	14
4. Alfred Hitchcock, el arquitecto del suspense	14
5. Encadenados, la quintaesencia	17
5.1 <i>Run for cover</i>	17
5.2 Brasil, años cuarenta	19
6. El rescate y la escalera	21
7. El nacimiento de una arquitectura del cine	28
GLOSARIO. Términos cinematográficos	30
ENCADENADOS. Análisis	33
Ficha técnica	33
Análisis literario. Elementos narrativos	34
Estructura de escenas y secuencias	37
Elementos de articulación y puntuación	40
Fotogramas: "El rescate y la escalera"	42
BIBLIOGRAFIA	53

1. La Arquitectura, el orden

“La arquitectura, por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con esas formas”¹.

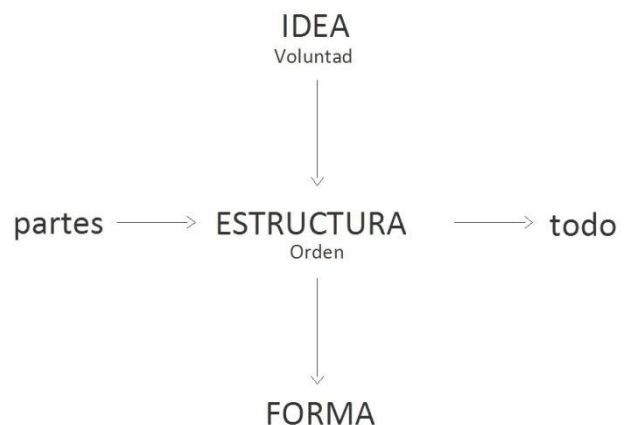
Desde que empezamos a asistir a las clases de proyectos, comienza a brotar dentro de cada uno de nosotros, de diferente manera, la querencia por el concepto de IDEA (fig.1), que nace en forma de voluntad tras un análisis de lo que se nos “pide”, y de dónde se nos “pide”. Esta declaración de intenciones plantea una solución general del problema, y en relación a este todo, desde su interior, se han de resolver cada uno de los elementos que van a constituir el proyecto arquitectónico.

El entramado de relaciones que se dan entre las partes y el todo constituye una ESTRUCTURA que se resuelve a través del dibujo, y se traduce para la vista en esas FORMAS que adelantaba la cita de Alberto Campo Baeza, obedeciendo a una intuición y razonamiento que va adquiriendo solidez con el paso del tiempo, y que nos revela aquello que puede funcionar y que “trabaja” en relación a la totalidad del proyecto.

Esta composición entre las partes y el conjunto o sistema que pretende resultar armonioso, no es descabellado pensar que tiene su origen en el orden arquitectónico. Cada uno de los órdenes clásicos son conjuntos de gran belleza compuestos por tres elementos: columna, cornisa y pedestal. Y a su vez se dividen en otras partes. La columna, el más hermoso y principal componente del orden está formado por el



(fig.1) Dibujo de Jørn Utzon



(fig.2) Esquema IDEA/ESTRUCTURA/FORMA

¹ CAMPO BAEZA, Alberto. *La idea construida*. Buenos Aires: FADU-Ciudad Universitaria, 2009, p. 10

capitel, el fuste y la basa. Fueron necesarias innumerables interpretaciones del tipo de relación que vinculaba las partes. Finalmente, el canon revelaba que éstas se basaban en un problema constructivo, que confería al conjunto una única solución en la combinación de sus dimensiones. Esta resolución fue detallada por arquitectos como Jacopo Vignola, hasta el extremo de revelar las proporciones exactas entre los elementos para cada orden arquitectónico.

De esta manera, la arquitectura es, tanto en su práctica, como en su acepción más general una cuestión de orden, de actuar, trabajar y pensar de acuerdo a una IDEA, hasta su representación a través de la FORMA (fig.2). Considerando lo abstracto, flexible y las múltiples interpretaciones que pueden desprenderse de este esquema de actuación, que desde nuestro punto de vista no parece restringirse al proyecto arquitectónico, ¿Serían estos conceptos susceptibles de trasladarse a otros campos?, o mejor dicho, ¿Podríamos estudiar la ESTRUCTURA que subyace otras disciplinas desde sendos presupuestos arquitectónicos?

2. Cine y Arquitectura, la realidad

Muchas veces ha sido comparada la labor de un cineasta y de un arquitecto. Ambos han de enfrentarse a plazos y presupuestos y responder a las peticiones de un cliente que encarga el proyecto y lo financia. Por otro lado, se trata de ejercicios que engloban una cantidad ingente de plantilla y colaboradores divididos en grupos y subgrupos, los cuales tienen que coordinarse a la perfección para que el resultado sea el esperado.

Sin embargo, algo nos hace pensar que el matrimonio arquitectura-cine puede superar estos aspectos que podríamos considerar superficiales o iniciales, y llegar a abarcar una concepción más profunda y abstracta.

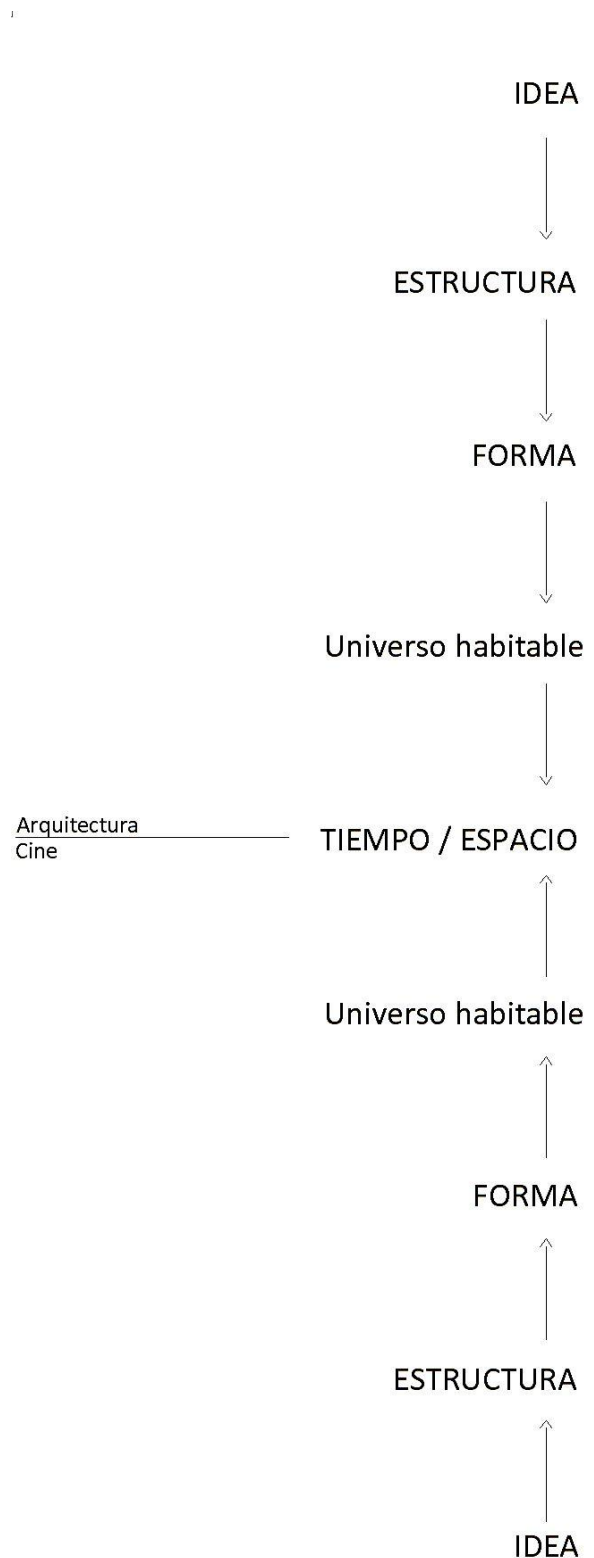
Tanto la Arquitectura, como el Cine, son disciplinas estrechamente relacionadas con los parámetros que rigen la realidad con la que se identifica el ser humano, el ESPACIO, el TIEMPO y el movimiento, que consiste en una relación entre ambos. El ESPACIO, tantas veces recorrido, representado en mapas, planos y materializado en nuestras mentes, cobija los trayectos que emprendemos cada día, trayectos que inevitablemente se vinculan con el transcurso del TIEMPO reflejado en nuestros relojes, o que acompañan el propio movimiento del Sol, el cual, imparable al avance de las horas y los minutos, nos señala el nacimiento y el ocaso de cada día, y de cada año.

Con mucha frecuencia nos referimos a la Arquitectura como *“el arte del espacio”*, y es rigurosamente cierto. La Arquitectura es para el ESPACIO una operación configuradora, la construcción ofrece la obra a la visibilidad, a ser percibida por el ojo humano. El diseño, y las decisiones que preceden la materialización de la obra en cuestión, se basan en un sistema de gestos que se rige por la experiencia real y

continua que experimentará el usuario una vez que participe del proyecto. Este concepto que engloba unos recorridos, unos flujos de comunicación, e incluso la incidencia de factores variables externos sobre el edificio, se encuentra inevitablemente ligado con el concepto de TIEMPO.

De esta forma, la Arquitectura, constituiría, como no creo que nos resulte difícil asimilar, una disciplina espacial, pero también temporal, por ser guía de unos trayectos como hemos explicado, y por tratarse de una especie de “cofre de la memoria”, puesto que como indicaba Paul Ricoeur en su texto *Arquitectura y Narratividad*: “La ciudad y la arquitectura son relatos que se conjugan en el pasado, el presente y el futuro”². Es decir, para construir, por un lado, hemos tenido que habitar, que recorrer otros espacios, pero también queda patente en el proyecto la huella que ha impreso en nosotros el habitar de otras generaciones, que funcionará como precedente en el diseño de una habitación configurada teniendo en cuenta las necesidades de la persona que somos hoy y que seremos en el futuro.

De esta manera, si la Arquitectura es madre de estos “universos descriptibles y habitables”³ a través del ESPACIO y a lo largo del TIEMPO continuos mediante el movimiento y su propio avance, el Cine nos ofrece otro refugio, nos ofrece ser testigos, a veces incluso en calidad de víctimas o adversarios, de una historia. Un relato que transcurre a lo largo del TIEMPO encarnado en diferentes personas, que se ubican en diversos ESPACIOS. (fig.3)



(fig.3) Esquema Arquitectura/Cine

² RICOEUR, Paul. *Arquitectura y Narratividad*. París: Comité éditorial du Fonds Ricoeur, 1989, p. 2

³ MARTÍ ARÍS, Carlos; GARCÍA ROIG, Manuel. *La arquitectura del cine: Estudios sobre Dreyer Hitchcock, Ford y Ozu*. Colección arquia/temas, num. 24. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p.9

Sin embargo, el Cine no siempre ha constituido una narración, o mejor dicho, no siempre ha sido utilizado como el medio de expresión de una IDEA o de un mensaje, como lo es en la actualidad. Cuando los inventores del cinematógrafo, los hermanos Lumière filmaron la llegada de un tren a una estación, no estaban manifestando la intención de contar algo. La IDEA que se ocultaba tras esta acción era más fruto de la espontaneidad que de una voluntad concreta. (fig. 4)

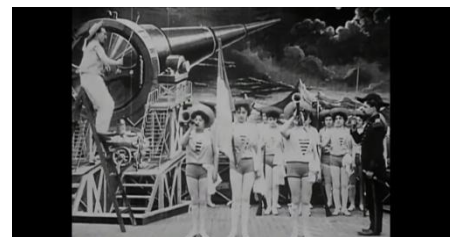
No fue hasta 1900, cuando Georges Méliés evolucionó el uso de aquella cámara primigenia como manera de relatar historias con el fin de entretener a un público. Investigó diferentes técnicas para trabajar con el material producido por dicho dispositivo, así como profundizó en la creación de escenografías nunca vistas hasta el momento. Con Méliés nace la IDEA en el cine, es decir, nace el mensaje cinematográfico. (fig. 5)

No obstante, estas filmaciones, a pesar de la estupefacción que causaban en el público, no eran más que una especie de "teatro filmado". Es decir, presentaban una FORMA invariable predominantemente continua respecto al TIEMPO y respecto al ESPACIO.

A partir de 1900 y a lo largo de las vanguardias del siglo XX, el arte de hacer películas comenzó a crecer exponencialmente como manera de narrar algo: directores, técnicas e incluso productoras empezaron a surgir tanto en Europa como en Estados Unidos. El cine comenzará entonces un proceso de transformación y evolución, que terminará por superar la concepción continua de la realidad cinematográfica que imperaba en los primeros pasos del séptimo arte, y pasará a jugar con los recursos que le son propios, escribiendo así su historia, que como la de cualquier otro arte, es ante todo la historia de una FORMA, y en este caso en particular, el nacimiento de una ESTRUCTURA.



(fig. 4) Fotogramas
Llegada de un tren a la estación de la Ciotat
(*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*)
Hermanos Lumière, 1885



(fig. 5) Fotograma
Viaje a la Luna (Le Voyage dans la Lune)
Georges Méliés, 1902

3. El montaje cinematográfico

En la primera década del siglo XX, varios cineastas empezaron a darse cuenta de que la cámara tenía mucho más potencial. Utilizándola a modo de pincel, como herramienta fundamental de su cine, podían crear obras mucho más potentes, expresivas y rebosantes de significado.

Fue David Wark Griffith, director del precursor filme *El nacimiento de una nación* (fig. 6), quién acabó con el denominado “teatro filmado” y pasó a ser considerado por muchos como el padre del cine actual. Rompió con la continuidad espacial y temporal de las películas, seleccionando las escenas más importantes separadas en el tiempo y localizadas en emplazamientos diversos. Es decir, hizo posible que las obras cinematográficas, cuyo espíritu residía en elementos audiovisuales, fuesen adaptables a la estructura de cualquier novela o relato escrito. (fig. 7)

Sin embargo, seguía imperando la idea de que a cada escena le correspondía un encuadre: la cámara se mantenía fija en un lugar apropiado y reproducía todo el decorado, y dentro de este, la acción de los actores.

Afortunadamente, Griffith rompió moldes de nuevo e introdujo una visión más dinámica del cine, registrando a cada momento las porciones de dicha escena que más le interesaban. (fig. 8) Además, dio con la clave para enlazar estos elementos (planos) de modo que formasen un todo coherente, basado en lograr continuidad y fluidez en las transiciones de sus cortes, que terminan por identificarnos con los personajes y sumergirnos en la historia, dejando así de ser conscientes de que estamos viendo una película.



(fig. 6) Fotogramas
El nacimiento de una nación
(*The Birth of a Nation*)
D.W. Griffith, 1915

Esta forma de elaborar películas se denomina montaje, y en ella se sigue basando el cine actual.

Como es natural, esta técnica ha sufrido varios avatares a lo largo de su evolución, pues suponía una divergencia total respecto a concepción de la realidad continua original del cine. Ya no sólo se producían vertiginosas elipsis temporales entre escenas, y se trasladaba a los personajes de un lugar a otro en apenas unas décimas de segundo, sino que también se transformaba la orientación, el ángulo y la posición del encuadre: la segmentación en planos producía cortes en el film, que de no ser tratados con absoluta delicadeza ocasionaban molestias en el espectador, lo desorientaban y menguaban su atención.

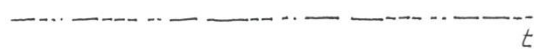
En la actualidad, hay que hacer un verdadero esfuerzo para imaginarse lo vital de este conflicto: vivimos en una sociedad en la que casi todas las personas tenemos acceso al cine, y el número de películas producidas en un año a nivel mundial es tan elevado que acaba por convertirse en una cifra que no sabemos interpretar. Estamos tan habituados a la imagen, a sus transformaciones y movimientos y a todos los innovadores recursos audiovisuales que conlleva, que resulta prácticamente imposible ponerse en la piel de aquellos atrevidos espectadores que abandonaron la sala de proyección corriendo ante el amenazante tren de los Lumière, que avanzaba en su dirección dispuesto a arroyarles. Sin embargo, para aquellos que jamás habían presenciado la transformación de una imagen, la asimilación de este avance resultaba muy difícil.

A este respecto, en los años cuarenta y cincuenta, André Bazin, conocido teórico y crítico cinematográfico, defendía la evolución del cine según el principio de "*realismo integral*", es decir, la recreación del mundo a su imagen, como técnica de reproducción de la realidad, así como lo habían sido antes la fotografía, y el cine. De esta manera, el crítico francés condenaba

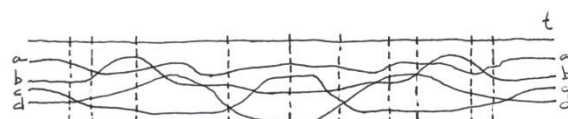
Continuidad temporal (y espacial) del filme



Estructura de secuencias/escenas del filme



Continuidad temporal (y espacial) del filme
Trayectoria de los diferentes personajes de la historia

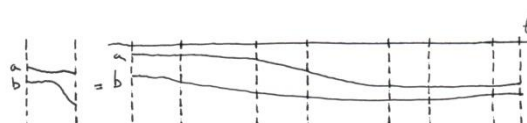


Selección de las escenas de interés
Trayectoria de los diferentes personajes de la escena



(fig. 7) Esquemas

División de una escena en planos
Acciones de los personajes de la escena

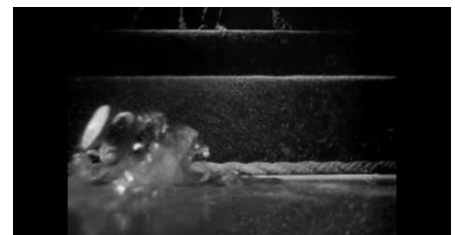


(fig. 8) Esquema

cualquier manipulación que se le impusiese a la narración del relato, presentando como único tratamiento válido de la historia, la grabación continua de las escenas que caracterizaría al cine en sus inicios, de forma que la percepción del transcurso del TIEMPO así como del movimiento de actores en el ESPACIO no pudiese ser interrumpido. El cuestionamiento de Bazin constituyó el debate más importante en torno a la FORMA cinematográfica, que gracias a Griffith, entre otros, había evolucionado hasta deshacerse de toda rigidez y norma preconcebida, y que sin embargo amenazaba con retroceder en su propia trayectoria.

No obstante, ya sea porque formaba parte del cine desde hacía casi medio siglo o porque realmente era el único lenguaje cinematográfico que había prosperado, el montaje siempre ha terminado por imperar en el proceder de la mayoría de los cineastas, hasta convertirse en el lenguaje por excelencia, tanto a la hora de estructurar la historia en escenas, como en el momento de fragmentarlas en diferentes planos. O quizá, este triunfo se deba simplemente a que tal y como afirmaba Antonio del Amo considerando el proceso que lleva a cabo el espectador teatral cuando ve a un personaje en acción, "*Nuestro ojo hace montaje*"⁴. Es decir, todo lo que vemos, lo analizamos, o dicho de otra manera, lo traducimos a planos, colocando la "cámara" de la manera que más favorece nuestra visión. (fig. 9)

Pues bien, ésta es la función del cine, cuyo objetivo es "ahorrar" esta tarea al espectador. Es decir, ésta, la técnica cinematográfica por excelencia, es así, por proporcionar al espectador unos planos ya digeridos y pensados, contribuyendo de esta forma a que un "cómodo" patio de butacas reciba un mensaje cuya configuración interna hace que sea asimilado prácticamente sin esfuerzo.



(fig. 9) Fotogramas
"Nuestro ojo hace montaje"
Ciudadano Kane (Citizen Kane)
Orson Welles, 1941

⁴ DEL AMO, Antonio. *Estética del montaje*. Madrid: Artes Gráficas MAG, S.L, 1972, p. 18

3.1 La arquitectura del cine

El método del montaje ofreció al cine su forma de expresión definitiva, convirtiendo el lenguaje cinematográfico en una ESTRUCTURA, dado que sirve para relacionar cada toma individual con todos los demás planos de la película.

Como cabe imaginar, las tomas por sí solas no tienen demasiado valor, porque su sentido se define por las relaciones que se establecen, mediante su ensamblaje, entre él y los demás planos de la escena o película. Este concepto es explicado por Serguéi Eisenstein de manera muy perspicaz a través de la siguiente metáfora:

"Si hay que comparar al montaje con algo, una falange de piezas de montaje o planos, podría compararse con la serie de explosiones de un motor de combustión interna que conduce hacia adelante un automóvil o tractor, porque de un modo similar la dinámica del montaje sirve como impulso para llevar hacia delante todo el film"⁵.

Es decir, la película (el sistema) no se explica solo por la suma de planos (elementos), sino por la suma de planos más la suma de todas las relaciones que estos mantienen entre sí.

El instante en el que se realiza el corte es variable, aunque siempre debe ser una promesa de mayor información o de una percepción más dramática por venir: Si el plano que sigue al corte no es importante, los espectadores advertirán eso como una fractura en el montaje.

⁵ EISENSTEIN, Serguéi. *Teoría y técnica cinematográficas*. Alcalá: Ediciones Rialp, S.A, 1989, p. 58

En otras palabras, montar no es pegar un plano detrás de otro, sino sobre todo establecer las conexiones entre cada toma y las demás, con el objeto de construir los sentidos, que por comparación o por contraste constituirán la fricción necesaria entre los planos y posibilitarán el avance de la película del que hablaba Eisenstein.

3.2 El ritmo

Los elementos formales, es decir, los planos o tomas, además de unirse para crear el discurso coherente del que antes hablábamos, se conjugan en función del ritmo general que requiere la película.

El ritmo es uno de los conceptos más abstractos dentro del relato audiovisual, tal como declaraba Aurelio del Portillo en el *I Congreso Internacional de Análisis Fílmico*:

"El ritmo resulta ser un tejido subyacente a la arquitectura integral del discurso audiovisual y puede recordarnos más a la creación de formas y proporciones que tienen lugar espontáneamente en la naturaleza que a la normativa mental de los números"⁶.

A este respecto, podríamos considerar que dicho ritmo general deriva de la combinación y de las proporciones de los planos. Llegados a este punto, la IDEA cinematográfica alcanza otra dimensión, pasando a valorar no sólo la información del mensaje audiovisual sino también el efecto que éste pretende transmitir al espectador.

⁶ DEL PORTILLO, Aurelio. *Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje*. I Congreso Internacional de Análisis Fílmico. Madrid, 2005, p. 1

De esta forma, entender, o intuir lo que es el movimiento o pulso del filme, es parte esencial del arte del cine, y desde este "encuadre" vamos a estudiar la arquitectura cinematográfica que constituye el montaje.

(fig. 10) Esquema
"si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón"⁷
Jean-Luc Godard



3.3 Proporciones Espacio-Tiempo

Podríamos definir, a grandes rasgos, diferentes grados de dinamismo en el montaje, basados en la cantidad y duración de planos, al margen de la composición del encuadre: un número reducido de planos largos (plano-secuencia) darían lugar a una escena pausada de lento tempo que ayudaría a transmitir determinadas sensaciones quizá de soledad, monotonía o impregnación en la película. Sin embargo, un montaje formado por numerosos planos de corta duración conformará una escena rápida y dinámica, propia quizá de una persecución policiaca.

La profusa fragmentación de la escena en numerosos planos tiene como objeto lograr un efecto mucho más impactante en el espectador, de forma que éste pueda disfrutar de la visión de la acción desde diferentes ángulos, en lugar de desde uno sólo como ocurre en la realidad, así

como visualizar las expresiones y los movimientos de los actores de diferentes formas, por medio de la utilización, por ejemplo, de planos generales, primeros planos o planos-detalle.

No obstante, el TIEMPO que el plano permanece en pantalla no depende únicamente de la voluntad del director, sino que se encuentra íntimamente relacionado con el contenido del encuadre, es decir, con la representación que se da del ESPACIO en cada caso, y consecuentemente con la percepción y asimilación de ésta por parte del espectador. Paradójicamente, ese TIEMPO y ese ESPACIO que se presentaban de forma inquebrantablemente continua a finales del siglo XIX y principios del XX, terminarán por constituir el mecanismo cuya manipulación será uno de los aspectos más importantes de la historia de la gramática audiovisual.

La fijación final de la duración de cada toma depende de diversos factores que elevan la construcción de las escenas a un alto rango creativo, y nos acercan al componente más abstracto de la definición de Aurelio del Portillo.

A este respecto, el ritmo de un filme estará dictado por dos aspectos diferenciados: el movimiento interno -que corresponde a todo lo comprendido dentro del encuadre y los movimientos de cámara, es decir, el ESPACIO- y el externo -establecido por el TIEMPO o duración de las tomas-, logrando que las escenas armadas posean una determinada cadencia de lectura a favor de un tempo dramático-narrativo, es decir de cara a la naturaleza del mensaje que el director pretende transmitir al espectador.

En primer lugar, se debe tener en cuenta la escala cinematográfica, es decir, las proporciones que adoptan los objetos con respecto al encuadre general. Como resulta evidente, los primeros planos requieren una permanencia menor a los

⁷ JURGENSON, Albert; BRUNET, Sophie. *La práctica del montaje*. España: Editorial Gedisa, S.A, 1995, p. 52

planos generales, por el mero hecho de contener menos información.

Esta misma valoración se da en el caso del tipo de composición que presente dicha toma. Los planos de composición sencilla, depurada o incluso abstracta, deben tener una longitud menor a los que presentan relaciones visuales más complejas que el espectador debe descifrar. De esta forma, si los planos se repiten con frecuencia en un corto periodo de TIEMPO, como ocurre en una escena clásica de conversación (plano-contraplano), su duración puede disminuir debido a que el espectador ya conoce dicha información.

Por otro lado, el grado de interés de la toma, vinculado a la propia trama de la película, puede anular los preceptos anteriores y sostener un primer plano vital para el filme más TIEMPO del preciso para su asimilación, con objeto de agilizar y subrayar su importancia.

Respecto al movimiento interno, puede resultar también decisivo en la definición final del ritmo externo del plano, puesto que en ocasiones es contraproducente fragmentar el movimiento de un actor sin alterar su continuidad, y consecuentemente provocar un molesto corte para el espectador. En estos casos, dicho cambio marca la dimensión temporal de la toma.

Por último, en lo que concierne al desplazamiento de la cámara, no resulta difícil comprender cómo los planos en movimiento (travelling, grúa, panorámica...) requieren mantenerse en cuadro durante más TIEMPO que las tomas fijas con el objeto de permitir a la audiencia incorporar la información visual cambiante.

Estas medidas no hacen sino fijar lo que Aurelio del Portillo denominaba "*pulso natural del compás*"⁸, que hace referencia a la proporción lógica entre la "cantidad" de información de un

plano, simplificando quizá en exceso lo anteriormente expuesto, y su duración en pantalla.

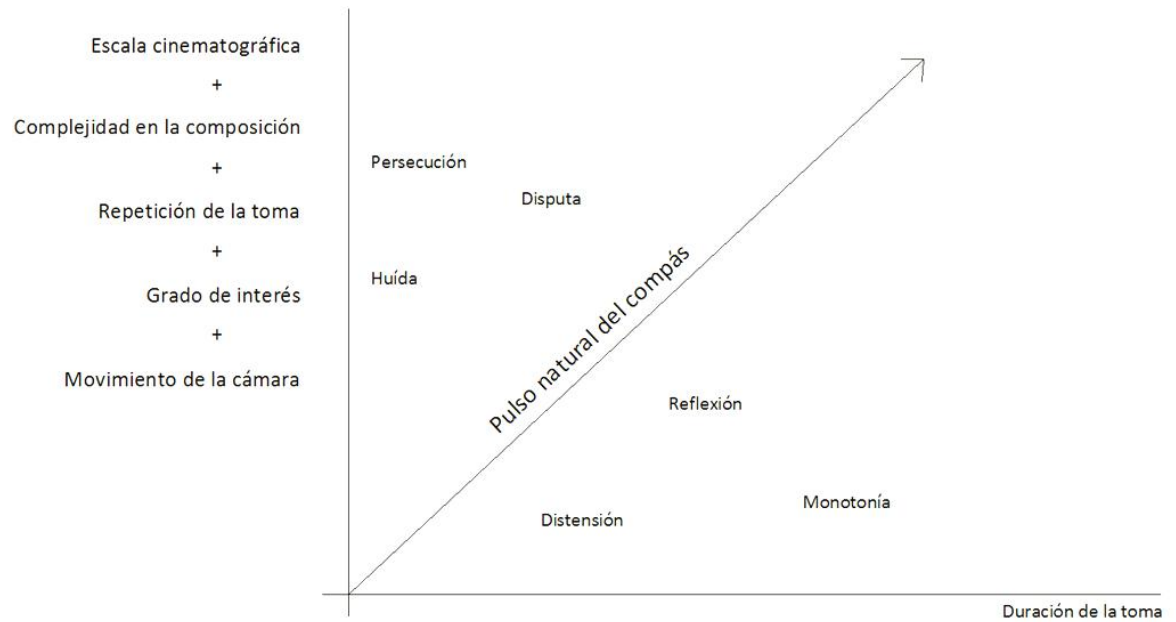
Sin embargo, paradójicamente, es la transgresión de estas pautas, desvinculándolas de toda lógica, lo que da lugar a la máxima expresión del montaje, es decir, a la demostración del manejo de la planificación por parte del director o editor. Introduciendo, por ejemplo, planos de corta duración con una profundidad mayor de la que su propia permanencia en pantalla permitiría, y originando frente a este atropello de información, confusión y estrés en el espectador.

Centrándonos de nuevo en la determinación del ritmo interno del encuadre, los desplazamientos de la cámara, encarnan, así como lo hacen los movimientos de los actores o de los objetos en sí mismos, el factor definitivo a la hora de transmitir el ritmo de la escena al espectador. El comportamiento de éstos, forma parte de la tarea de interpretación descrita anteriormente en la fase de guión, y dirigida durante el rodaje con objeto de acompañar dichas transformaciones al pulso preciso de la escena en cuestión.

De esta manera, podemos concluir con que la imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que no hace sino reproducir el flujo del TIEMPO dentro de una toma. Ordenar y estructurar los planos con una tensión temporal conscientemente distinta debe estar determinado por la necesidad interior del film, ha de ser orgánico y transmitir.

El montaje y su concepción rítmica deben expresar la relación del director con su IDEA, puesto que como ya hemos adelantado, es la gramática del cine. Su FORMA varía de acuerdo al mensaje, y como el lenguaje a los pensamientos, se encontraría al servicio de su naturaleza.

⁸ Ibid. p. 8



(fig. 11) Esquema
Pulso natural del compás
Aurelio del Portillo

3.4 La puesta en escena

En efecto, que el montaje constituya ahora mismo y durante todo el siglo XX la base podríamos decir del cine en general, no significa que sea utilizado siempre siguiendo unos mismos preceptos. De hecho, de la singularidad de su tratamiento surge lo que denominaremos la puesta en escena o estilo de un director concreto.

La puesta en escena engloba la concepción de la obra cinematográfica en su totalidad, es decir, el proceso global de creación de la película, y por lo tanto, el modo peculiar con que cada director afronta la realidad y la transmite, es decir, impone una manera de concebir el mundo diferente a la natural, a la real. De esta forma, sería la puesta en escena lo que caracterizaría el estilo de un director u otro, conformando así, desde su ruptura con lo que denominábamos "teatro filmado", la historia del cine.

Esta definición abarcaría la segmentación del relato en escenas, pero también, de forma más detallada definiría, entre otros aspectos, la planificación de cada escena, es decir, englobaría el proceso de diseño de cada plano, indicando el movimiento y la posición de los actores o de la cámara, y armonizándolo con el uso del color, la iluminación o la inclusión de la banda sonora.

La ejecución de una puesta en escena particular de un director determinado, no es sino el establecimiento de la FORMA que va a adoptar el filme, o la escena en cuestión, dando por sentado que se adaptará a las posibilidades que brinda el propio montaje, y a la naturaleza del mensaje que en esa ocasión en concreto desea transmitir dicho autor, es decir, la IDEA.

4. Alfred Hitchcock, el arquitecto del suspense



(fig. 13) Alfred Hitchcock (1899-1980)

"Haz sufrir al público siempre lo máximo posible"

Alfred Hitchcock

Según declaró en 1966 el propio cineasta británico en la entrevista de Truffaut, David O.Selznick, su eterno productor, aseguró que Hitchcock sería el único director en quien él tendría confianza total para hacer un filme; sin embargo, confesaba que, cuando trabajaba para él, en ciertos momentos, se quejaba de su trabajo justificándose en que *"la manera de dirigir de Hitchcock era un jeroglífico, incomprensible como un crucigrama"*⁹.

Se refería a los "trocitos de película" en que Hitchcock basaba su rodaje, es decir, a los elementos que configurarían su posterior montaje. No podían ser reunidos sin él y no se podía hacer otra composición (orden y duración de los planos) que la que Alfred Hitchcock tenía en la cabeza mientras planificaba y filmaba.

⁹ TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 167

Con esta declaración queda patente la importancia que adquiría la labor de montaje desde la primera línea en el proceso creativo de las películas del director británico, que como pocos, llevó al extremo su propia esencia y fragmentación.

Selznick procedía de una escuela convencional que organizaba la elaboración de un filme en torno a tres procesos bien diferenciados: el guión, el rodaje y la edición. Durante el rodaje se acumulaba material. El proceso más convencional consistía en grabar primero las tomas maestras, por ejemplo una secuencia de principio a fin con los personajes moviéndose y hablando según lo establecido, y después los primeros planos y otro tipo de ángulos. La secuencia se rodaba rápidamente y el procedimiento resultaba seguro porque los mejores ángulos y tomas siempre podían seleccionarse posteriormente.

En la sala de edición, se disponía de la totalidad de las tomas y se jugaba con ellas interminablemente, hasta fijar el mensaje que se quería transmitir, pudiendo ser muy distinto en función de cómo se organizase dicho material. Sin duda, era un método muy flexible, puesto que hasta el último momento se podían ejercer cambios en la película.

Hitchcock, consciente no solo de la pérdida de tiempo y dinero que suponía tal derroche de material (puesto que la mayor parte de éste no formaba parte de la película) sino también de la "duplicidad" de esfuerzos a la hora de estructurar el film en su totalidad, refiriéndose a la planificación y a la tarea en la sala de edición, se concentró en la elaboración de un método más eficaz.

Su *modus operandi*, al que hemos hecho referencia al principio del apartado, "ataba" de una manera tan específica el film desde su inicio, en la planificación, que llegados al rodaje, y posteriormente a la sala de montaje, "ya estaba todo hecho". Siempre y cuando, claro está, fuese

el mismo director quién organizase dichos fragmentos de película, los cuales únicamente se podían componer de una manera. Se trataba de una forma menos sistemática de rodar una película pero no se producía ninguna pérdida.

Para Hitchcock, la edición no era otra cosa que la culminación física de una planificación exhaustiva de principio a fin, habiendo declarado a este respecto:

"Yo leo un libro. Luego me encuentro con el guionista todas las mañanas durante los días que convengan y escribimos juntos la película. Lo hacemos sobre el papel sin olvidarnos sobre cada escena ni el más mínimo detalle. No escribimos pues sólo la sinopsis, sino toda la descripción cinematográfica, de modo que al primer golpe de manivela esté todo listo. Incluso, por ejemplo, la sonrisa de cualquier actor mientras está viendo un objeto determinado. Mis películas están terminadas antes de comenzar a rodarlas."¹⁰

De esta forma, podríamos decir que Hitchcock proyectaba sus películas desde la confección de los storyboards con una absoluta determinación previa y fijación única y mental, que garantizaba desde la labor del guión, la cohesión de las diferentes secuencias, escenas y planos. (fig. 14)

Esta preferencia y explotación del manejo de las herramientas cinematográficas, tenía como objetivo la configuración de escenas que produjesen tensión y angustia en el público, a través del suspense que generaban en el desarrollo del filme.

¹⁰ Ibid. p. 70



(fig. 14) Storyboards
Encadenados (Notorious), 1946

Trataba de urdir las tramas de manera que el espectador experimentara dichas sensaciones la mayor parte del tiempo posible, fomentando así la expectación por parte del público durante toda la película. La utilización de dicho recurso aparecía con cierta frecuencia en el cine del autor puesto que además de integrarse con facilidad en los argumentos que caracterizaban sus películas (espionaje, crímenes, asesinatos...) suponía una interacción directa entre el filme y el espectador, quién experimentaba un sentimiento de incertidumbre y ansiedad, siempre a la espera de

un probable desenlace dramático para los protagonistas:

“la diferencia entre una película normal de cine negro y una de mis películas puede explicarse mediante un claro ejemplo: tres personas están sentadas a una mesa; bajo la mesa hay una bomba; los tres personajes lo ignoran y el público también; cuando la bomba estalla interviene el elemento sorpresa, que es típico del estilo negro; por el contrario, lo que pasa en mi película es lo

siguiente: los tres personajes tienen una bomba bajo su mesa y ellos lo ignoran, pero el público está al corriente y querría avisar a sus personajes de que están a punto de saltar por los aires; mi habilidad consiste en dosificar esta espera, que no debe ser ni demasiado larga ni demasiado corta y debe ser precedida por un periodo de distensión”¹¹.

Estas escenas, que podríamos considerar como la firma del director, eran configuradas siempre a través de las posibilidades que el montaje ofrecía, orquestando rítmicamente sus proporciones con el objeto de transferir de la manera más clara posible no sólo la información que Hitchcock consideraba oportuna sino también las sensaciones necesarias para que el espectador se sintiese parte del filme.

5. Encadenados, la quintaesencia

5.1 Run for cover

Como ya hemos dicho anteriormente, a lo largo de la historia del cine, el montaje ha sido en ocasiones rechazado por críticos y cineastas, y acusado de alejarse en exceso de la realidad, hasta el punto de convertirse en objeto de polémicas en los círculos más ligados al séptimo arte, como lo era la revista Cahiers du Cinéma, cuyo fundador no era otro que André Bazin, a quien ya hemos hecho referencia en otra ocasión.

El debate afectaba a todo aquel que hiciese películas, obligándole a posicionarse entre montaje y continuidad (plano-secuencia). Y Alfred Hitchcock no fue una excepción.

A finales de los años 40 pasó a sospechar que el montaje suponía un excesivo grado de manipulación de la realidad, y llegó a plantearse la continuidad de plano como objetivo prioritario.

En 1948, rueda el filme *La Soga (Rope)*, un filme basado en una obra de teatro y constituido por un único plano continuo. El director británico, admitió en su entrevista con Truffaut, que consideraba este experimento una equivocación, consecuencia de la desorientación que el fervoroso y popular debate le producía. (fig. 15)

En tales circunstancias, no tuvo otra opción que recurrir a una de sus estrategias:

“Si en el curso de su trabajo como creador, siente que se desliza por el terreno de la duda y de lo confuso, refúgiase en lo verdadero, y en lo que ya ha sido experimentado, tanto si se trata del escritor con el que colabora, o con el género o con lo

¹¹ Ibid. p. 56

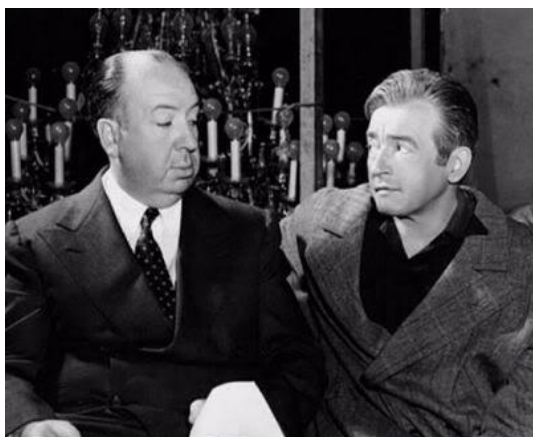
que sea. [...] Hacia lo que ya está bien establecido en su mente. Y debe hacer esto cada vez que está perdido momentáneamente, cada vez que se sienta desconcertado “run for cover”¹².

Bien, pues una vez más dio con dicho refugio y se cobijó en él al confeccionar su siguiente obra: *Atormentada* (*Under Capricorn*). Para ello tuvo que remontarse al año 1946, a su filme *Encadenados* (*Notorious*), considerado por Truffaut su obra más representativa y por él mismo, como la base indiscutible en la que se fundamentaba su forma de ver el cine.

En efecto, *Encadenados* es un compendio de su modo de entender la puesta en escena. En ella aparecen todas las manipulaciones que brinda el montaje a través de la regulación y composición de la planificación, presentando los rasgos más característicos del cine del británico y constituyendo en sí misma una especie de brújula en la carrera de Alfred Hitchcock. (fig. 16)



(fig. 15) Fotogramas de *La soga*(*Rope*), 1948



(fig. 16) Imágenes del rodaje de *Encadenados* (*Notorious*), 1946

¹² Ibid. p. 159

5.2 Brasil, años cuarenta

La trama de *Encadenados* comenzó a fraguarse en el año 1944. Hitchcock recibió de manos del productor una historia anticuada, una novela corta sobre espías de la cual sin embargo sí extrajo la semilla de la que brotarían posteriormente los tres hilos, que convergiendo, darían forma a las cambiantes y dramáticas relaciones existentes entre el trío de personajes protagonistas, compuesto por Alicia Huberman (Ingrid Bergman), T.R. Devlin (Cary Grant) y Alexander Sebastian (Claude Rains).

Estamos frente a una película enmarcada en los años 40 en Río de Janeiro, que a priori parece narrar una historia clásica de espionaje. Sin embargo, a dicha trama se suma la historia de amor que surge entre la espía (Ingrid Bergman) y su contacto (T.R. Devlin), que se materializará mientras esperan las indicaciones de la misión, y que posteriormente será azotada hasta el apoteósico final a raíz de los diferentes cambios de dirección que va aportando la evolución de la misión, la cual pasa a actuar de motor de la relación entre ambos.

El tercer vértice del triángulo amoroso, Alexander Sebastian, un refugiado nazi involucrado en la reactivación de la máquina de guerra alemana, es el villano de la película por excelencia, y consecuentemente, su desenmascaramiento, el objetivo principal de la misión de Alicia, la cual consistirá en conquistar a Alex aprovechando sus raíces alemanas y los antecedentes de su padre, condenado por traición al gobierno de los Estados Unidos.

La estrategia principal de Hitchcock a lo largo de todo el filme es alterar estratégicamente el punto de vista de la narración, pasando de un personaje a otro y creando así un mosaico de identificaciones con el espectador.



Alicia y Devlin se enamoran.



Devlin recibe las órdenes de Agente Prescott.



*Alicia acepta participar en la misión.
Devlin no se lo impide: el deber se antepone.*



Alicia se infiltra entre los alemanes.



El triángulo de protagonistas durante la misión.

(fig. 17) Fotogramas
Encadenados (Notorious)
Alfred Hitchcock, 1946

De forma general, podríamos considerar el filme como una serie de intercambios de diálogos entre parejas (Alicia-Devlin, Alicia-Alex), en las que el tercer vértice ausente supone un ángulo ciego en todos los momentos.

El tejido de escenas que esculpe las diferentes relaciones entre los tres protagonistas, se ve interrumpido en ocasiones con intervenciones externas, a cargo de Prescott, agente jefe del FBI y figura decisiva en las diferentes direcciones que entroncan la historia de espionaje, y Mrs. Sebastian, madre dominante y castradora de Alexander que desempeñará un papel crucial en el desenlace de película.

De esta manera, se podría decir que el argumento del filme difiere del tema, del verdadero mensaje que el director quiere transmitir. En el caso de Devlin, la lucha de un héroe cínico por evitar sus sentimientos y obedecer a su deber, colaborar con la misión que coloca a su propia amada en manos del enemigo, y por otro lado, la lucha de la heroína por superar el mundo de fiestas y alcohol al que la empujaba su propio sentimiento de culpabilidad por abandonar a su padre. El objetivo de Devlin se hace físico en la persona de Alicia, en la capacidad de éste de declarar que está enamorado, y el de Alicia, se concentrará en cambiar su forma de vida con el objeto de conquistar al joven agente.

La misión alcanza mayor riesgo cuando, de manera sorpresiva y debido a sus celos hacia el espía americano, quién él cree un inofensivo periodista, Alex pide en matrimonio a Alicia, que rendida frente al silencio de Devlin, acepta el compromiso. Esta "intensificación" de la misión supone por un lado un nuevo golpe para la espía y Devlin, y por otro, la entrega total de Alicia al cometido con su traslado a la mansión del alemán.



Alicia acepta contraer matrimonio con Alex.



Alicia y Devlin en uno de sus encuentros clandestinos.



Alex descubre a Alicia.



Alex y Mrs. Sebastian planean el envenenamiento de Alicia.



Alicia es envenenada gradualmente a base de café con arsénico, hasta que finalmente cae enferma.

(fig. 18) Fotogramas
Encadenados (Notorious)
Alfred Hitchcock, 1946

La casa de los Sebastian adquiere un cariz de reclusión a raíz del desenmascaramiento de Alicia. Alex descubre el vínculo de su esposa con el gobierno americano, y asesorado por su madre, decide acabar con ella de manera lenta y discreta, envenenándola para no despertar las sospechas de sus compatriotas alemanes, quienes no le perdonarían semejante error.

La desaparición de Alicia, consumida por el efecto del arsénico, comienza a preocupar a Devlin, quién tras esperar varios días, acude a casa del alemán, desobedeciendo por primera vez en el filme al agente Prescott, y logrando de esta manera, un contacto entre su éxito profesional, la liberación de todos los sentimientos hacia su objeto de deseo, hasta entonces reprimidos por el deber, y la comprensión del estado de Alicia.

Esta secuencia, que podríamos considerar como el clímax de la película, culmina el desenlace y se constituye a partir de un itinerario de ida y vuelta: en la ida, Devlin logra penetrar en la casa hasta llegar al dormitorio conyugal, donde yace Alicia, quién al fin le revela su dramática situación; la vuelta es un movimiento inverso al anterior que consiste en la salida de Devlin hacia el exterior de la casa llevando en brazos a Alicia para liberarla, ante la actitud expectante pero pasiva de quienes intervienen en la escena: Alex y su madre deben comportarse de forma cauta frente a los aliados alemanes que esperan en el hall, y stos a su vez, desconocedores (por poco tiempo ya) de la verdadera identidad de Alicia, se muestran preocupados por el estado de salud de la joven.

La confluencia de los tres protagonistas, Mrs. Sebastian y el grupo de nazis en el hall de la mansión, da pie a la escena de suspense por excelencia del film: Devlin debe salir de la casa con Alicia, evitando que Alex y sus aliados les intercepten.

6. El rescate y la escalera

El director, como ya habría hecho en otras ocasiones, reflexiona acerca de cómo construir y estructurar dicha escena, para lograr transmitir al espectador la tensión y la angustia de los protagonistas en su huida del cautiverio.

Hitchcock parece que extiende el alcance de dicha escena a toda la película, dilatando el tempo y reduciendo por así decirlo el ritmo hasta concentrarlo en esta secuencia antológica.

El desenlace definitivo del film, que situamos en el rescate de la heroína, se comienza a elaborar realmente desde el último punto de giro de la narración (Alicia es descubierta). Como el propio Hitchcock declaró, el envenenamiento de la espía, está tanto narrativamente como en escena, graduado y dosificado, como el mismo arsénico que la protagonista iba ingiriendo. El uso de planos largos, los continuos fundidos encadenados y los movimientos lentos que su propia enfermedad suponía, hacen que el espectador se impregne de la pesadez de su cuerpo, y de su mente, hasta el punto de contagiarse, y sentir asfixia frente al hecho de que su único contacto con el aliado no se percate de su situación.

La brillante languidez rítmica con la que es resuelto el final de la película, se culmina de la misma manera con los tres prolongadísimos planos de los protagonistas en el dormitorio que inauguran la escena que vamos a proceder a analizar.

Los dos iniciales, con una duración de un minuto y trece segundos el primero, y treintatrés el segundo, conforman prácticamente una unidad, en cuanto a recursos audiovisuales refiere.

El descenso de las pulsaciones producido por la dilación de las tomas, se acentúa con el encuadre de primeros planos de los protagonistas, que físicamente pasan a formar una única figura indisociable hasta el último plano del filme. (fig. 19)

La abstracción con la que se componen las tomas de la interacción entre la pareja de personajes hace que éstas estén enfocadas intensamente, en varias ocasiones contenidas, con la menor cantidad posible de detalles superfluos y realistas. Se procede a colocar un foco de luz fuera del encuadre, que ilumine y resalte el rostro de Alicia dejando el fondo del cuadro desenfocado y en oscuridad.

La sencilla composición del encuadre y el tipo de plano utilizado frente a la duración de éste en pantalla, situarían estas tomas fuera de la línea del pulso natural, y consecuentemente se originaría una atmósfera distendida cuyo objetivo consistiría en la integración del espectador en la propia habitación.

A este respecto, Hitchcock con frecuencia aseguraba que él quería que su cámara se comportara como un tercer personaje en una escena, insinuando su propia estructura nos permite convertirnos en una tercera parte invisible que lo ve todo, y que acompaña a los personajes a lo largo de sus restringidos movimientos.

El grado de actividad interna es prácticamente nulo. La lentitud de los movimientos de los protagonistas son casi imperceptibles, y más que aportar dinamismo alguno a la escena, aumentan la cadencia del encuentro. La cámara "acaricia" siguiendo una trayectoria circular el abrazo de Alicia y Devlin, casi como si estuviese implantada en los ojos de algún curioso que ha accedido al dormitorio tras el héroe del filme, en aras de colaborar en el rescate de la joven Alicia. (fig. 20)

(fig. 19) Plano 1



(fig. 20) Plano 2



(fig. 21) Plano 3



Fotogramas
Encadenados (Notorious)

En efecto, y a pesar de nuestra supuesta presencia, se trata de uno de los dos únicos encuentros entre los dos personajes protagonistas en los que éstos pueden gozar de una intimidad completa, habituados a verse siempre en lugares públicos donde existen unas determinadas reglas de conducta, incluso cuando los sentimientos están a punto de florecer (restaurante, bar, hipódromo, taxi, avión, o incluso paradójicamente el balcón en el que se enfadan).

Frente a la rigidez que caracteriza la puesta en escena de dichos encuentros, en los que ni siquiera cruzan una mirada, estas dos tomas suponen la segunda y última tregua entre Alicia y Devlin. De hecho, la candidez que rebosa de estos dos escasos minutos, paradójicamente, nos hace olvidar incluso que los espías se encuentran en grave peligro, atrapados en la guarida del villano Alex Sebastian, quién a pesar del aparente sosiego con el que los enamorados celebran su reencuentro, podría entrar en cualquier momento en la habitación.

Las notas sonoras de ambos planos no son escasas, pero sí continuas, fluidas y susurrantes, y de la misma manera que los pausados movimientos de la consumida Alicia aportan una suma de candor a la escena, también lo hace el contenido de su conversación, la declaración definitiva de Devlin, y el descubrimiento de la situación real de Alicia: está siendo envenenada por su marido y su suegra.

El tercer plano, con una duración de un minuto y cuarenta y cinco segundos, a pesar de ser considerado como parte de esta primera sección de la secuencia, sí supone una especie de transición hacia el enardecido montaje posterior. (fig. 21)

La cámara se aleja hasta mostrarnos a los personajes en plano medio-corto y permanece quieta, enmarcando la actividad de los

protagonistas en una escenografía que adopta ya unas formas claras y definidas, aportando fondo y marco a las acciones en su interior, y dejando así de lado la abstracción que había caracterizado las dos tomas anteriores.

Los movimientos ya más apresurados de Devlin, que comienza a vestir y calzar a Alicia, e incluso a zarandearla en un intento de instarla a seguir hablando y evitar su desmayo, culminan en la última parte del plano, con un desplazamiento ya más ágil de la cámara, que describe una trayectoria paralela a los cuerpos de Alicia y Devlin hasta la puerta por la que han de salir al hall principal de la residencia.

Al hilo de esta ruptura incipiente con la serenidad de los planos previos, incluso los diálogos comienzan a apresurarse ocupándose de temas menos trascendentales, y centrándose en los últimos avances de la misión de Alicia y en cómo van a lograr escapar de la mansión.

El plano que abre la segunda parte de la escena nos muestra el piso superior inundado por la luz y vacío, dando carta blanca a los protagonistas, que comienzan a avanzar hacia la escalera curvilínea que conecta los dormitorios con el hall inferior de la mansión. (fig. 22)

El descenso por la escalera y la salida de los protagonistas abarca dos minutos y treinta segundos de tiempo y se divide en aproximadamente setenta planos con una duración promedio que no supera los tres segundos. Esto nos conduce a una planificación que adquiere un ritmo sincopado hasta los últimos seis o siete planos del filme, que de manera más moderada muestran la liberación definitiva de Alicia y sentencian el final de Alexander Sebastian en manos de sus hasta ahora amigos alemanes.

Aún considerando esta escena como una sola, sí es posible advertir que a su vez está compuesta

por tres partes diferentes. Los primeros quince planos recogen el encuentro de Alicia, en brazos de Devlin, éste mismo, Alex y Mrs Sebastian en la parte superior de la escalera. (fig. 23)

En el momento en el que los espías se disponen a salir del dormitorio, Alex sube en busca de Devlin al piso superior y tras comenzar la discusión, la madre del villano se suma al reducido grupo, completando así el cuadro de personajes, que como uno sólo emprenderán el camino hacia la puerta principal de la mansión. El plano trece (plano medio-largo) mostrará las posiciones que los cuatro protagonistas ocuparán en el transcurso de la escena, cuya composición dejará patente las relaciones existentes y los intereses personales de cada uno de ellos.⁽¹⁸⁾

A continuación Hitchcock incluye dos planos generales con el objeto de fijar la posición del grupo de cuatro y de los alemanes, quienes, por el bullicio de la discusión acuden al hall de la mansión. De esta manera, y en aras de orientar al espectador de cara a la posterior segmentación de la escena, el director pretende situar en el espacio principal del desenlace, e incluso se podría considerar que de la película, las diferentes piezas del silencioso pero tenso conflicto que resuelve la cinta. (fig. 24)

A partir de ese momento, comienzan a sucederse reiteradamente una serie de primeros planos sencillos y claros en concordancia a la reducida duración de las tomas, que dividen estratégicamente el punto de vista del grupúsculo de la escalera en sus cuatro integrantes: Alicia y Devlin, que compartiendo encuadre juegan con la baza del secreto de la identidad de la espía, Alex, cuyo pánico frente a la idea de morir no le deja reaccionar hasta que ya es demasiado tarde, y Mrs. Sebastian, quién avanza en último lugar y que como agente intermediario no cesa en sus intentos de salvar la vida de su hijo. (fig. 25) (fig. 26)

(fig. 22) Plano del hall



(fig. 23) Primera parte de la escena



(fig. 24) Planos de generales de locación



Fotogramas
Encadenados (Notorious)



Fotogramas

Encadenados (Notorious)

(fig. 25) Primeros planos de los protagonistas

Esta segunda parte se divide a su vez en cuatro series de aproximadamente una media de seis primeros planos de Alicia-Devlin, Alex y Mrs. Sebastian, que se cierran con un plano general de los villanos alemanes filmado de forma similar al inicial, pero cuyo encuadre varía en función de la posición del grupo de cuatro en el descenso por la escalera, de forma que su función radica principalmente en señalar el punto del trayecto en el que se encuentran los protagonistas con respecto al nivel inferior por el que se accede al exterior, y consecuentemente los acerca a la salvación. (fig. 27)

La sucesión, podríamos decir frenética de primeros planos muestra con la direccionalidad de las miradas y las expresiones, un "diálogo" paralelo al real, que se sucede de manera independiente a la planificación en la mayoría de las intervenciones. La ya citada precisión y abstracción de estos planos acentúa el hecho de que dichas tomas parezcan la misma con ligeras variaciones, de forma que aportando la misma información una vez tras otra colaboren en la adecuada asimilación de planos por parte del espectador, quién se beneficia de la velocidad del ritmo sin sentirse confuso en ningún momento.

(fig. 26) Plano del conjunto



El dinamismo que el propio montaje aporta a la escena se ve aumentado por el propio medio en el que transcurre. El descenso por la escalera supone que los personajes avancen escalón a escalón, a un ritmo que debido a la débil forma de Alicia se queda atrás con respecto al de la sucesión de planos, lo cual no hace sino aportar mayor tensión a la situación, desencadenando una sensación de estrés en el espectador, y conformando la culminación de lo que a mayor escala, y a través de la dilación de los movimientos de la espía, el director procura transmitir a lo largo de todo el proceso de envenenamiento de Alicia.

De esta forma, la agilidad del montaje se ve acentuado por otro lado, con el reducido pero constante movimiento de la cámara, que como los protagonistas, se descuelga por la escalera sin perder detalle de cada mínimo movimiento del grupo.

La suma de todos estos factores se consuma con la sucesión de una serie de doce primeros planos, que se suceden a un ritmo similar al anterior pero que sitúa al grupo ya en el hall, y que en esencia muestran la retardada reacción de Alex, que se

dirige al más peligroso de los nazis, en cuyo rostro, mostrado por primera vez en detalle, podemos leer la expresión de desconfianza y recelo, que se confirmará más adelante. (fig. 28)

La tercera y última parte de la secuencia se corresponde con el último tramo de escaleras, ya en el exterior de la mansión, que conduce a Devlin y Alicia hasta el coche que les permite huir, dejando en situación comprometida a Alex que sube de nuevo los peldaños hasta la puerta de la casa, tras la llamada de sus compinches como quien asciende a su propio cadalso. (fig. 29)

Esta serie de doce tomas, sin llegar a la dilación de los tres iniciales, sí denotan una desaceleración en la cadencia de la escena. En efecto, es probable que el único movimiento violento en su transcurso sea un plano detalle de la mano de Devlin, cerrando el coche, dejando fuera de esta manera a Alexander, condenando su futuro y concluyendo no sólo la secuencia, sino también la película.

De acuerdo al análisis expuesto, hemos podido ver cómo el director británico jugaba con la fragmentación de la escena con el objeto de lograr el sentimiento de ansiedad que ha de acompañar la narración de las secuencias hitchcockianas, creando un ritmo dinámico que en este caso, se ensalzaba en contraposición a planos de mayor duración y más lentos en sus movimientos internos.

A raíz de este contraste, podríamos deducir que Hitchcock trazaba minuciosamente el "camino" que le conducía a las escenas más fraccionadas. En esta ocasión además, para enaltecimiento de la distensión que caracterizaba la escena, manipulaba las proporciones del encuadre a las que hacíamos referencia en el apartado anterior, y componía la escena a base de primeros planos de sencilla composición. De esta manera, el director maniobra con el TIEMPO experimentado por el espectador, modificando el *tempo natural*

(fig. 27) Planos generales de locación



(fig. 28) Primer plano del nazi



Fotogramas
Encadenados (*Notorious*)

del compás, es decir infringiendo las relaciones lógicas dispuestas con respecto a la duración del plano en pantalla, y haciendo que el público se evada para mayor incidencia de la frenética fragmentación posterior.

A este respecto, durante la segunda parte de la escena, podríamos concluir que sí respeta meticulosamente los preceptos básicos que se supone, deben respetar los planos de menor duración: encuadres de escasa profundidad y sencilla composición. Sin embargo, aún así, el acelerado ritmo que alcanza el montaje siguiente supera cualquier expectativa del espectador, suponiendo una conmoción frente al encandilamiento de las tomas del dormitorio.

Esta disposición tan libre de las técnicas cinematográficas, exigía que mantuviese un estricto control de la continuidad, y la orientación del espectador en cada escena, con el objeto de que estas escenas tan profusamente fragmentadas fuesen coherentes y conformasen una unidad compacta.

De esta forma, la valoración que Hitchcock hacía del espacio superaba con creces la de una simple escenografía. En su cine, el escenario físico no es jamás un lugar indeterminado sino que conforma un principio activo, no surgen como fruto de la fantasía del autor, sino que se definen a partir de parámetros objetivos. Son lugares descritos con tal precisión que el espectador puede reconstruirlos fácilmente en su imaginación por muy fragmentada que esté la escena. En ocasiones, la cámara escruta el escenario haciendo así partícipe al espectador de esa especie de curiosidad por comprobar qué hay en una habitación, en una calle, o en un vecindario. En multitud de ocasiones la cámara vuelta libremente como representación directa de esa curiosidad innata del espectador.

De este modo, no es casualidad la utilización de planos generales previos a la explosión del

(fig. 29) Tercera parte de la liberación



Fotogramas
Encadenados (Notorious)

montaje final en la escalera, ni que dicho escenario apareciese de manera recurrente en el transcurso de la película. Hitchcock había planeado y procurado probablemente desde la fase de guión, que el espectador formase parte del hall de la vivienda, de forma que una vez llegados a su fragmentación final, la audiencia la digiriese con toda naturalidad, sin dar idea del esfuerzo invertido en su consecución.

Como resumen, podríamos decir que la expresión formal del suspense hitchcockiano, su puesta en escena, su realidad, se caracteriza por el equilibrio que el director establece entre el uso de los movimientos de cámara, a través de los cuales, por un lado, se nos muestra el espacio, y por otro, ralentiza el ritmo dramático del filme, haciendo que el espectador se impregne de la atmósfera y la realidad, y el montaje o fragmentación, que integra esos momentos de mayor tensión y revelación que caracterizan la obra del cineasta inglés. La regulación de ambos recursos dota a la totalidad de la obra de una estructura rítmica que, sin tener por qué coincidir con el transcurso temporal de la misma, juega con la combinación y el contraste entre unas y otras escenas. Como declararían François Truffaut, la gran lección del cine de Hitchcock es más bien formal, pues reside en la forma de tratar ciertas escenas, y la de la liberación de Alicia Huberman es sin duda una de ellas.

7. El nacimiento de una arquitectura del cine

En las primeras páginas de este trabajo, el estudio de la evolución del séptimo arte a lo largo de su historia nos revelaba el surgimiento de la IDEA en el cine, la cual sin embargo no nació a raíz del invento del cinematógrafo, como podría parecer lógico, si no que lo hizo fruto del entusiasmo que cineastas pioneros como Georges Méliès, invirtieron en el avance de esta nueva disciplina artística. *Viaje a la Luna*, entre otras obras, ensalzó el concepto de la imagen en movimiento como herramienta precursora para transmitir historias y sucesos.

La FORMA cinematográfica ha sufrido una ardua transformación: la fragmentación en escenas que "literaturizaba" el relato cinematográfico, se vio superada por la división de éstas en planos, dando lugar de esta manera al montaje o planificación, es decir, a la ESTRUCTURA de tomas que configuraría el sistema que representaría el filme en cuestión.

Este sistema surgió de la mano de Griffith, como una variación definitiva de la FORMA continua original que caracterizaba las primeras películas de la historia del cine, y posteriormente, establecería un fiel vínculo entre la IDEA del cineasta y la FORMA, a través de la cual, nosotros como espectadores, recibiríamos el filme. La puesta en escena, debía responder no sólo a la narración de un hecho, gracias a una disposición ordenada y coherente de las tomas, sino también a la impresión que el director se proponía transmitir al espectador, a través de la proporción existente entre dichos planos, alcanzando así la máxima expresión cinematográfica.

Las proporciones a las que nos referimos, constituyen la estructura rítmica del relato

audiovisual, la cual se establece siguiendo unos preceptos u otros en función de la emoción que se pretenda evocar en el público, y como ya hemos especificado, constituyen la sustancia íntima de la disciplina, su aspecto más inherente y propiamente cinematográfico.

Si como decíamos en la introducción, la belleza de la arquitectura clásica exige ordenación y armonía, para nosotros, los movimientos cinematográficos necesitan un ritmo específico. Las proporciones espaciales y temporales entre las diferentes tomas deben regularse y establecerse con el objeto de fijar el tempo del relato incidiendo de esta manera en la percepción del espectador a través de la visión y audición de la película.

Alfred Hitchcock era consciente de ello, y lo consideraba el concepto vital a tener en cuenta en la confección de la puesta en escena particular que salía a relucir en los puntos álgidos de sus películas, y constituían aquellas marcas, que como sus habituales cameos, firmaban la obra con el toque "Hitch" que le caracterizaba.

Las persecuciones, las fugas, los juicios, las situaciones de conflicto eran su predilección, puesto que le daban carta blanca para hacer uso del recurso que le bautizó como lo hemos hecho nosotros, el arquitecto del suspense.

Desde casa, antes de reunirse con sus actores o viajar a los estudios, diseñaba y proyectaba la película, cada uno de sus planos, movimientos, cortes y transiciones. Con precisión de relojero engranaba la composición en el ESPACIO por medio de los storyboards, y fijaba el TIEMPO que duraría cada una de las tomas.

Identificaba las situaciones culmen de su obra y trabajaba sobre el guión teniendo en cuenta la relación de éstas con el conjunto del film, y tanto desde un punto de vista narrativo como cinematográfico, valoraba la construcción de las escenas en función de la información y la sensación que consideraba necesaria transmitir al espectador.

De esta forma, como estamos seguros que ocurrirá con las obras de otros cineastas, si siendo espectador de una obra de Alfred Hitchcock, se hace un esfuerzo por percibir la manipulación del TIEMPO y del ESPACIO con la que el británico juega, es probable que pasemos a ser conscientes de la existencia de una ESTRUCTURA subyacente a la continuidad aparente que presenta la película, gracias a la cual sin embargo, como público, pasamos a "habitar" en ese universo del que ya hemos hablado en otras ocasiones, el cual se rige por esa arquitectura propiamente hitchcockiana que se presenta indisociable de cierto orden espacio-temporal.

GLOSARIO. Términos cinematográficos.

Corte. Transición directa entre planos.

Edición. Tercera fase en la realización de una película. Se dispone el orden y la duración definitiva de los planos que se han escogido previamente con respecto a la totalidad del material acumulado de rodaje. Teóricamente, debería constituir la unión "física" (en origen se hacía cortando y uniendo los fragmentos físicos producto del cinematógrafo, pero en la actualidad se realiza mediante diferentes programas informáticos), sin embargo, generalmente son los editores quienes de acuerdo a las indicaciones del director fijan el mensaje cinematográfico que desde la fase de guión se pretendía transmitir.

Elipsis. Salto en el tiempo o en el espacio entre dos escenas. Supone la omisión de fragmentos de la historia que no son necesarios para la narración del relato.

Escena. Unidad de acción dentro de la película que se refleja en el guión literario y técnico, donde se explica el momento y el lugar en el que se desarrolla la actividad. Supone la entrada y salida de determinados personajes en pantalla.

Fotograma. Imágenes que se suceden en una película. Constituye el elemento formal más pequeño.

Fundido encadenado. Transición utilizada entre dos escenas. Consiste en la sustitución de un plano por otro que se superpone al primero progresivamente, sin corte. Es una forma de pasar de una escena a otra de manera suave y suele utilizarse para indicar una elipsis temporal o un cambio de ambiente.

Fundido negro. Transición utilizada entre dos escenas. Consiste en la desaparición de la imagen que se disuelve en un fondo negro antes de que otra imagen surja de la misma oscuridad. Suele utilizarse para indicar elipsis temporales importantes.

Grúa. Vehículo que soporta la cámara. Funciona sobre una plataforma giratoria y permite realizar todo tipo de movimientos.

Guión. Primera fase en la realización de una película. Conjunto de propuestas para la elaboración de un relato, es decir, la historia que va a realizarse. En la práctica éste se divide en dos partes en las que se trabaja de manera consecutiva:

- **Guión literario.** Narración ordenada de la historia, incluyendo los diálogos y la acción, pero sin ninguna especificación técnica. Se estructura en torno a una serie de escenas agrupadas en secuencias.

DISSOLVE TO:

INT. ALICIA'S BUNGALOW - NIGHT

In the BUNGALOW'S LIVING ROOM, a party is unsteadily in progress. A tipsy couple dances. Everyone else either drinks or is drunk, especially Alicia, who turns out to be something of a party girl in an outfit that shows off her bare waist. Among them sits a mysteriously silent man who watches the proceedings. Only the back of his head and shoulders are visible in this scene.

ETHEL
(to her dancing
partner, Hopkins)
Would you care to pause for some
refreshments, Mister Hop... kins?

WOMAN
Alicia, were you really followed by a
policeman? It sounds very exciting.

Ejemplo guión literario

- **Guión técnico.** Se especifican los datos técnicos necesarios para la realización de la acción y la puesta en escena, exponiendo informaciones precisas acerca de la planificación, tales como el número de planos, la duración de estos, la escala cinematográfica, movimientos de cámara o actores, así como los efectos sonoros y especiales, entre otros. Puede trabajarse con storyboards (guión gráfico) o plantas de cámara.

Nº	PLANO	DESCRIPCIÓN	SONIDO	START	FINISH	TOTAL
Sc 1-Pl 1 001	EXT. DESIERTO - DÍA PG del desierto. PAN al OVNI	El desierto de Mohave. Entra un OVNI por la izquierda y lo seguimos.	NARRADOR (off): Nadie sospechaba lo que ocurrió aquel doce de octubre de 1492.	00:00	08:00	08:00
Pl. 2 002	PC un grupo de mexicanos.	Los mexicanos levantan la vista.	MEXICANO 1: ¡Ándale, manito! ¿Pues qué se supone que es eso?	08:00	12:12	04:12
Pl. 3	PE Gerónimo. TRAV hasta FML.	Gerónimo sale de su tienda y mira al cielo.		12:12	14:00	01:12
Pl. 4	PDV de Gerónimo.	El OVNI se pierde en el horizonte.		14:00	18:12	04:12
Pl. 5	PM de Gerónimo con PEQUEÑA ROSA en FML.	Gerónimo mira al cielo. Detrás entra PEQUEÑA ROSA por la izquierda. Gerónimo no se vuelve.	PEQUEÑA ROSA: ¿Es lo que esperábamos? GERÓNIMO: Es peor.	18:12	22:12	04:00

Ejemplo guión técnico

Panorámica. Movimiento de rotación de la cámara sobre su soporte. Puede ser horizontal o vertical.

Plano. Filmación (tira o toma) continua creada a partir de una serie de fotogramas.

Plano-secuencia. Toma sin cortes durante un tiempo relativamente dilatado. Suele caracterizarse por conllevar un movimiento de cámara, ya sea a base de travellings, panorámicas o grúas. Es un procedimiento arriesgado, puesto que deben coordinarse un gran número de elementos para conseguir el resultado esperado. Esto hace que los planos-secuencia deban filmarse en repetidas ocasiones, resultando de esta manera más costosos que una planificación fragmentada.

Producción. Se encuentra presente durante todo el proceso de realización. Los encargados de producción se ocupan de los aspectos mayoritariamente organizativos de la realización de la

película. Están en continuo contacto con el director del film, pues son aquellos que se encuentran a cargo de las labores de contratación del personal, financiamiento de los trabajos y contacto con los distribuidores para la posterior difusión, entre otros. Junto con el director de la película, se podría decir que son los responsables de convertir la idea inicial en una obra cinematográfica.

Realización. Proceso a través del cual se crea una película. Abarca desde la etapa de desarrollo del mismo hasta la distribución.

Rodaje. Segunda fase en la realización de una película. Filmación del material especificado en el guión técnico previo. El procedimiento habitual consiste en acumular las diferentes tomas, rodando en primer lugar una toma maestra, y posteriormente planos detallados de diferentes características (ángulo de cámara, escala cinematográfica, iluminación...). De esta forma, se procura además de la grabación de los planos especificados en el guión técnico, el rodaje de otras tomas con objeto de poder intercambiarlas o sustituirlas en la sala de edición.

Secuencia. Unidad de acción compleja compuesta de diversas escenas.

Storyboard. Guión gráfico utilizado para definir la descripción de los planos en lo que respecta al ángulo de la cámara, la escala cinematográfica y la posición de los actores y de los objetos principalmente.

Toma maestra. Filmación continua y completa de la acción de los personajes durante una escena. En la mayoría de las ocasiones constituye la base sobre la cual se realizará la edición posterior, incluyendo los planos detallados filmados tras la toma maestra.

Travelling. Desplazamiento horizontal o vertical de la cámara. Normalmente se realiza siguiendo la trayectoria de unos raíles.

ENCADENADOS. Análisis

Ficha técnica

Título Original. Notorious

Año. 1946

Duración. 101 min

País. Estados Unidos

Director. Alfred Hitchcock

Guión. Ben Hetch (en colaboración con Alfred Hitchcock)

Música. Roy Webb

Fotografía. Ted Tetzlaff

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

Productora. RKO Radio Pictures

Género. Intriga/Espionaje

Premios.

2 Nominaciones al Oscar: Mejor actor de reparto (Claude Rains), Guión original.

Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película)



Cartel publicitario del filme

Análisis literario. Elementos narrativos

La escena que abre la película nos presenta la circunstancia inicial de la protagonista a la vez que nos sitúa en un momento muy concreto de la historia (mundo narrativo). La historia comienza en Miami, un 24 de abril de 1946, en el Tribunal Comarcal del Distrito de Miami. El filme se enmarca en una América en la que las consecuencias de la 2ª Guerra Mundial aún son palpables. Alicia Huberman, nacida y criada en Washington, es la hija de un agente nazi condenado a prisión por participar en la operación de reactivación de la “máquina de guerra alemana”. Considerada un diamante en bruto por el cuerpo policial de EE.UU, es vigilada por uno de los agentes federales, cuya identidad no conocemos.

La segunda secuencia presenta una fiesta en casa de Alicia, en la que podemos comprobar el tipo de vida (“alegre”) que lleva y las personas con las que la comparte. Uno de los invitados resulta ser el policía que ha estado vigilándola, T.R Devlin, quién tiene la misión de proponerle trabajar como espía americana en Río de Janeiro. Alicia acepta al verse comprometida por conocer las intenciones de su padre y no delatarle. Esta decisión constituye el primero de los puntos de giro de la trama al dar pie, no sólo al viaje Brasil y el trato de Alicia con el gobierno americano, sino también porque este giro supone el comienzo de su relación con el “segundo vértice”, Dev.

Una vez en Río, la cuarta secuencia constituye un completo torbellino de sentimientos para los dos protagonistas, cuya relación de amor triunfa y sucumbe en el transcurso de un solo día. Después de vencer los sentimientos contradictorios que les impedían entregarse, y llegar a declararse su amor, el jefe de la misión e indiscutible figura externa pero decisiva en el destino de los protagonistas, el agente Prescott, irrumpe en la que es quizá la escena más plena de la película en forma de llamada telefónica para precisar la presencia de Devlin en la embajada inmediatamente. La misión de Alicia consiste en ganarse la confianza de un antiguo amigo de su padre, enamorándolo y mostrando una (falsa) faceta nostálgica del auge del antiguo imperio alemán y resentida de cara al gobierno americano. Alicia acepta impotente al no ser frenada por Devlin, que es incapaz de pedirle su renuncia ante tal propuesta, y quién además va a ser su contacto con el FBI durante la misión. Esta ruptura entre ambos inaugura lo que constituye el desarrollo del cuerpo central de la trama.

Las siguientes 6 secuencias componen el nudo tanto de la misión como de la historia, que combina escenas de la vida de Alicia con Alex y encuentros entre la espía y el agente americano.

Alicia toma contacto con Alexander Sebastian, a quién no tiene problema en conquistar, y enseguida es invitada a su mansión, dónde conoce a cinco de los aliados alemanes, y al personaje que constituirá el segundo pero decisivo agente externo, Mrs Sebastian. En esta misma cena donde se introduce el primero de los objetos en torno a los cuales Hitchcock organizará el transcurso de la misión, una botella. Alicia se percata de la extraña reacción de uno de los alemanes frente a la aparición de lo que a priori parece una simple botella.

La misión alcanza mayor riesgo y peso cuando, de manera sorpresiva y debido a sus celos hacia el agente Devlin, quien él cree un periodista americano, pide en matrimonio a Alicia, quién, rendida frente al silencio de Devlin, acepta igual que lo hizo con la misión que la empujaba a los brazos de nazi. Esta, más que giro, intensificación de la misión supone por un lado un nuevo golpe para el dúo Alicia-Devlin y por otro lado la entrega total de Alicia al cometido con su traslado a la mansión del alemán.

Las sospechas acerca de la misteriosa botella adquieren mayor peso debido al recelo con el que Alex guarda la llave de la bodega. Devlin insta a Alicia a conseguir dicha llave y entrar en la bodega. Con objeto de asegurar el éxito de la encomienda, le aconseja que proponga a su marido celebrar una fiesta en la que él esté invitado en calidad de amigo de la familia.

La larga secuencia (la de mayor duración de la película) que narra el episodio de la fiesta en la mansión de los Sebastian tiene una perfecta estructura circular que supone el inicio del suspense del drama, y el último punto de giro del filme. El objeto llave es el encargado de dibujar dicha trayectoria: En primer lugar, Alicia la roba del llavero de Alex, posteriormente se la transfiere a Devlin durante la fiesta, y luego ambos descienden a la bodega donde descubrirán que efectivamente las botellas no contenían vino, sino un extraño mineral similar al uranio. Hitchcock mediante un brillante mecanismo que nos traslada de la bodega, donde los protagonistas revisan las botellas, al salón en repetidas ocasiones, crea un ambiente de suspense que finalmente concluye, para sorpresa de los espías, con la llegada de Alexander. El alemán los descubre, pero sus celos hacia Devlin le hacen presentir que ambos se han escapado de la fiesta para estar a solas.

Cuando parece que la situación ha sido salvada, Alex se percató de la ausencia de llave, y comienza a sospechar. Esta situación es resuelta cuando, en un momento dado de la noche, se levanta y descubre sobre la cómoda que la llave ha sido devuelta. El alemán entonces se percató de las verdaderas intenciones de su esposa, y de la identidad del propio Devlin. Este hecho, como es evidente, quebrará el transcurso de la misión y nos conducirá, tanto a los protagonistas como a los espectadores al desenlace de la trama.

Alex, al comprobar la manipulación de las botellas en la bodega, se ve descubierto, el pánico se apodera de él, y esto hace, como es evidente, que los sentimientos hacia su esposa cambien radicalmente.

Asesorado por su madre, decide acabar con Alicia de manera lenta y discreta para no despertar las sospechas de sus compatriotas alemanes, quienes no le perdonarían semejante error.

A través de un ingenioso plano, Hitchcock nos desvela en el filme el método que utilizan para asesinar a Alicia, que consiste en envenenarla lentamente añadiendo veneno a su café.

Esta tercera parte de filme, discurre de nuevo entre los encuentros de Alicia y Devlin y las estancias mortíferas de esta en la mansión. El estado de salud de Alicia va empeorando paulatinamente, sin embargo Devlin, celoso y frustrado desde que esta aceptase la misión,

cree que semejante aspecto se debe al alcohol. De esta forma, Hitchcock, jugando al suspense, nos coloca como únicos conocedores del veneno, frente a los dos protagonistas, que permanecen en la más absoluta ignorancia.

Las 5 secuencias que engloban la enfermedad de Alicia culminan en una escena en la mansión, en la que la protagonista finalmente se percató de la situación. El miedo y el espanto se apoderan de ella impidiéndole actuar. Esto refuerza el sentimiento de impotencia en el propio espectador y culmina con el desmayo de la heroína y su reclusión final en el dormitorio del matrimonio, que adquiere un cierto aire de prisión e incluso mausoleo.

La desaparición de Alicia comienza a preocupar a Devlin, quién tras esperar varios días, acude a casa del alemán, desobedeciendo por primera vez en el filme al agente jefe Prescott, y conduciendo al héroe a lograr un contacto entre su éxito profesional, la liberación de todos los sentimientos hacia su objeto de deseo, reprimidos por el deber, y la comprensión del estado de Alicia.

Esta secuencia, que podríamos considerar como el clímax de la película culmina el desenlace y se constituye a partir de un itinerario de ida y vuelta: en la ida, Devlin logra penetrar en la casa hasta llegar al dormitorio conyugal, donde yace Alicia, quién al fin le revela su dramática situación; la vuelta es un movimiento inverso al anterior que consiste en la salida de Devlin hacia el exterior de la casa llevando en brazos a Alicia para liberarla, ante la actitud expectante pero pasiva de quienes intervienen en la escena: Alex y su madre deben mostrar una actitud cauta frente a los aliados alemanes que esperan en el hall, y estos a su vez, desconocedores (por poco tiempo ya) de la verdadera identidad de Alicia, se muestran preocupados por el estado de salud de la joven.

Dev y Alicia consiguen huir, dejando en situación comprometida a Alex que sube de nuevo los peldaños que le llevan hasta la puerta de la casa como quien asciende a su propio cadalso.

Estructura de escenas y secuencias

1. Juicio del padre de Alicia Huberman: Alicia, Prescott

Elipsis: una semana

2. Fiesta en casa de Alicia
 - 2.1. Fiesta: Alicia, Devlin, invitados
 - 2.2. Fiesta solos: Alicia, Devlin
 - 2.3. Paseo en coche: Alicia, Devlin
 - 2.4. Misión propuesta y aceptada: Alicia, Devlin
3. Viaje en avión a Rio de Janeiro: Alicia, Devlin, Prescott

Elipsis: 8 días

4. Alicia y Devlin se enamoran.
 - 4.1. Cafetería: Alicia, Devlin
 - 4.2. Colina: Alicia, Devlin
 - 4.3. Prescott cierra el caso de Alicia: es perfecta para la misión: Prescott, FBI
 - 4.4. Alicia y Devlin van al apartamento de Alicia. Prescott requiere a Dev: Alicia, Devlin
 - 4.5. La misión es comunicada a Devlin: Devlin, Prescott, FBI
 - 4.6. Devlin regresa al apartamento de Alicia: Alicia, Devlin
5. Alicia toma contacto con Alex.
 - 5.1. Alicia y Devlin van en coche al club de equitación: Alicia, Devlin
 - 5.2. Alicia se reencuentra con Alex: Alicia, Devlin, Alex
 - 5.3. Devlin aparece solo sentado en la cafetería: Devlin
 - 5.4. Alicia aparece sola en un restaurante, luego llega Alex: Alicia, Alex
6. Alicia va a una cena en casa de Alex.
 - 6.1. Alicia es preparada en su apartamento por Prescott y Devlin: Alicia, Devlin, Prescott
 - 6.2. Alicia acude a la fiesta en casa de Alex. Descubre algo de una botella: Alicia, Alex, Mrs Sebastian, Nazis
 - 6.3. Alex y sus compinches hablan acerca del futuro de Emile: Alex, Nazis

Elipsis: “el otro día”, “deben estar unos días sin verse”

7. Alicia, Alex y Mrs Sebastian van al hipódromo.
 - 7.1. Alex y Mrs Sebastian discuten acerca de Alicia: Alex, Mrs Sebastian
 - 7.2. Alicia tiene un primer encuentro con Devlin, al que luego se suma Alex: Alicia, Devlin, Alex
8. Alex pide matrimonio a Alicia.
 - 8.1. Alicia acude a la embajada a contar lo sucedido: Alicia, Devlin, Prescott, FBI
 - 8.2. Alex le cuenta a su madre la petición de matrimonio: Alex, Mrs Sebastian

Elipsis: “Una semana+Luna de miel”

9. Alicia y Alex llegan del viaje de novios y Alicia se instala.
 - 9.1. Alicia y Alex llegan del viaje de novios: Alicia, Alex

9.2. Alicia se instala en casa de Alex. Sólo él tiene llave de la bodega: Alicia, Alex

Elipsis: "el otro día"

10. Alicia y Devlin tiene un segundo encuentro.

10.1. Alicia y Devlin tienen un segundo encuentro: Alicia, Devlin

Elipsis: sin definir

11. Fiesta en casa de Alex.

11.1. Alicia roba la llave del llavero de Alex: Alicia, Alex

11.2. Escena de la fiesta, llega Devlin: Alicia, Devlin, Alex

11.3. Escena de la bodega: Alicia, Devlin, Alex

11.4. Devlin se va de la fiesta: Devlin, Mrs Sebastian

11.5. Alex baja a la bodega, no tiene la llave: Alex

11.6. Alicia se retira a descansar: Alicia, Alex

11.7. Alex llega a la habitación se acuesta: Alex

11.8. Se levanta, tiene la llave: Alex

11.9. Baja a la bodega, ha sido descubierto: Alex

11.10. Vuelve a la habitación de su madre, deciden envenenar a Alicia: Alex, Mrs Sebastian

Elipsis: "el otro día"

12. Alicia comienza a ser envenenada.

12.1. Alicia comienza a ser envenenada: Alicia, Alex, Mrs Sebastian

Elipsis: El mineral ha sido analizado, primeros síntomas del veneno.

13. Alicia tiene un encuentro con Prescott, Devlin se va a España.

13.1. Alicia tiene un encuentro con Prescott, Devlin se va a España: Alicia, Prescott

Elipsis: Los síntomas siguen avanzando. Menos de una semana

14. Alicia sale a dar un paseo con Alex y se marea.

14.1. Alicia sale a dar un paseo con Alex y se marea: Alicia, Alex, Dr Anderson

Elipsis: Los síntomas siguen avanzando. Menos de una semana

15. Alicia tiene un encuentro con Devlin.

15.1. Alicia tiene un encuentro con Devlin: Alicia, Devlin

Elipsis: Los síntomas siguen avanzando. Menos de una semana

16. Alicia se desmaya finalmente.

16.1. Alicia se desmaya finalmente: Alicia, Alex, Mrs Sebastian, Dr Anderson

Elipsis: Una semana

17. Alex la espera durante todo un día en el banco.

17.1. Alex la espera durante todo un día en el banco: Devlin

17.2. Devlin acude al apartamento de Prescott, desobedece (5 días): Devlin Prescott

17.3. Devlin acude a la casa de Alicia: Alicia, Devlin, Alex, Mrs Sebastian, Nazis

Elementos de articulación y puntuación

En una película, como en una buena obra musical, todas las piezas están ensambladas de forma precisa para lograr unidad y armonía. Una continuidad conseguida va a ayudar a que el espectador no se distraiga, de la misma manera que lo hace una correcta selección y ordenación de las escenas.

Los cortes que se utilizan a lo largo de la película son de tres tipos: fundido en negro, corte simple y fundido encadenado.

Los cortes simples se utilizan para el cambio de plano en escenas o en secuencias que constan de unidad de acción, y siempre se suceden en tiempo real.

Los fundidos en negro suelen indicar un paso largo de tiempo, y durante la película, se ven en las siguientes transiciones:

- Entre los créditos y la escena del tribunal.
- Fiesta, después de irse los invitados y antes de quedarse solos.
- Después de que Devlin tomase el control del coche y antes de aparecer en la cama tumbada.
- Después de descubrir el pañuelo atado a su cintura y antes de aparecer en el avión.
- Después de la escena triste del balcón en la que se pelean y antes de aparecer en el coche camino del club de hípica.
- Una vez que ha tomado contacto con Alex, entre una imagen de Alex sentado en la cafetería y Alicia sentada en el restaurante.
- Entre la imagen del restaurante y antes de salir arreglándose en su apartamento.
- Después de arreglarse y antes de entrar en casa de Alex.
- Después de que Alicia vea la botella y antes de la imagen de Emile esperando fuera.
- Después del final de la fiesta en el que Emile se va y antes de la escena del hipódromo.
- Después de la entrevista de Alicia con el FBI por el tema de matrimonio y antes de que Alex se lo cuente a su madre.
- Después de llegar de viaje de novios y antes de comenzar a colocar sus cosas en casa.
- Después de la visualización de Alicia de la cerradura y antes del primer encuentro en el banco.
- Después de comenzar a ser envenenada y antes de aparecer con la primera taza de café.
- Entre la condena de Alex y el los créditos del final.

El fundido encadenado enlaza el resto de fragmentaciones espaciales y temporales del film, y suele indicar un paso corto de tiempo o la relación o contraste entre dos imágenes. Algunos de los usos en la película son los siguientes:

- Cambio de lugar.
- Elipsis de tiempo.
- Cambio de lugar y elipsis de tiempo.
- Del la vista exterior de un lugar a su interior.
- Eliminar recorridos cortos de los protagonistas.
- Paso de una escena a otra de la misma secuencia.

Sin embargo en esta película, podríamos generalizar y decir que los traslados de tiempo y de espacio que se dan son tratados de la misma manera, fundido encadenado de forma general.

Las elipsis de tiempo indefinidas que se dan (exceptuando las que evidentemente ocurren en el mismo día) comprenden alrededor de una semana. Esto se deduce debido a los propios diálogos y a los acontecimientos obviados que suceden en este transcurrir del tiempo. De esta manera, puede que Hitchcock simplemente utilizase este tipo de transición para dotar a la narración de fluidez.

Los fundidos en negro, sin embargo se utilizan en contadas ocasiones, al margen de su utilidad en lo referente al paso de tiempo. Esto nos hace sospechar que quizá anuncien o cierren alguna escena o secuencia de vital importancia. De forma que Hitchcock los utiliza para ralentizar la narración.

Fotogramas: "El rescate y la escalera"

Planos en el dormitorio

Plano 1 (1'13'')



Fotograma 1



Fotograma 5



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Plano 2 (33'')



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4

Plano 3 (1'45'')



Fotograma 1



Fotograma 6



Fotograma 2



Fotograma 7



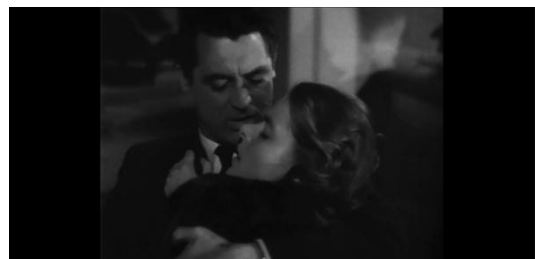
Fotograma 3



Fotograma 8



Fotograma 4



Fotograma 9



Fotograma 5



Fotograma 10

Planos en la escalera



Plano 1



Plano 6



Plano 2



Plano 7



Plano 3



Plano 8



Plano 4



Plano 9



Plano 5



Plano 10



Plano 11



Plano 16



Plano 12



Plano 17



Plano 13



Plano 18



Plano 14



Plano 19



Plano 15



Plano 20



Plano 21



Plano 26



Plano 22



Plano 27



Plano 23



Plano 28



Plano 24



Plano 29



Plano 25



Plano 30



Plano 31



Plano 36



Plano 32



Plano 37



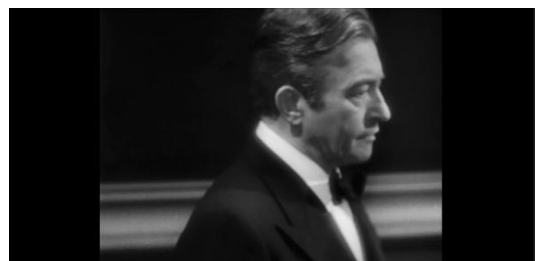
Plano 33



Plano 38



Plano 34



Plano 39



Plano 35



Plano 40



Plano 41



Plano 46



Plano 42



Plano 47



Plano 43



Plano 48



Plano 44



Plano 49



Plano 45



Plano 50



Plano 51



Plano 56



Plano 52



Plano 57



Plano 53



Plano 58



Plano 54



Plano 59



Plano 55



Plano 60



Plano 61



Plano 66



Plano 62



Plano 67



Plano 63



Plano 68



Plano 64



Plano 69



Plano 65



Plano 70



Plano 71



Plano 73



Plano 72

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

CAMPO BAEZA, Alberto. *La idea construida*. Buenos Aires: FADU-Ciudad Universitaria, 2009.

RÁMIREZ, Juan Antonio; BENET, Vicente J; MARTÍ ARÍS, Carlos; FERNÁNDEZ HOYA, Gema; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*. Valencia: Iseebooks S.L., 2008.

MARTÍ ARÍS, Carlos; GARCÍA ROIG, Manuel. *La arquitectura del cine: Estudios sobre Dreyer Hitchcock, Ford y Ozu*. Colección arquia/temas, num. 24. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

TRUBY, John. *Anatomía del guión*. Barcelona: Alba Editorial, s.l.u., 2014.

DELEUZE, Gilles. *La Imagen-movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1984.

BURCH, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos, 2008.

DEL AMO, Antonio. *Estética del montaje*. Madrid: Artes Gráficas MAG, S.L, 1972.

EISENSTEIN, Serguéi. *Teoría y técnica cinematográficas*. Alcalá: Ediciones Rialp, S.A., 1989.

JURGENSON, Albert; BRUNET, Sophie. *La práctica del montaje*. España: Editorial Gedisa, S.A., 1995.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock*. Colonia: Taschen Benedikt, 2011.

JACOBS, Steven. *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: nai010 publishers, 2013.

TESIS DOCTORALES

FEBRES, Harry. *Teoría del montaje: Lenguaje musical en el lenguaje cinematográfico*. Universidad Católica Andrés Bello, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Comunicación Social, Caracas, 2007.

CONGRESOS

DEL PORTILLO, Aurelio. *Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje*. I Congreso Internacional de Análisis Fílmico. Madrid, 2005.

TEXTOS

RICOEUR, Paul. *Arquitectura y Narratividad*. París: Comité éditorial du Fonds Ricoeur, 1989.

DOCUMENTALES

APPLE, Wendy (director). *La magia del montaje*. EE.UU: TCEP, Inc. (en colaboración con American Cinema Editors y co-producida por NHK y BBC), 2004.

FILMOGRAFÍA/GUIONES

LUMIÈRE, Louis; LUMIÈRE, Auguste (directores). *Llegada del tren a la estación de La Ciotat*. París: Lumière, 1895.

MÉLIÈS, Georges (director). MÉLIÈS, Georges (guionista). *Viaje a la Luna* [Intérpretes: Georges Méliès, Bleurette Bernon, Henri Delannoy, Jeanne d'Alcy]. París: Star Film, 1902.

GRIFFITH, D.W. (director). DIXON, Thomas F. (guionista). *El nacimiento de una nación* [Intérpretes: Lillian Gish, Mae Marsh, Henry B. Walthall]. Nueva York: D.W. Griffith & Epoch, 1915.

WELLES, Orson (director). MANKIEWICZ, Herman J.; WELLES, Orson (guionistas). *Ciudadano Kane* [Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Everett Sloane, George Coulouris]. Nueva York: RKO / Mercury Theatre Productions, 1941.

HITCHCOCK, Alfred (director). HETCH, Ben; LAURENTS, Arthur (guionistas). *La soga* [Intérpretes: James Stewart, John Dall, Farley Granger]. Nueva York: Warner Bros. Pictures / Transatlantic Pictures, 1948.

HITCHCOCK, Alfred (director). BRIDIE, James (guionista). *Atormentada* [Intérpretes: Ingrid Bergman, Joseph Cotten, Michael Wilding]. Londres: Warner Bros. Pictures, 1949.

HITCHCOCK, Alfred (director). HETCH, Ben, HITCHCOCK, Alfred (guionistas). *Encadenados* [Intérpretes: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains]. Nueva York: RKO Radio Pictures, 1946.

PÁGINAS WEB

MARTÍNEZ-SALANOVA, Enrique. *Glosario de cine.* Recuperado de: (<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm>)

INTEF (Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado). *El cine como recurso didáctico.* Recuperado de: (http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m4_2/ritmo_y_montaje.html)

JOTDOWN (Contemporary Culture Mag). *La esencia del cine.* Recuperado de: (<http://www.jotdown.es/2014/08/la-esencia-del-cine/>)

ENCADENADOS (Revista de cine). *El amor como cebo.* Recuperado de: (http://www.encadenados.org/n20/amor_como_cebo.htm)

IMÁGENES

Todos los fotogramas que aparecen en el trabajo proceden de capturas del sitio web público: YOUTUBE (<http://youtube-espanol.blogspot.com.es/>).

Las imágenes restantes proceden de páginas web de uso público:

(fig.1) **Dibujo de Jørn Utzon**, procedente de: (http://arqjohann.blogspot.com.es/2010/12/aprendiendo-pensar-alberto-campo-baeza_05.html)

(fig.2) **Esquema IDEA/ESTRUCTURA/FORMA**, imagen del alumno.

(fig.3) **Esquema Arquitectura/Cine**, imagen del alumno.

(fig. 7) **Esquemas**, imagen del alumno.

(fig. 8) **Esquema**, imagen del alumno.

(fig. 10) **Esquema**, imagen del alumno.

(fig. 11) **Esquema**, imagen del alumno.

(fig. 13) **Alfred Hitchcock**, procedente de: (<http://www.taringa.net/comunidades/cinescrupulos/8504622/Fotografia-en-el-cine.html>)

(fig. 14) **Storyboards Encadenados**, procedente de página web de uso público.

(fig. 16) **Imágenes del rodaje de Encadenados**, procedente de: (<http://elcinedesolaris.blogspot.com.es/2012/01/encadenados-imagenes-de-un-rodaje.html>)

