

Índice

Introducción	3-10
Capítulo 1	11-19
1.1 Aproximación al género.....	11-13
1.1.1 Génesis literaria.....	14-16
1.1.2 Suspense como recurso narrativo.....	16-19
Capítulo 2	20-53
2.1. Alfred Hitchcock, De la mente de un maestro.....	20-27
2.1.1. Jugando con la mente: Recetas para la buena cocción de una reacción.....	27-31
2.1.2. Subjetiva Haciendo participe al espectador.....	31-32
2.1.3. Mcguffin.....	32-36
2.1.4. El suspense y la sorpresa.....	36-41
2.1.5. Análisis de los personajes.....	41-48
2.1.6. El Voyeur, la mirada no autorizada.....	48-51
2.1.7. Plano secuencia.....	51-53
Capítulo 3	54-61
3.1. El sonido como recurso psicológico para generar una reacción.....	54-61

3.1.1. Ambientación sonora en el cine de suspenso.....	54-57
3.1.2. Ambientación musical en el cine de suspenso.....	57-58
3.1.3. Fuera de Campo.....	59-60
3.1.4. La impresión de Silencio.....	60-61
Capítulo 4.....	62-77
4.1. La impresión de violencia mediante el montaje.....	62-77
4.1.1. Violencia en el séptimo arte.....	62-69
4.1.2. Creatividad despertada por la prohibición.....	69-72
4.1.3 Escena de la ducha: <i>Psycho</i> de Alfred Hitchcock.....	72-77
Conclusiones.....	78-81
Lista de referencias bibliográficas.....	82-83
Lista de referencias audiovisuales.....	84-85
Bibliografía.....	86-88
Fuentes de Internet.....	89
Fuentes audiovisuales.....	90-92

Introducción.

La intención de este ensayo en sí es abordar en los conocimientos recolectados en el transcurso de la carrera, para así analizarlos dentro del tema escogido.

El tema a tratar en este ensayo es la audiencia del Suspenso psicológico, se propone indagar en los recursos y técnicas dentro del montaje cinematográfico en los que un realizador se puede valer para manipular al espectador.

Entendiendo como montaje cinematográfico, no solamente a la técnica de montar los elementos narrativos y objetivos del relato, sino también a la construcción cinematográfica en general, el montaje de los diferentes recursos utilizados en un film, la construcción total de una película desde la idea misma.

Partiendo desde ciertas preguntas que un realizador debe plantearse en el momento de pensar un proyecto cinematográfico de esta índole.

-¿De qué técnicas se puede valer un director para buscar un cierto tipo de reacción?

-¿Qué papel interpretan los recursos cinematográficos en el género?

-¿Cuál es el correcto uso del montaje musical para crear un ambiente propicio?

-¿Cuál es la diferencia de una reacción generada en el espectador entre un film donde el uso del montaje es esencial para crear una situación violenta, y otro film donde la violencia es netamente explícita?

-¿Como un realizador puede manipular la audiencia desde el montaje cinematográfico, en el suspenso psicológico?

Desde una posición de espectador/futuro realizador, se pretende ahondar en las técnicas del montaje estudiando al género y a sus grandes obras, a partir de esto relacionarlo con la otra variable del presente trabajo que concierne a las reacciones de los espectadores.

Cumplir con los objetivos de este ensayo, Determinar las pautas que garanticen la reacción deseada en el espectador por el realizador, entender la razón de cada recurso utilizado en el montaje cinematográfico, remitirse al origen del género y a su lenguaje audiovisual, investigar los recursos del sonido, el fuera de campo como herramientas psicológicas para generar reacciones, la música, el ambiente y los diferentes efectos sonoros. Para así incitar a futuros realizadores a pensar un proyecto cinematográfico desde su técnica de realización, así como también en la reacción del espectador en el momento de su proyección.

El espectador es el responsable principal de que una película se lleve a cabo, ya que es la razón primordial para la cual se la realiza. Un proyecto cinematográfico tiene que

pensarse desde un principio, que al llegar el fin de su realización, tendrá un público espectador que estará sentado por el tiempo que dure; sonriendo, asustándose, llorando o conmoviéndose de la manera que el realizador haya tenido la intención de que suceda.

Para esto, el director cinematográfico se vale de todos los recursos que el cine nos brinda gracias a los diferentes precursores que marcaron un lenguaje en la historia del mismo. El cine es un lenguaje que está prácticamente establecido, y es responsabilidad del realizador, como conocedor de las diferentes técnicas y recursos, de dar un buen uso de los mismos y causar la reacción deseada en el público.

El aspecto psicológico en el montaje esta presente en el mismo, desde su efecto mismo, como dice Jean Mitry en su libro *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963) el unir un plano A y un plano B, para así construir de dos imagines que pueden ser arbitrarias o no, un nuevo sentido para la conciencia de quien las percibe, una idea, una emoción y un sentimiento extraño para cada una de ellas.

Con diferentes consecuencias este efecto se puede obtener también, de la construcción en el interior del cuadro, con el uso de los diferentes movimientos de cámara o incluso por una composición dentro del mismo encuadre, donde dos acciones

simultaneas actúan o reaccionan una sobre la otra valiéndose de la profundidad de campo.

Cada movimiento de cámara, posición, tipo de encuadre, altura, elementos sonoros ambientales o musicales, etc. deben tener una razón de ser, un motivo del porqué están ahí, y serán utilizados para una buena recepción en el espectador. Un travelling tiene un sentido dramático, de igual manera que un paneo, un plano general o un primer plano, el sonido de un violín, como de igual manera el sonido del viento.

Mitry afirma: "El efecto-montaje, que está en la base del lenguaje fílmico, no es sino la transposición de las implicaciones lógicas del lenguaje, donde sujeto, verbo y complemento sólo cobran sentido en la relación uno con los otros". (1963, p. 354-355).

El logro de una reacción en el espectador es fundamental para mantener su atención en el film, existen muchos factores que en el transcurso de esta tesis se irán analizando minuciosamente, factores que ayudan a determinar un impacto emocional en el espectador.

Alfred Hitchcock es uno de los principales contribuidores en el montaje cinematográfico. A diferencia de otros, Hitchcock se valió de las teorías y recursos ya ejercitados por otros grandes como Pudovkin y Eisenstein, experimentando el montaje en todas sus posibilidades, creo una marca

actoral, un estilo del cual miles de realizadores utilizarán en post de su cine.

En la actualidad el suspenso lleva el nombre de Alfred Hitchcock. Para realizar un film de este género, se debe recurrir a él y a todo lo que en el cine ha aportado.

El suspenso psicológico trata de crear una reacción mediante el uso del montaje, un ejemplo donde se utiliza apropiadamente este método, es Tesis (1996) del director español Alejandro Amenábar. Este director se sustenta del uso del sonido fuera de campo y las reacciones de los personajes, para generar una reacción, sin necesidad de mostrar imágenes de violencia en forma explícita. Estos personajes reaccionan hacia escenas violentas de un tipo de cine clandestino llamado snuf, donde personas reales son asesinadas sádicamente al frente de una cámara. En el film de Amenábar el espectador nunca llega a ver las escenas de violencia, pero las siente gracias a diferentes técnicas; como por ejemplo. Un pequeño travelling hacia el rostro del personaje, donde vemos en su expresión repugnancia hacia lo macabro del snuf. Esto no funcionaría tan bien sin la ayuda del sonido fuera de campo; escuchamos a las víctimas del sádico video gritar desesperadas por sus vidas. Con estos dos recursos se crea una reacción en el espectador hacia algo muy macabro pero que no está explícito en la imagen, por la razón de que a este video violento nunca se lo ve, en realidad es tan solo

una reacción sobre él, una violencia creada para la imaginación del espectador. Este film le ganó el reconocimiento como director a Alejandro Amenábar y vale dedicarle varias menciones mas adelante en este ensayo.

Otro ejemplo excepcional de la utilización del montaje como medio de manipulación para crear una reacción, es la escena de la ducha de Psycho (1960) de Alfred Hitchcock.

Hitchcock crea una situación donde el personaje de Norman Bates disfrazado de su difunta madre, asesina brutalmente a apuñaladas al personaje de Marion, en esta escena el montaje juega un papel importantísimo. Si se pone atención el cuchillo apenas llega a rozar el estomago de la actriz en un solo plano, toda la violencia esta construida por medio de una variedad de planos de diferentes tamaños, montados con cierto ritmo, dando mucha importancia a la composición en el cuadro, de tal manera que hace partícipe al espectador, lo introduce dentro de la película, tanto que el público capta toda ese terror implícito creado completamente desde el montaje cinematográfico.

El sonido en el cine es tan importante como la imagen misma, los dos se complementan. Cambiando una propuesta de sonido en un film, se puede cambiar el sentido entero de lo que se esta contando, desde la musicalización, el sonido ambiente, efectos sonoros, e incluso el mismísimo tono de voz

del personaje. Estos factores pueden llevar la noción de la película a toda una propuesta diferente.

Por mencionar un ejemplo: Se ve una imagen de un perro corriendo y hay dos propuestas sonoras diferentes.

En la primera oferta se escucha una música alegre en acordes mayores, la cámara sigue el transcurso del perro con la utilización de un plano secuencia, la música alegre llevaría a pensar que el perro está corriendo alegremente hacia sus dueños o hacia alguna jauría de perros felices.

En la segunda propuesta, el perro corre de la misma forma, la imagen es exactamente la misma, la cámara sigue su transcurso en un plano secuencia, solo que esta vez lo que se escucha es. Efectos creados por instrumentos de percusión, como platos y tambores, el rechinar de una tabla procesada con *delay* y *reverberancia*, una música orquestal en una escala menor, con cierto ritmo, sobresaliendo el sonido de unos chelos en tremolo, unos instrumentos de metal como trompetas, un cuerno Frances y un trombón en *crescendo*, un oboe que tira pequeñas escalas cuidadosamente matizado, y el creciente sonido de un sección de timpanis en *roll*, todo esto desveladamente trabajado en una partitura y un buen trato del sonido haría pensar al espectador, que el perro está huyendo de una fuerza destructiva y mortífera, y está corriendo por su vida.

La idea cambia totalmente de la manera en la que el sonido en general, sea tratado, y es un elemento del cual, el realizador puede servirse para el manejo de su film y de lo que quiera expresar en él.

No se puede imaginar a *Psycho* con otra música diferente a la creada por Bernard Herrmann. No es lo mismo ver a los ojos perdidos de Norman Bates disfrazado de su madre, sin la técnica de *staccato* o el *marcato* de los violines rechinando en un tono alto acompañado de la melodía de los chelos tan tenebrosos. De la misma forma como no se puede imaginar al tiburón en *Jaw* (1975) de Steven Spielberg, sin la sicótica partitura creada por John Williams.

La música se complementa con la imagen y la imagen se complementa con la música, así el realizador crea un significado con mucho más fuerza de captación en el espectador.

Capítulo 1.

1.1. Aproximación al género.

A modo de capítulo introductorio, es lo más adecuado comenzar por definir el campo de estudio por el que va a transitar el presente trabajo. Se habla, por supuesto, del género del *suspenso* y el *suspenso* como recurso cinematográfico.

La real academia española lo define como una "expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso, especialmente en una película cinematográfica, una obra teatral o un relato." (2001).

Cuando se habla de algún género propiamente dicho, se tiende a pensar en que sus raíces vienen directamente de la literatura. Si bien esto es válido, en cuanto a lo que cine respecta, los géneros van mas allá de esta clásica y pronta identificación con la materia literaria.

El suspense es un procedimiento estético en la literatura narrativa y en las artes del espectáculo. Consiste en preparar la exposición de un acontecimiento que va a suceder dentro de la diéresis, de tal modo que deje al lector y al espectador en una incertidumbre

sobre lo que va a suceder, que haga desear intensamente a su conocimiento.

(Etienne et al, 1998, p.1015).

El encasillamiento genérico de las películas tiene también que ver con la divulgación que se hace de éstas al momento de su distribución. Y esto es un tanto lógico, ya que, el realizador apunta a un target desde el inicio del proyecto audiovisual, por ende, se hace un recorte o una selección de una audiencia latente con un criterio comercial. Comercial porque, es en esta instancia, entonces, cuando la cuestión de clasificar una película en tal o cual género se convierte en algo particularmente importante, dado que las industrias cinematográficas son las que avalan el proyecto por el cual van a apostar e invertir.

Saliendo del aspecto comercial, lo que popularmente se considera como género, tiene que ver con denominadores comunes que agrupan ciertas cualidades, como los ejes temáticos o el estilo, por ejemplo.

Mas allá de que ésta concepción está basada o heredada de la literatura, el campo de la cinematografía amplió esos orígenes e incluso bifurcó algunos géneros en particular, generando así subgéneros que, si se los analiza, se mezclarían las clasificaciones que se hacen de las películas. Quizás, con el paso de los años y la evolución de los

lenguajes audiovisuales de cada rama del gran árbol cinéfilo, ya sea cada vez más dificultoso reconocer cada género como tal, en su máxima pureza.

Según Leonardo Polverino, en su libro *Manual del director de cine* (2007), existen primeramente, dos grandes divisiones del género.

1) Géneros clase "A": son los que tienen como objetivo final enriquecer al cine como arte en cualquiera de sus posibilidades estéticas.

2) Géneros clase "B": son aquellos que tienen como objetivo final entretener al público.

El autor encasilla al suspenso dentro de la clase B, y lo agrupa también junto al concepto de *intriga*. Esto es porque sostiene que técnicamente no son géneros en sí, pero que de este modo se suele denominar al conjunto de subgéneros que incumben al policial, el policial negro, el thriller, los Films de espionaje e investigadores. Todos estos apuntan a la intriga y al suspenso. Cada una con ciertos rasgos estilísticos que marcan una delgada línea diferencial entre ellas, pero que a su vez poseen tanto mas en común, como ser las angulaciones y las posiciones de la cámara por ejemplo, contextos donde primen los lugares más dejados de lo urbano, la lógica causal entre los acontecimientos. Un gran y clásico ejemplo puede ser *The Rear Window* (la ventana indiscreta, de Alfred Hitchcock, 1954).

1.1.1. **Génesis literaria.**

Como se dijo en el punto anterior, el suspenso cinematográfico tiene sus orígenes en el ámbito literario, y dentro de éste, viene derivado del Romanticismo. También, se sabe que el género que aquí atañe, es el principal antecesor de la novela policíaca, la cual tuvo su auge en el siglo XX. Dentro de lo que es el género policial, se distinguen tres tipos básicos de relatos: novela-problema, novela de suspenso y novela dura.

Novela - problema: se caracteriza por plantear un enigma y ofrecer un proceso de investigación a cargo del detective. Los ámbitos que predominan la participación del lector otorgándole la posibilidad de resolver el problema, son cerrados. También el número de sospechosos es limitado.

Novela de suspenso: el eje del relato se apoya ahora en las situaciones de amenaza hacia el protagonista, en vez de estar en la situación de nudo en sí. Se pretende mantener en sobresalto al lector. El héroe no es ya el detective sino la víctima.

Novela dura o novela negra: difiere con la anterior en que el detective pertenece al mismo ambiente que el criminal, se enfrenta a él pero con sus mismos métodos; muestra la violencia oscura de las calles, los trasfondos del mundo de la política, los negocios en el hampa, siempre dentro de las líneas más clásicas del realismo. El eje de estos relatos

está centrado en la acción, que se conforma por una serie de hechos sucesivos que llevan a nuevos crímenes y permiten brindar descripciones de ambientes marginales.

Por otro lado, no se puede dejar de nombrar a Edgar Allan Poe, cuya carrera literaria comenzó a principios del siglo XIX.

Los temas más recurrentes en sus relatos son la muerte, la descomposición de cadáveres, y también temáticas relacionadas con los entierros y la reanimación de muertos. Entre sus publicaciones más reconocidas están *El gato negro*, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, *El entierro prematuro*, *El corazón delator*, *El demonio de la perversidad*, *La caída de la casa Usher*, entre muchos otros.

A pesar de que Allan Poe murió a los 40 años, su legado literario es uno de los más importantes de los últimos siglos. Su estilo propio lo convirtió en un clásico de la narrativa y en un maestro del relato corto.

El principal objetivo del suspenso, es mantener al lector/audiencia a la expectativa de lo que pueda acontecerle a los personajes recurriendo a la información y una relación de conocimiento entre el espectador y el personaje. Por ende, también se está atento al desarrollo del conflicto de la historia y del modo cómo se va resolviendo. La tensión debe ir creciendo, la intensidad debe ser constante.

Aristóteles sostenía en su libro *Poética*, que el suspenso es un elemento importante de la literatura. A grandes rasgos, decía que se trata de mostrar algún peligro inminente y, a su vez, un rayo de esperanza. De este modo, se obtienen dos resultados:

El primer resultado es el peligro de golpe, en la que el público se siente triste.

El segundo resultado tiene que ver con las esperanzas de ser realizadas, esperanza mediante la cual el público pueda sentir alegría en primer lugar y en segundo lugar satisfacción.

Concluía de este modo, en que si no hay esperanza, el público siente la desesperación.

1.1.2. Suspenso como recurso narrativo.

El suspenso es un recurso utilizado en obras narrativas de diferentes medios, como se ha venido diciendo, de la literatura, del cine, etc. Los géneros en los que más se ha utilizado este recurso han sido, tradicionalmente, el [policiaco](#) y el de [terror](#).

Es necesario poner énfasis en la noción de que su principal objetivo es el de mantener al lector/ audiencia a la expectativa, generalmente en un estado de tensión, de lo que pueda suceder a los personajes, gracias a la relación de

conocimiento entre el espectador y el personaje, y por lo tanto atento al desarrollo del conflicto o nudo de la narración.

...esto nos conduce a plantearnos el tipo de hipótesis que pueden surgir dentro de un relato a partir de lo que se denominan macrocuestiones (es decir, preguntas que serán respondidas bien avanzado el relato o en su final) y microcuestiones (preguntas que se resuelven en el interior de un fragmento corto de relato en un período de tiempo próximo a su formulación).

(Prósper Ribes, 2004, p. 133).

La estimulación por parte del realizador hacia el público, debe ser constante. Esto lo genera proporcionándole pistas del desenlace de la historia. Sin embargo este suele resolverse de manera totalmente racional, sin que quede ningún cabo suelto. La falta de lógica o conexión entre hechos puede romper la diégesis de este lenguaje audiovisual y quitarle verosimilitud a la obra, por esto, se debe ser cuidadoso y meticoloso a la hora de contar una historia. El efecto de tensión generado no puede defraudar al espectador.

Se trata de una estrategia creada por el director de la película para mantener en vigilia al receptor visual. Para

esto, existen recursos y herramientas que ayudan a prolongar la tensión, o dando informaciones al espectador sobre cosas que los protagonistas no conocen.

Un realizador debe saber que su audiencia espera que suceda algo conflictivo, y especula con esto porque sabe a donde están encausadas sus hipótesis, porque él mismo los lleva a tomar una determinada posición. Esto tiene que ver con el grado de conocimientos que brinda al espectador.

En términos de expectativas de la narrativa, puede ser contrastado con [misterio](#) y sorpresa.

Josep Prósper Ribes, en su libro *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, dice que "el suspense no sólo es un género literario derivado del Romanticismo, sino un procedimiento narrativo basado en una diferencia informativa entre personaje y espectador, donde este último conoce datos fundamentales que desconoce el personaje" (2004, p. 133).

Se debe generar en el espectador la sensación de corroboración, es decir, esa ansiedad de que lo que postula en sus pensamientos se vea concretada en los actos del personaje. Entonces, se concluye en líneas generales para retomar en los capítulos subsiguientes, se trata aquí de dar cuenta que, mediante el suspenso como recurso narrativo, no intenta sorprender al espectador de una manera notoria sino de sugerirle la posesión de un conocimiento del hecho narrativo que no está en manos de él o de los personajes, el

resultado de esta hipótesis por así decirlo, planteada por el espectador, puede ser corroborada o no, pero la tensión es definitivamente marcada por ese conocimiento, esa información.

Capítulo 2.

2.1. Alfred Hitchcock, De la mente de un maestro

Hitchcock tenía la ideología de que el público era un gran instrumento que el cineasta podía tocar a su antojo. Daba gran importancia al subconsciente de los espectadores y a los efectos sublimes que él como realizador podría generar en el público.

Hitchcock sostenía como base fundamental del suspenso que el terror, no se encontraba en una explosión sino en su anticipación.

Alfred Hitchcock durante su carrera, ha aportado mucho al cine gracias a sus experimentos, a su curiosidad, al inmenso deseo de proyectar el genio creativo de un solo hombre en una institución laboral de muchos. La realización de una película es responsabilidad de un grupo humano inmenso, y el cine hollywoodense estaba tan esquematizado, que para lograr todos sus objetivos, sus experimentos, sus búsquedas y dudas, Hitchcock como dice Francois Truffaut en la introducción de su libro *El cine según Hitchcock*, tuvo que protegerse por así decirlo, de los actores, productores, y del equipo técnico en general, por la razón de que la integridad de su película se

vería completamente afectada por la más mínima pretensión, capricho o hasta un simple gusto de cualquiera de ellos.

Ciertamente Hitchcock tenía sus ideas muy claras, lo que necesitaba era experimentar en el campo cinematográfico para tener el control máximo de sus films, tuvo que convertirse en el director por el que toda estrella quisiera ser dirigido, el productor de sus propias películas, aprender todo sobre la técnica incluso más que los mismos técnicos, de esta manera los únicos caprichos que se iban a instalar en el film, iban a ser los suyos, la fotografía iba a ser la suya, los planos, movimientos de cámara, la actuación de los personajes, el tipo de montaje, todo iba a ser parte de su creativo, incluso la música del compositor Bernard Herrmann que no obstante las partituras no fueron creadas por Hitchcock, después de la gran cantidad de trabajos que realizaron juntos la música de Herrmann supo acoplarse tan bien que ahora se lo logra identificar como un elemento icónico del cine hitchcockiano.

Ahora bien, solo faltaba un solo elemento, uno de los componentes trascendentales del cual tenía que adueñarse, el personaje más importante dentro de cualquiera de sus films, el público, el espectador, el testigo de todas sus historias, el verdadero héroe en todas sus películas, el que supo cómo resistir a un asesinato, a ser aterrorizado, a dar el pecho a la tensión del suspense creado por su ingenio, a resistir mas que nada todas esas emociones fuertes como explica Truffaut,

emociones que el público reencuentra de su niñez, cuando jugaba a las escondidas y cada segundo en un lugar oscuro, pasaba lentamente con el sentimiento que generaba el hecho de saber que en cualquier minuto uno podría ser descubierto, y tendría que correr con todas sus fuerzas para no ser atrapado. Pues básicamente de esto se trata el suspenso, información, el saber.

Así es como se gana al espectador, manipulando sus emociones, controlando cada sentimiento desde la idea misma de cualquiera de sus films, el espectador sería absolutamente suyo por el tiempo que dure la película.

Truffaut se refiere a Hitchcock como un miedoso, termino que se lo adjudica al conocerlo mejor luego del tercer día de su entrevista, cuenta que Alfred Hitchcock al principio de la entrevista se mostraba en óptimas condiciones como el hombre divertido, anecdótico, seguro de sí mismo incluso cínico, el hombre que se conocía en el mundo del espectáculo, pero luego se revela sincero y profundamente autocrítico, un hombre sensible, emotivo y vulnerable, un hombre que siente todo aquello que quiere comunicar, y quizás esta es la razón por cual lo supo comunicar tan bien.

Truffaut en este libro, se refiere al suspense como "la dramatización del material narrativo de un film o mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas." (Francois Truffaut, 2007).

El suspenso es en general, la manera de dramatizar la narración de un film, intensificar al máximo cualquier elemento narrativo. Hitchcock pone en constancia lo dicho anteriormente, con un ejemplo muy enseñado en las diversas escuelas de cine, si se piensa en una situación donde dos personas están sentados en una mesa, en cualquier lugar, un bar, un restaurante, etc., y están hablando de futbol o de cualquier otra cosa, de pronto una bomba explota de uno de los maletines que cargaban, el impacto puede ser grande.

Pero si se piensa la misma situación, solo que esta vez el espectador ve que dentro de la maleta hay una bomba, podría haber un segundero o el mismo sonido del tic tac. Esta información, brindada al espectador, esta anticipación de lo que puede suceder, será la encargada de activar ese sentimiento de tensión, un sentimiento de desesperación en el espectador, un sentimiento nada más y nada menos que de suspenso. Ahora no importa el tema de la charla de los personajes, puede ser de futbol, de chicas o de la inmortalidad, pueden hablar de lo que sea que no tendrá importancia, lo que realmente importa es que están a punto de volar en mil pedazos y ellos no tienen una idea. El frenesí causado en el público al estar conciente de las consecuencias, de lo importante en cualquier decisión de los personajes, del mismo hecho que como espectadores no puedan

hacer nada al respecto, esa manipulación intensa de sus sentidos, no tiene precio.

Truffaut refiriéndose al suspense como un arte de manipulación del espectador, cuenta que un film no debe ser una relación entre el realizador y su film, sino una relación entre el realizador su film y el espectador, y el suspense es un medio poético ya que su función principal es la de conmover.

Truffaut lo explica claramente con el siguiente ejemplo:

Un personaje sale de su casa, sube a un taxi y se dirige a la estación para tomar un tren. Se trata de una escena normal en el transcurso de un film medio.

Ahora bien, si antes de subir al taxi este hombre mira su reloj y dice: -dios mío, es espantoso, no voy a llegar al tren-, su trayecto se convierte en una escena pura de suspense, pues cada disco en rojo, cada cruce, cada agente de la circulación, cada señal de tráfico, cada frenazo, cada maniobra de la caja de cambios van a intensificar el valor emocional de la escena

(Francois Truffaut, 2007, P.11).

Alfred Hitchcock, con el deseo de responder a todas sus preguntas, sus dudas y caprichos, sus curiosidades, gracias a la inspiración de muchos otros grandes realizadores, como

los soviéticos Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin, o la admiración por las tentativas visuales del expresionismo de Friedrich Wilhelm Murnau, entre otros, fue investigando en los mas profundo de la técnica, el relato, y los resultados en la audiencia. Se puede notar la influencia expresionista en varios de sus Films. Fue el director que mas supo meterse en la piel del espectador, y añoro inquieto el buen funcionamiento en el resultado de sus ejercicios. Tanto así que antes del estreno de *Psycho*, hizo una campaña publicitando un debido comportamiento en el momento de ir a verla. Remitía a que el espectador que ya había visto la película, no debía detallar nada sobre la trama a otro próximo a ser espectador de su film, peor aún revelar el final sorpresivo del mismo, otro de los mandatos era llegar a tiempo al cine y verla desde el principio sin interrupciones.

Alfred Hitchcock trabajo para el espectador, para mimarlo y consentirlo dándole las emociones mas grandes de su vida, como dice Truffaut en su libro, de que algunos sin negar que Hitchcock sea el maestro del suspenso, lo consideran como una forma inferior del espectáculo, cuando realmente el suspenso no es nada mas y nada menos que el espectáculo en sí.

En la actualidad es difícil encontrarse con un film de suspenso, que no remita a Alfred Hitchcock, es casi imposible encontrar una película de este género, que no sea inspirado en sus técnicas y estilo, si algún realizador de este género

niega sus influencias, es porque se inspiro en alguien que sí lo hizo, es el padre del género en la pantalla grande. Su estilo es posible que no sea necesario para la creación de un film de suspenso, pero su técnica lo es, incluso para todo tipo de género.

Alfred Hitchcock toma el control en cada uno de sus films, innovando con técnicas que estaban completamente adelantadas a su tiempo, incluso adelantadas para esta época, sin necesidad del abuso o uso en sí de diálogos, tiene la capacidad de comunicarse solo con imágenes de innúmera fuerza visual, con una innovación en la utilización de los diferentes movimientos de cámara, movimientos muy prolijos y dinámicos, como travellings muy vertiginosos, o muy lentos dependiendo de lo que esté contando, la manipulación del zoom out con un travelling in para reasaltar un aspecto psicológico del personaje en *Vértigo* (1958), toma el control en cada momento de sus Films, cada plano, cada movimiento, cada expresión de un actor, para volverse el mejor en manipular audiencias.

Crea el universo de la historia, no es realista (por ejemplo, el uso de *background* proyectado) pero muy verosímil, toma el control de cada imagen, desde el estricto uso del story board, cada personaje, momento, objeto tendrá su derecho de plano según lo que se quiera contar o detallar, cada cuadro en sus Films tienen una razón de ser, gracias a

esto se puede comprender el valor que le da al story bord. Es como una orquesta sinfónica donde el *spotlight* se dirige hacia lo que es más importante en su momento en la composición.

2.1. Jugando con la mente: Recetas para la buena cocción de una reacción.

El cine de Hitchcock, tiene muchos elementos icónicos, que se repiten en su filmografía, elementos que han servido de inspiración para las creaciones de muchos directores, durante y después de su carrera.

Algunos de estos directores han logrado exitosamente proyectar esa esencia hitchcockiana en sus Films. Uno de los más reconocidos es Brian De Palma, quien numerosas veces fue acusado de plagiar a su maestro, sin embargo en esta mención se lo tomará como un homenaje a la obra de Hitchcock, puesto a que realmente rescata el sello del suspenso de Alfred Hitchcock.

De Palma es un director conocido por citar y hacer numerosas referencias de otros artistas, entre esos encontramos a Michelangelo Antonioni y Francis Ford Copola en *Blow Out* (1981), la secuencia de las gradas de Odessa en el *Acorasado Potemkim* (1925), de Sergei Einsestein esta claramente citado en su film *The Untouchables* (1987), pero

nunca hubo otro director al que más supo tributar que a Alfred Hitchcock.

En su film *Body Double* (1984), la trama central es la misma usada en *Rear Window* (1954), un voyeurista que no tiene mejor cosa que hacer que espiar a sus vecinos, lo cual, a partir de esta mirada inautorizada le lleva a descubrir un asesinato, obsesionándose con el caso hasta tratar de descubrir la verdad. En este film en particular podemos encontrar varias similitudes no solo con la trama y el estilo de los Films de Hitchcock, si no también en sus personajes, el personaje principal en la película de De Palma, sufre de un singularidad patológica, tiene claustrofobia, miedo a los lugares cerrados, así mismo como el personaje de James Stewart en *Vertigo* (1958) Scottie, sufre de acrofobia, estas dos particularidades psicológicas son recreadas por los directores con el mismo método, en *Vertigo* Hitchcock, como se mencionó antes, utiliza una combinación de un travelling con un zoom para recrear esa sensación de vértigo, De Palma en la escena del túnel lo recrea de la misma forma solo que esta vez no es una cámara cenital ya que la turbación esta en los lugares cerrados y no en la altura de un edificio por así decirlo.

En numerosos casos De Palma es certero en el momento de aludir a los diferentes elementos icónicos del cine hitchcockiano. El uso del doble en *Body Double*, la obsesión

necrofilita de reconstruir ese amor muerto, el asesino travestido que el público no reconoce, por un contraluz en el caso de *Psycho*, o un fuera de foco en el caso de *Dressed to kill* (1980), así mismo en los dos casos el asesino juega un doble papel. La repetida escena de la ducha en *Phantom of Paradise* (1974), *Dressed to Kill* y *Blow Out*, así como el sorpresivo asesinato de la estrella principal del film en *Psycho* y *Dressed to Kill*.

De Palma, como varios directores supieron rescatar los métodos que Hitchcock uso para obtener las reacciones deseadas en los espectadores.

Francois Truffaut nombra algunos de los Films que fueron influyentes de la obra de Alfred Hitchcock.

... por ejemplo, Henri Verneuil (gran golpe en la costa azul), Alain Resnais (*Muriel; la Guerre est finie*), Philippe de Broca (*El hombre de Río*), Orson Welles (*El extranjero*), Vincente de Minelli (*Undercurrent*), Henri-Geroges Clouzot (*Las diabólicas*), Jack Lee Thomson (*el Cabo del Terror*), René Clément (*A pleno sol; El día y la hora*), Mark Robson (*El premio*), Edward Dmytryk (*Espejismo*), Robert Wise (*la casa de la colina; The Haunting*) Ted Tezlaff (*La Ventana*), Robert Aldrich (*¿Que fue de Baby Jane?*), Akira Kurosawa (*El infierno del odio*), William Wyaler (*El coleccionista*), Otto

Preminger (*El rapto de Bunny Lake*), Roman Polanski (*Repulsión*), Claude Autant-Lara (*El Asesino*), Igmarr Berman (*Prisión; El manantial de la doncella*), William Castle (*Homicidio ; etc.*), Claude Chabrol (*Les Cousins; L'Oeil du Malin; Marie Chantal contra el Dr. Ka*), Alain Robbe-Grillet (*L'Inmortelle*), Paul Pavlot (*Rettrato Robot*), Richard Quine (*Un extraño en mi vida*), Anatole Litvak (*Le couteau dans la Plaie*), Stanley Donen (*Charada; Arabesco*), André Delvaux (*L' Homme au crâne rasé*), Francois Truffaut (*Fahrenheit 451*), sin olvidar, naturalmente, la serie de *James Bond* que representa con nitidez una caricatura grosera y torpe de toda la obra hitchcockiana y muy en particular de *North by Northwest*.

(Francois Truffaut, 2007, P.19).

Truffaut presenta una larga lista que fácilmente podría ser eterna, pero es como él mismo lo dice en su libro *El cine según Hitchcock*, el cine mundial está influenciado desde hace largo tiempo por la obra de Alfred Hitchcock incluso para aquellos que no lo admiten. Por eso en este ensayo sería preciso profundizar en estos diferentes rasgos que construyen un recetario muy útil para que un realizador pueda servirse en el momento de querer generar una reacción adecuada en la

construcción de un film sea de suspenso o de cualquier otro género.

2.1.2. Subjetiva Haciendo participe al espectador.

Hitchcock en sus Films muchas veces utilizó, el voyeurismo para generar ciertas sensaciones en el espectador, desde los recursos cinematográficos se valió del uso de la cámara subjetiva para así, volverlo cómplice de esa mirada clandestina. Es el caso de *The Rear Window*, en el momento en el que Mr. Thorwalds se da cuenta de que Jeffries lo está mirando, mira directamente a la cámara, en otras palabras mira directamente al espectador. Hitchcock introduce al espectador en los pies del personaje, y siente exactamente lo que el personaje de Jeff hubiese sentido en ese momento. Así como también en el caso de *Marnie* (1964), en la escena de la violación, esta vez Hitchcock con una cámara subjetiva del personaje de Sean Connery, convierte al público en el violador.

Con la cámara subjetiva se pretende de una manera u otra que el espectador se integre en la historia.

Hitchcock comenta sobre *Rear Window* en su entrevista con Truffaut:

F.T. Supongo que lo que le tentó como punto de partida fue, en primer lugar, el desafío técnico, la dificultad,

Un inmenso y único decorado y todo el film visto a través de los ojos del mismo personaje..

A.H. Totalmente, pues ahí tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado tenemos al hombre inmóvil que mira hacia fuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica.

(Francois Truffaut, 2007, p. 186).

2.1.3. Mcguffin.

Hitchcock invento el termino *mcguffin*, para un elemento que realmente no le hace a la historia, es un pretexto visual, un objeto para mantener el relato en curso, el objeto que todos los personajes tratan de obtener, pero este objeto no es lo que importa, lo que importa son las relaciones entre los personajes y sus acciones.

Hitchcock en una entrevista en el show televisivo *The Dick Cavet Show*, explica que un *mcguffin*, es algo que esta presente en la mayoría de Films sobre espías, es ese algo que los espías persiguen, algo por el que los personajes se preocupan pero que el espectador no le da mucha importancia.

Hitchcock con el fin de satisfacer la curiosidad de Dick Cavet y el público en el show, cuenta una historia, algo que

era muy común en él para explicar sobre un tema o alguno de sus métodos.

Con su rostro serio, pero soltando una pequeña sonrisa burlona de su rostro, monta una escena ficticia en la que están dos viajeros en un tren inglés que se dirige a Escocia: Uno de los señores le dice al otro.

- Perdona, señor, pero que es ese paquete de curioso aspecto que está encima de su cabeza

- Ah, eso es un mcguffin.

- ¿Y para que sirve eso?

- Sirve para atrapar leones en las montañas de Escocia.

- Pero si no hay leones en las montañas de Escocia.

- Entonces, eso no es un mcguffin.

Cavet, D. (1975). *The Dick Cavet show* [DVD].
New York: Public Broadcasting Service.

Esta historia Hitchcock la contó una y otra vez, en son de burlarse de los críticos que siempre trataban de buscar una razón lógica para cualquiera de sus Films, lo que a Hitchcock le importaba era manipular al espectador.

Para mucho de estos listos, como dice Tuffaut refiriéndose a los críticos que hablaban de inverosimilitud en los trabajos del Sir. Pero el mismo Hitchcock lo dice, que muy poco le importa si sus películas son verosímiles o no, y

Truffaut nuevamente explica que de hecho rara vez son inverosímiles.

Lo que importa es la llegada al público y su identificación con el miedo del personaje.

En *Psycho* el personaje de Marion interpretado por Janet Leigh, huye después de haber robado 40.000 dólares de su jefe, la historia en este momento esta contada desde el punto de vista de este personaje, el *mcguffin* fue expuesto a un primer plano desde un travelling in de un plano general corto del cuarto donde Marion esta empacando sus maletas, el espectador sabe con este primer plano que Marion se lo va a robar, es el punto de partida de la historia, su conflicto hasta este momento era la falta de dinero para poder estar con su amante. Pero lo que suelta el hilo es el *mcguffin*, un pretexto visual que tiene importancia hasta cierto momento en la historia. Marion se arrepiente y quiere regresar el dinero, pero es asesinada por la supuesta madre de Norman Bates en una de las escenas mas conocidas de la historia del cine. A partir de este momento, con un seguimiento de la sangre de Marion perdiéndose en el sifón de la tina de la ducha, fundiéndose con el ojo de la misma Marion muerta en el piso del baño, y un travelling out saliendo de esta escena, pasa al punto de vista de el personaje de Norman Bates, ahora el espectador se identifica con él. A nadie le gusta limpiar los desastres de otros, y el pobre de Norman tiene que

limpiar los de su madre. Pero las sorpresas no acaban en este film, lo que si a partir de este momento el *mcguffin* no tiene más importancia.

En su entrevista con Truffaut, Hitchcock explica nuevamente la poca importancia del *mcguffin* dentro de la historia. Según sus anécdotas él y su equipo tuvieron muchas complicaciones en el momento de desarrollar un pretexto muy importante en su film *The 39 steps* (1935), para una situación de vida o muerte, para que de esta forma una mujer sea asesinada por estar tan cerca de este secreto en el principio del film, ¿Qué era tan importante para los espías?, etc. Hitchcock afirma que con el paso del tiempo y su experiencia, él y su equipo estaban realmente equivocados, este objeto no tenía que tener valor alguno, era simplemente un pretexto, y el ejemplo mas claro de esto es en su film *North by Northwest* (1959) donde la única pregunta planteada es ¿Qué es lo que estos espías están buscando?. En la escena en el campo de aviación el personaje de Cary Grant pregunta al oficial de la CIA, acerca del personaje de James Mason.

"- ¿Qué hace?

- Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones.

- Pero ¿qué vende?

- ¡Oh!... precisamente secretos de gobierno." (1959).

En este caso Hitchcock expone el valor del *mcguffin* rebajándola a su expresión más pura, nada.

Vale la pena citar un ejemplo en el cine argentino. En el film de Fabián Bielinsky *Nueve Reinas* (2000) El *mcguffin* es el mismísimo nombre de la película. Unas estampillas que se supone valen mucho dinero, razón por el cual los personajes se motivan, pero que al final resulta ser un simple invento de uno de los personajes para estafar a un estafador.

2.1.4. El Suspense y la Sorpresa.

El suspense propone un conjunto de hipótesis sobre el futuro acontecer de los sucesos en un film, provocando en el espectador un alto nivel de tensión narrativa, del cual el público estará a la expectativa del posible desencadenamiento de los hechos.

Un buen comienzo para aproximarse a la noción de suspense es la siguiente.

El suspense es un procedimiento estético en la literatura narrativa y en las artes del espectáculo. Consiste en preparar la exposición de un acontecimiento que va a suceder dentro de la diégesis, de tal modo que deja al lector y al espectador en una incertidumbre

sobre lo que va a suceder, que le haga desear intensamente su conocimiento.

(Souriau, 1998).

Un claro ejemplo en el que se puede analizar el concepto en cuestión, es *Dial M for Murder* (1954) de Alfred Hitchcock, En la que un tenista Tom Wendice, interpretado por Ray Miller planea acabar con la vida de su adinerada esposa Margot interpretado por Grace Kelly, quien le es infiel manteniendo una relación con un escritor y supuesto amigo de Tom, Mark Halliday interpretado por Robert Cummings, y así quedarse con su herencia. Para realizar el crimen contará con la ayuda de un antiguo compañero Swan Lesgate, papel que se lo adjudicó a Anthony Dawson. De esta manera conseguirían cometer el crimen perfecto.

El acontecimiento que esta a punto de suceder es el asesinato de una mujer, dentro de la narración, el realizador cuenta mediante el personaje de Tom Wendice, el plan para llevar a cabo el siniestro, la información le fue dada al espectador lo que sucede después es una corroboración de lo ya planteado, hasta que sucede algo inesperado cambiando el rumbo de la historia y a partir de ahí, se trata de dilucidar quien es la víctima y quien es el culpable. Si bien el espectador ya conoce a quien pertenece cada rol, se entrega de todas formas a compartir la incertidumbre con los

personajes, para tratar de resolver el misterio junto a ellos.

Pero esta anticipación dada al principio del film sobre el plan malévolo de Tom Wendice, invita al espectador a sentir esa emoción de tensión. El rato en el que el plan se lleva a cabo, el espectador sabe que el personaje de Grace Kelly esta sola en su casa y que un asesino se esconde detrás de una cortina dispuesto a acabar con su vida. Es así como el director estimula aún más esa emoción de tensión. Como pasa con el siguiente ejemplo; Un plano de Margot hablando por teléfono con su esposo mientras que el espectador ve a sus espaldas a Swan Lesgate acercándose a ella lentamente con una soga en sus manos. El público reacciona con desesperación gracias a esta relación de conocimiento entre el personaje y el espectador, en este caso el espectador conoce, sabe más que el personaje por lo tanto existe suspenso.

Se coincide entonces con la idea de suspense que plantea Josep Prósper; luego de la presentación de un acontecimiento se busca generar en el espectador una respuesta emocional. Pero así también se cae en cuenta que el suspenso y la sorpresa no necesariamente tienen que ser contrapuestos, si no, que también pueden complementarse. Como es el caso del ejemplo expuesto anteriormente; una situación de suspense fue planteada al espectador en base a la relación de conocimiento

entre espectador y personaje, pero la solución presentada se le es imprevista al espectador.

Como expone Prosper en su libro Elementos constitutivos del relato cinematográfico, la sorpresa puede o no ser parte de esta manera de informar al espectador, de anticiparlo hacia los acontecimientos, así se siente capaz de especular sobre el resultado de una situación, para así ofrecerle una diferente, de esta manera la sorpresa puede ser parte del suspense.

No obstante el saber diferenciar estos dos términos es esencial, no solo en una película de esta índole si no en cualquier género cinematográfico. Hitchcock en su entrevista con Traufaut Responde hacia la petición del mismo, en que precise la distinción entre suspense y sorpresa. Hitchcock aclara esta diferencia, nuevamente con el ejemplo que repetía frecuentemente en sus entrevistas.

A.H. La diferencia entre el suspense y la sorpresa es muy simple y hablo de ella muy a menudo. Sin embargo, en las películas frecuentemente existe una confusión entre ambas nociones.

Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de esta mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada y de repente: bum, explosión. El público

queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena completamente anodina, desprovista de interés.

Examinemos ahora el suspense. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que el anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y sabe que es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa en la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: "No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar". En el primer caso, se han ofrecido al público quince segundos de sorpresa en el momento de la explosión. En el segundo caso, le hemos ofrecido quince minutos de suspense. La conclusión de ello es que se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un "twist", es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota.

(Francois Truffaut, 2007, p.61).

De esta forma Hitchcock hace una clara diferencia entre suspenso y sorpresa, así también explica que de una manera u otra las dos pueden complementarse.

Sabiendo diferenciarlas bien, un realizador puede aprovechar de estos dos recursos para manejar a su antojo las emociones que pueda sentir el público espectador. Son esenciales ya que con ellas el director puede construir una historia llena de emociones, manipulando la recepción de la información de la manera que más le convenga.

2.1.5. Análisis de los personajes.

Un elemento muy repetido en el cine de Hitchcock y en el cine de suspenso en general, es el uso de la doble identidad. Este director se encontró siempre fascinado por rasgos psicológicos muy peculiares en sus personajes, personajes que interesan mucho por lo singular de su aspecto interno.

La idea del doble se encuentra en personajes que están reflejados en otros, pueden ser por personalidades divididas que se los presenta de forma sutil como en *The Shadow of a Doubt* (1943), el personaje de la sobrina lleva el nombre de Charlotte Newton y la conocen como Charlie de igual forma como su tío Charlie Okley. A pesar de que se presenta a los dos de una forma contrastada, la una es la buena el otro el villano, tienen muchas cosas en común sobre todo como se los trata desde el manejo de los recursos cinematográficos,

encuadrándolos de la misma forma incluso con los mismos movimientos de cámara, hasta con menciones en el dialogo.

También se los puede presentar de una forma más explícita, Norman Bates en *Psycho*, Madeleine Elster y Judy Barton, los personajes interpretados por Kim Novak en *Vertigo*.

Partiendo de este elemento iconográfico del cine de Hitchcock, un realizador puede servirse incluso para el desarrollo completo de la Historia, es decir tomar un personaje tan complejo, disfrazar su complejidad y crear situaciones desconcertantes que pueden ser muy escalofriantes o misteriosas, a partir de un personaje que a simple vista no parece ser tan confuso. Este es el caso de Norman Bates en *Psycho*, Hitchcock propone un conflicto desarrollado aparentemente desde el *mcguffin*, que como se explicó anteriormente, es simplemente un pretexto visual. En la primera vuelta de tuerca cuando Marion es asesinada por la supuesta madre de Bates, la historia se desarrolla en base a este personaje, el espectador no lo sabe pero el realizador lo supo seguramente desde la idea misma de la historia, son la misma persona, un doble que se adjudica el éxito del final sorpresivo del film.

Es muy interesante como manipula las reacciones del espectador en esta película en especial. En el libro de Truffaut, Hitchcock explica, "La construcción de esta película es muy interesante y es mi experiencia más

apasionante como juego con el público. Con *Psycho*, dirigía a los espectadores, exactamente igual que si tocara el órgano" (2007).

Refiriéndose a las variadas veces que el espectador cambia de posición en este film, no hay realmente un personaje con que el público pueda identificarse, pero de todas formas la posición esta siempre en base a uno de los personajes, al principio simpatiza con el personaje de Marion quien funciona como un antihéroe, (acaba de robar mucho dinero a su jefe). Hitchcock pone en practica nuevamente el uso del *mcguffin*, dándole bastante importancia al dinero durante la primera parte de la historia con el fin de despistar la atención del espectador, de igual manera lo hace poniendo énfasis en la preocupación del policía hacia esta mujer, así como también con el cambio de auto. El espectador gracias a esto tiene la necesidad, no de identificarse sino más bien de simpatizar con el personaje. Es por esta razón que el asesinato de Marion es tan sorprendente para el espectador, además de matar a la estrella del film en el primer tercio del film. Hitchcock explica que contrató a Janet Leigh para el papel de Marion con la intención de que sorprenda su pronto asesinato, nadie se lo hubiese esperado, es por esto que insistía tanto con no dejar entrar a nadie en los cines ya empezada la película.

El espectador al ser testigo del asesinato y ver como Norman Bates tiene que limpiar los platos rotos de su madre, empieza a simpatizar y tener compasión de él, se apresura a pensar en su pobre injusticia, él es la víctima ahora, lo piensa hasta el punto de que el espectador se desespera en el momento en el que el auto se detiene al hundirse en la fosa, se muestra un plano del personaje de Perkins, el espectador solo pide que el auto se hunda, el público es ahora el cómplice, es ahora el psicópata.

A partir de este momento la audiencia tiene su nueva posición al simpatizar con un personaje, incluso se siente nervioso ante el interrogatorio por parte de Alborgast. Esto cambia bruscamente en el momento en el que el Sherrif explica a la hermana de Marion que la madre de Norman Bates lleva muerta por 10 años. Como explica Hitchcock en el libro de Truffaut, al espectador le encanta anticiparse a la acción, tratar de sacar la conclusión de lo que pueda suceder, y esto se debe tomar en cuenta para usarlo en beneficio de la historia, es por eso que se da tanta intención a detalles para que parezcan tener importancia.

Así es como sucede con el uso del doble en Psicosis, el espectador llega al último tercio del film sacando conclusiones de lo que pueda suceder. A la madre de Norman se la ha visto y escuchado, si se supone que esta muerta, ¿Quién es la persona a la que el espectador vio y escucho?, incluso

se puede llegar a pensar en una fuerza sobrenatural, pero pensar que son una misma persona es lo mas improbable, incluso se los ah visto juntos en el momento en que Norman Bates carga a su madre hacia el sótano. Hitchcock, valga la redundancia, oculta su manera de ocultar al personaje de la madre. Esto sucede en dos ocasiones; cuando se ve a Norman Bates saliendo del cuarto, la cámara sigue en un plano secuencia ya que el corte podría ser sospechoso, se ubica en lo mas alto del lugar, girando el eje hasta tomar una posición cenital, despistando la atención del espectador en el dialogo, de igual manera en la que un mago despistaría a su audiencia para lograr su truco.

Muchos otros directores de este género han inculcado este valioso recurso en el transcurso de la historia, Brian de Palma lo usa como casi una cita textual a Hitchcock, en películas como *Double Boddy*, *Femme Fatale* (2002), *Dress to Kill* , entre otras.

El director español Alejandro Amenábar utiliza esta idea de doble identidad de una forma muy peculiar en el film *The Others* (2001).

Amenábar relata la historia de una mujer junto a sus hijos, que viven en un aislado caserón victoriano en post de la segunda guerra mundial, Grace educa a sus hijos dentro de estrictas normas religiosas. Los niños tienen una peculiar enfermedad, son fotosensibles, no pueden recibir luz directa

del sol, por lo que viven bajo ciertas reglas. Después de una serie de acontecimientos sobrenaturales (la supuesta presencia de fantasmas en la casa) se van desenmascarando una doble identidad en los personajes de los sirvientes, los niños descubren sus tumbas, pero lo que ellos no saben ni el espectador, es que los niños y su madre también están muertos. Amenábar de la misma forma que Hitchcock desarrolla la historia desde esta doble posición de los personajes.

Otro ejemplo muy claro de esto, se puede apreciar en *The Sixth Sense* (1999) de M. Night Shyamalan, donde un psicólogo infantil intenta sobrellevar un error que cometió años atrás con un paciente, ayudando a otro niño con problemas similares. Cole el paciente del personaje de Bruce Willis, tiene la capacidad de ver gente muerta, lo que el espectador junto con el personaje de Willis desconocen, es que el psicólogo también está muerto. La doble identidad está en ese limbo entre la vida y la muerte, y la similitud que hay entre el personaje de Cole y el antiguo paciente.

Es muy común en el cine de Alfred Hitchcock, encontrarse con personajes que aparentan ser lo más ordinarios posibles o en varios casos son inocentes de lo que se les ha acusado, como el caso del personaje de Cary Grant en *North by Northwest* o el de Barry Kane en *Saboteur* (1942), personajes que simplemente se encontraron en el lugar equivocado, en el momento equivocado, Roger O. Thornhill en *North by Northwest*

es secuestrado al confundirlo por una persona que ni siquiera existe. El Dr. Benjamin McKenna, en *Saboteur* sintió curiosidad por algo que le pasaba a un tipo que caminaba un poco raro, para encontrarse con alguien que acaba de recibir una apuñalada en la espalda.

Los personajes en el cine de Hitchcock no se limitan a ser simplemente el bueno y el villano, son personajes extremadamente complejos, antihéroes, marcados por ininteligibles patologías psicológicas; neurosis, psicosis, etc. Nunca se sabe por seguro en la cabeza de que personaje pueda estar, como es el caso de Norman Bates, o de esta manera, Marnie, quien tiene la necesidad de robar compulsivamente, para luego en el film caer en cuenta que también sufre de un trastorno de frigidez.

En otros casos estas patologías son presentadas al espectador en el principio del film. En *The Rear Window*, se introduce al espectador con una toma saliendo por una ventana hacia líneas vecinas, se sabe que la película va a tener un tono voyeurista, pero en el momento de presentar al personaje se da a conocer que es un fotógrafo, un voyeurista por profesión. En el caso de *Vertigo*, la patología esta presentada directamente desde el título de la obra.

En otras ocasiones, ciertas características de los personajes, salen a flote de una manera muy sutil, en *The Rope* (1948) por ejemplo, los personajes principales, Brandon

Shaw y Phillip Morgan, transigirán una homosexualidad latente en su carácter de snobs, que esta a su vez los realza como maliciosos en lo que se presenta como una depravación de lo moral, sobre todo en la época en la que fue realizada.

2.1.6. El Voyeur, la mirada no autorizada.

Escopofilia, es una palabra proveniente de la lengua griega, que se refiere al amor por mirar, sinónimo del voyeurismo, que ha sido estudiado por Freud y Lacan en su obra. Así como también se lo ha utilizado en la teoría del cinematográfica para describir el placer de contemplar el cine.

No es descabellado exponer al espectador cinematográfico como un Voyeur, como explica el Dr. Glen Johnson en su texto online *Scopophilia, voyeurism, the gaze objectification, fetishism*, el espectador en realidad siente placer de sentarse en una sala oscura a ver la vida y sucesos de otras personas las cuales aparentan no saber que se las está viendo, la mirada furtiva a través de una pantalla que está representada como una gran ventana.

El voyeurismo es uno de los temas principales en la obra de Alfred Hitchcock. En dos de sus más aclamados films, se puede encontrar muchas similitudes en cuanto a esta particularidad en sus personajes principales, por un lado *Rear Window*, conocido como uno de los films más voyeuristas

de la historia del cine, pues básicamente de esto se trata la trama; como se explicó anteriormente, Jefferies es un fotógrafo recientemente lisiado que no tiene mejor cosa que hacer que mirar la vida cotidiana de sus vecinos. Por otro lado en *Vértigo*, el personaje de Scottie es un ex policía quien es contratado por un viejo amigo para espiar a su mujer. En los dos casos sus trabajos exigen una mirada inautorizada.

Jeff en *Rear Window*, no acepta que pueda tener un problema y lo trata de racionalizar, aludiendo a que mirar a sus vecinos es la forma de entretenimiento más cercana en su situación. Lo que empieza como simple curiosidad, se convierte en su obsesión, al principio disfruta de ver a Ms. Torso bailar, al pianista luchar con su música, a la pareja que vive en el balcón, los problemas maritales de los Thorwalds, etc. Después siente esa necesidad de saber que es lo que está pasando exactamente, pero lo que más le indemniza es el hecho de que no lo puedan ver. Está sentado en la sombra de su departamento en completa soledad, eso antes de que empiece a infectar a Lisa y Estella con su curiosidad. Lo que parece una simple e inocente mirada, le empieza a traer problemas, no solo con su obsesión por mirar, si no también con sus relaciones personales, en este caso con Lisa, quien siente un obvio deseo de casarse con él, pero Jeff alude a que pertenecen a diferentes mundos y clases. Jeffreys tiene a una mujer increíblemente hermosa dispuesta a estar con él, y

aun así lo que prefiere es mirar a la distancia. Es aquí cuando Lisa empieza a convertirse en algo que no es, a transformarse en lo que Jeffries quiere, una aventurera dispuesta a tomar cualquier tipo de riesgos, algo de que Jeffries no la creía capaz de lograr. Pero no es solo el hecho de que se arriesgue a adentrarse en el departamento de los Thorwalds, si no el hecho de que ahora la tiene donde más le atrae, en el teleobjetivo de su cámara.

Esta construcción fetichista de su ideal, esta presente de igual manera en el personaje de Scottie en *Vertigo*, una vez obsesionado y enamorado de Madeleine, está aparentemente muerta, Scottie conoce a Judy quien se parece mucho a Madeleine, empiezan a tener una relación y Scottie se obsesiona en transformarla poco a poco en Madeleine, busca exactamente el vestido que Madeleine llevaba puesto ese día. La señora de la tienda de ropa, aclama que sabe exactamente lo que quiere mientras viste a Judy de una forma un tanto morbosa, parecería que la estuviera desvistiendo. La obliga a cambiar su color de pelo, incluso a peinárselo igual. Como explica Hitchcock en el libro de Truffaut, "Hay otro aspecto que llamaría *sexopsicológico*, y es aquí, la voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta; esto es necrofilia". (Francois Truffaut, 2007).

Como explica el Dr. Glen Johnson en su texto online sobre la escopofilia, el Voyeur y el fetichismo están relacionados, ya que el objetivo a mirar es tratado como un objeto cuyo valor para el Voyeur es el de servir simplemente para disfrutarlo o poseerlo.

2.1.7. Plano secuencia.

Cuenta Hitchcock en su entrevista con Truffaut, la razón por la cual se le ocurrió realizar *The Rope* en un solo plano secuencia. Explica el momento en que fue a ver la obra, esta se desarrollaba en tiempo real, empezaba cuando se levantaba el telón y terminaba cuando se lo cerraba, Hitchcock se plantea como poder realizar el film respetando esta continuidad, y así fue como decidió efectuar una película que tendría una duración de una hora y cuarenta y cinco minutos, la cual empezaría a las siete y media de la noche y terminaría a las nueve y quince minutos de la noche.

Los retos tecnológicos que se los presentaban eran inmensos. Primero el rollo con el que se rodaba tenía una duración de diez minutos, en los cuales tenía que hacer un corte, es así como se le ocurrió hacer estos cortes por ocultación de la cámara, consistió en colocar la cámara detrás de uno de los actores, hasta que terminase en negro, y así empezar la siguiente toma con el nuevo rollo desde el

mismo negro en la espalda del actor, en el momento de la historia en el que habían quedado. Esto da en el espectador una ilusión de continuidad.

The Rope fue su primera película realizada a Color, y los problemas en la iluminación no tardaron en aparecer. El film empezaba cuando todavía era claro, y terminaba en la noche, un cambio drástico en la luz en el momento del atardecer fue la razón por la cual el equipo de producción tuvo que trabajar nueve días mas en retomas.

Muchos realizadores a lo largo de la historia del cine se han valido de esta técnica para dar esa sensación de continuidad en el espectador. Es de una inmensa complejidad, ya que se trata de una coreografía muy compleja de todo un equipo de producción.

Antes de Hitchcock, Otto Preminger realizó largos planos secuencia en su film *Laura* (1944). Diez años después de *The Rope* Orson Welles realiza un inolvidable plano secuencia en su film *Touch of Evil* (1958) traducido al español como *Sed de Mal*, en el 2002 el cineasta ruso Aleksandr Sokúrov realiza un film de noventa y cinco minutos hecho en su totalidad en una sola toma. Esto se logró gracias a diferentes avances en la tecnología, Sokúrov se sirvió de una cámara con un disco rígido especial con suficiente memoria para hacer la película entera sin ninguna interrupción. Lo que realmente asombra, es la coreografía de los actores y la cámara operada desde un

steadycam, evolucionando la historia de forma progresiva en una puesta en escena con decorados realmente impactantes. Además de ser, *El Arca Rusa* (2002) el primer film realizado en su totalidad en formato de alta definición sin compresión

Capítulo 3.

3.1. El sonido como recurso psicológico para generar una reacción.

En este capítulo se pretende indagar en cómo valerse del sonido en general en un proyecto cinematográfico para generar una reacción en el espectador, los diferentes métodos y recursos estilísticos de diferentes compositores, y como han sido tratados en diferentes obras de suspenso cinematográfico a lo largo de la historia.

3.1.1. La ambientación sonora en el cine de suspenso.

Como manifiesta Michel Chion (1993):

Se llamará sonido ambiente al sonido ambiental envolvente que rodea una escena y habita su espacio, sin que provoque la pregunta obsesiva de la localización y visualización de su fuente: los pájaros que cantan o las campanas que repican. Puede llamárseles también sonidos territorio, porque sirven para marcar un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes. (p.7).

Como explica Prósper, cuando un sonido es inarticulado, se trata de un efecto sonoro. Estos efectos pueden ser o no sonidos diegéticos, dependiendo si proceden del universo del relato o si son ajenos a él.

En el suspenso el ambiente sonoro juega un papel muy importante, el espectador debe sentir lo que el realizador se propone en el debido momento.

Es muy común el uso de la exageración, o alteración de los diferentes sonidos ambientales en el momento de marcar una situación de suspense, el sonido de pasos golpeando el piso con gran *reverberancia*, un fuerte latido en los momentos de mas tensión, el rechinar de una tabla o el crujido de una puerta, etc. este mensaje es captado por el espectador de la misma forma que cualquier tipo de información visual para generar suspenso, variando su intensidad según lo que se haya planteado.

El plano sonoro puede variar a gusto del realizador, como un director de orquesta que propone un solo de violín podría apartar todos los sonidos que se encontraban en un plano para darle más atención a uno específico, como por ejemplo, un plano medio de una persona sentada en su habitación con las ventanas abiertas, se escucha en el ambiente, el sonido de pájaros cantando, el viento que sopla por la ventana, los carros que pasan cerca de su casa y la televisión transmitiendo un partido de futbol. De repente se escucha un

estruendo proveniente de la puerta de su casa, el hombre asustado regresa a ver hacia la puerta, la cual vuelve a sonar bruscamente, el hombre se queda anonadado, mientras que la puerta sigue sonando con mas intensidad golpe tras golpe, la cámara hace lentamente un travelling in hacia un primer plano del hombre, a la vez que el sonido del ambiente empieza a bajar de intensidad, en modo de transición con el latido de su corazón que crece intensamente con cada golpe.

Este es tan solo un ejemplo de las millones de posibilidades con las que un realizador puede jugar a su gusto, y de esta manera obtener la reacción deseada en el espectador.

En la opera prima del español Juan Antonio Bayona El Orfanato (2007) hay una escena en la que un niño habla con un supuesto amigo invisible dentro de una cueva en una playa, su madre preocupada llama al niño, quien sigue conversando en soledad, el momento en el que se escucha al niño hablando, el espectador podría simplemente pensar que en realidad se encontró con alguien, de no ser por el ambiente misterioso que se escucha en la banda sonora, se resalta el sonido de las olas golpeando con las piedras, el sonido del viento, etc. Esto junto con los largos retumbos que sueltan unos chelos, que de forma progresiva aumentan su intensidad junto con la tensión en el espectador, el sonido y la imagen crean juntos un significado que el espectador lo percibe como una

advertencia, en otras palabras información, por lo tanto suspense.

3.1.2. La ambientación musical en el cine de suspenso.

Rafael Beltrán Moner afirma que: "Ambientación musical es el acto de elegir estéticamente la música apropiada a cada escena o secuencia que lo precise, considerando la unidad de conjunto y la sutileza, particular en cada caso" (1991, p.11).

La correcta utilización de la música en el cine de suspenso es imprescindible para alcanzar el efecto deseado en cierta situación.

Como se explicó en la introducción de este ensayo, una situación cualquiera puede cambiar totalmente su significado desde la música, tomando por ejemplo nuevamente a *Psycho*, no se podría imaginar una sola apuñalada sin el rechinar de los violines de Herrmann. Como cuenta Tim Appelo en su artículo online *The Tim Appelo Files: The birth of cinema's "primal scream" and Alfred Hitchcock's haunting*. Hitchcock había pedido a Bernard Herrmann la composición de una obra musical para *Psicosis*, Herrmann tuvo la idea de que la composición sea de una orquesta de cuerdas solamente de violines y cellos, explicando que él tocaba el violín, Hitchcock aceptó dejando en claro que no quería música en la escena de la ducha. Fue en el momento en el que proyectó en una pantalla la escena terminada que Herrmann propuso probar con una composición que había creado simulando las apuñaladas con sus violines, cuando Hitchcock quedó convencido de que la música era la ideal para el film. Hitchcock pensó que la música había aumentado el impacto psicológico en un treinta y tres por ciento, Josep Stephano aclara que lo hizo en un sesenta y tres por ciento.

Joshep Stephano, refiriéndose a la música de Bernard Herrmann para *Psicosis* comenta que cuando la escucho por

primera vez, se dio cuenta de lo que había hecho. Había tomado las entrañas de todo el mundo y usado para su música.

Esta anécdota explica la jerarquía de la música en una obra.

La composición de John Williams para Tiburón, es en sí el tiburón por lo menos por la primera mitad de la película, esas dos notas junto con una aleta que a ratos emerge sigilosa, son los verdaderos villanos del film, construyendo una poderosa impresión de tensión, el espectador no necesita ver al tiburón para saber que se está acercando, el encargado de decir que se encuentra cerca, es la música, en otras palabras la música es la que marca una gran parte del suspenso en este film.

3.1.3. Fuera de campo

Existe un espacio continuo, prolongándose más allá de los bordes de la pantalla. Como explica Prósper, al espacio diegético se lo puede dividir en dos partes; el espacio en campo y el espacio fuera de campo. Se entiende por espacio en campo a todo aquello que está ubicado dentro del cuadro y el espectador puede observar, incluyendo objetos los cuales solo tengan tan solo una parte de ellos dentro de los límites del cuadro. Espacio fuera de campo vendría a ser todo aquel

espacio que no está presente en forma física, pero está sugerido por medio del sonido o de los elementos que están presentes en el espacio en campo. Si un personaje mira afuera del campo visual, se entiende que hay un espacio continuo, de igual manera si se escucha algún sonido como por ejemplo un personaje que se encuentra sentado en una cabaña y se escucha el sonido del mar que proviene de una ventana, o las gaviotas.

Este es un recurso muy utilizado, para aludir a algo en el espectador, o grabar algún tipo de información que puede servir para crear el suspense en una situación. Como se nombró anteriormente y se indagará con más profundidad más adelante en este ensayo, Alejandro Amenábar se sirve de este recurso para sugerir violencia en un tipo de cine *Gore* en el que la violencia es completamente explícita. El espectador nunca ve este tipo de violencia explícita, pero se lo sugiere con las expresiones de los actores, quienes supuestamente están mirando estas escenas violentas, y con la ayuda de los gritos de las víctimas que provienen de la televisión, la cual está fuera del campo diegético.

Hitchcock en *Psycho* utiliza este recurso para manipular la atención del espectador según su antojo. El espectador está convencido de la existencia de la mamá de Norman Bates, gracias a que se la escucho varias veces en el transcurso del film, incluso se los escucho teniendo una discusión juntos.

Por esta razón el conocimiento y el buen manejo de este elemento, puede servir a un realizador de infinitas maneras en el momento de manejar las emociones del espectador.

3.1.4. La impresión de Silencio.

Si se escucha con atención, el mundo esta plagado de sonidos, el silencio en sí no existe. Como cuenta Michel Chion en su libro *La Audiovisión*, el compositor e instrumentista John Cage trató de acercarse lo más posible al silencio, por lo cual construyó una cámara amecónica, que se trata de un espacio aislado, un recinto sobre otro recinto con cámaras de vacío en sus paredes. En el momento en que John Cage entra en esta cámara aislada del mundo, inmediatamente escucha un zumbido agudo y un sonido grave proveniente de sus fluidos. Siendo este la experiencia más cercana al silencio, se supo de por sí que el silencio no existe, si no se podría hablar de una sensación de silencio.

En un film de suspenso la sensación de silencio es substancial, un realizador de este tipo de cine se va a encontrar con la necesidad de dar esta impresión en alguna parte de su historia, así mismo como puede valerse de esto un realizador de cualquier otro género cinematográfico.

Un factor que se debe tomar en cuenta es el contraste de una escena a otra, si se viene de una escena poblada de sonidos a otra con ausencia, se va a dar una impresión de

silencio. No obstante existen sonidos que el espectador los va a asociar con el silencio, como un ladrido de perro a lo lejano, el sonido de una canilla goteando, o el tic tac de un reloj: a esto se lo conoce como poblar el silencio, dar la impresión de silencio.

Capítulo 4.

Implícito VS Explícito:

4.1. La impresión de violencia mediante el montaje.

4.1.1. Violencia en el séptimo arte.

En este punto lo que se quiere analizar es un tema que ya se ah vuelto tabú, un tema que ah sido discutido y estudiado por teóricos cinematográficos a lo largo de la historia del

mismo, la violencia y como evolucionó en la pantalla a través del tiempo.

Se pretende tomar como ejemplo un tipo de cine donde la violencia se presenta de forma explícita, el Gore, y de esta forma establecer una diferencia con la violencia sugerida por métodos de montaje en el suspenso psicológico, tomando como ejemplo al film *Tesis* de Alejandro Amenábar y analizar la respuesta del espectador con respecto a estos dos tipos de cine.

La violencia como contenido argumental en el cine, abarca desde los principios del mismo, como explica Juan Orellana Gutiérrez de Terán (2006), la violencia estaba justificada como elementos que se ajustan a la realidad de ciertos hechos históricos, que en su mayoría eran de carácter bélico, social o ideológico.

En muchos de los casos, la violencia tiene el papel de denunciar ciertos comportamientos morales o en otros la de crear una conciencia social sobre una ideología o posición política. Esto se puede apreciar en obras como *El Acorazado Potemkin* de Sergei Einsestein, la secuencia de las gradas de Odessa esta cargada de una crudeza visual muy violenta desde la versatilidad del montaje como en la imagen misma. En la obra de Griffith como *El nacimiento de una nación* (1915) causo gran controversia y conmoción en el público, hubo incluso miembros del Ku-Klux-Klan que dejaron atrás sus

ideologías al ver las fuertes imágenes de la situación racista que se daba en el sur de los Estados Unidos. Orellana afirma: "Incluso en *Intolerancia* (1916), el mismo Griffith nos ofreció momentos de violencia bélica que hoy clasificaríamos de carácter *Gore* (mordiscos en el cuello, decapitaciones,...)" (2006, p.3.).

A lo largo del siglo XX se fue dando, de igual manera que los ejemplos citados anteriormente, un cine donde la violencia era fruto de una necesidad argumental, mostrada de manera didáctica para el espectador, reflejando sus motivaciones ideológicas defendiendo una cierta postura. En el cine Latinoamericano, se puede encontrar obras en la que el uso de la violencia no son necesariamente la esencia del argumento, pero estaba explícita en el momento querer transmitir una ideología o en forma de metáfora, como es el caso de *La hora de los hornos* (1964). De Fernando Pino Solanas.

La posición de la violencia en el cine, fue evolucionando a partir de los años, fue o bien una necesidad argumental para transmitir una posición ideológica o simplemente utilizada por un fin expresivo como es el caso de *Un perro Andaluz* (1929) de Luis Buñuel, a partir de los años fue dejando esta postura para ir tomando otra, estrictamente reflexiva en la cual es la base de la trama del film, *La Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick.

En la aparición del cine de género, cabe destacar tres tipos de cine en los cuales la violencia forma una parte esencial en las acciones de los personajes. Este es el caso del cine de gangster, el western y el cine de terror. La violencia en estos casos, toma una posición estilística completamente ligada a un punto de vista artístico, una estética de la violencia; construcciones bastantes poéticas de los recursos cinematográficos para recrear escenas de duelos en el viejo oeste, o valerse de una fotografía expresionista para recrear un asesinato en el gangster o el mismo uso de las sombras que toman forma de apariciones en el cine de terror.

A partir de los finales de la década de los años ochenta y principios de los noventa, ocurre un cambio drástico en el modo en el que la violencia se presenta en las obras de diferentes autores, esta deja de mostrarse como parte del argumento y se concentra en ella como una base de la forma en la que es narrada una película, si en alguna parte de la historia el guión pide un asesinato, este emite a la tortura enfocándose de forma detallada en la manera en la que se cometerá ese asesinato. Incluso se ha logrado acostumbrar al público a este tipo de violencia, en ciertos casos raya en la comedia y lo grotesco en cuanto a su percepción en el espectador, Orellana alude a los gags provenientes del Slapstick de la época de Chaplin, Buster Keaton y los Tres

Chiflados, refiriéndose a la violencia presentada en el cine de Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. Sobre todo Tarantino quien las más sobresalientes de sus influencias es proveniente de dos de los cines más violentos de la historia; el Western con su subgénero italiano y el cine de artes marciales Oriental, este es el caso de Kill Bill (2003-2004) y Pulp Fiction (1994). Como por ejemplo la reacción del público es burlesca en el momento en que el personaje de Lucy Lu decapita a uno de los jefes de la mafia japonesa. La tortura es un elemento iconográfico en la obra de Tarantino.

La violencia en el cine hoy en día ah crecido explícitamente. En muchos casos, realizadores han dejado decaer sus obras en el trato poético del montaje cinematográfico y lo han vuelto casi o netamente pornográfico, Holocausto Caníbal (1980) cine Gore en su máxima expresión, su director Ruggero Deodato tuvo que enfrentar un juicio después de que su film fue acusado de ser una producción *snuff*; películas donde personas reales son torturadas y asesinadas frene a una cámara. Cayó bajo sospecha por la crudeza y lo realista de sus imágenes. Deodato quedó libre al probar que sus actores aún seguían con vida.

Hay otros casos que a pesar de que no desaprovechan esa belleza en el trato de los recursos, su tratamiento en cuanto a la reflexión de la violencia resulta muy difícil de digerir

en el espectador, como es el caso de el argentino radicado en Francia Gaspar Noé, con sus Films Irreversible (2002), o Solo contra todos (1998). En las que expone al espectador a escenas de asesinatos donde un personaje deforma a otro con un extintor, una mujer es salvajemente violada durante varios minutos, una mujer embarazada es golpeada en su estomago, todo esto sin cortes en el montaje.

Hay otros casos donde se puede considerar un uso bastante interesante del montaje para generar una reacción de Horror en el espectador, pero de la misma manera se concentran de forma detallada en mostrar escenas cargadas de violencia explicita. Este es el caso del francés Alexander Aja. Su film Alta Tensión (2002) fue censurado en varios países cortando algunos minutos de film, pero lo proyectaron de igual manera. Una espectador que tiene la oportunidad de ver la versión censurada antes que la original, puede apreciar una historia muy interesante cargada de momentos, cómo su nombre lo indica de alta tensión y suspenso, un tratamiento psicológico muy interesante de los personajes, un correcto uso de los recursos cinematográficos y un final inesperado que causa gran impacto en el espectador, de igual manera la violencia esta explicita en la imagen, pero no resulta repugnante a los sentidos del espectador como en el caso de la versión original, donde el realizador se concentra de una forma

morbosa en los asesinatos y lo que genera es repugnancia y no terror psicológico.

Esto remite al tema de *Tesis*, Alejandro Amenábar desarrolla una importante denuncia a esta violencia explícita que aborda en el cine contemporáneo. Su film *Tesis*, trata sobre una estudiante de Comunicación Audiovisual que prepara su tesis doctoral sobre la violencia en el cine, para esto requiere de la ayuda de su director para que lo ayude a conseguir películas en la que una persona es torturada y mutilada hasta llegar a su muerte, el snuff mencionado anteriormente. Su profesor muere de un ataque al corazón en el momento de ver uno de estos Films. Ana junto con un compañero fanático del cine Gore, emprenden una rigurosa investigación, descubriendo una producción clandestina de este tipo de cine en su propia universidad.

Lo que plantea Amenábar en este film es la esencia misma de este ensayo, mantener una línea divisoria entre lo que es mostrado y lo sugerido al espectador mediante el correcto uso de los recursos cinematográficos en el montaje en general. Denuncia la violencia explícita, presentando unos personajes que en cierta forma están obsesionados con este tipo de cine violento. Pero lo que le interesa a Amenábar no es mostrar en sí estas imágenes, se sirve del plano sonoro, del fuera de campo, y de las expresiones de los personajes para generar una reacción violenta en el espectador. José María Caparrós

Lera (1999) lo pone en claro en su libro *El cine de nuestros días (1994-1998)* citando al mismo Amenábar.

Mi generación está familiarizada con la violencia, nos envuelve, Pero yo quería dar un tratamiento a las imágenes violentas sin haberlas de mostrar, sólo sugerirlas a través del sonido y de la música. Me interesaba más la cara de los personajes viendo las películas que la violencia extrema de esas escenas. El espectador ve a los personajes consumiendo imágenes de un modo patológico, pero nunca las contemplará.. El terror es psicológico; no tiene sentido recrear una secuencia snuff ya que su esencia está en la realidad misma. (p. 76-77).

4.1.2. Creatividad despertada por la prohibición.

En modo de introducción de este punto, se presentará a continuación una breve reseña histórica de lo que fue la censura en el cine en la época del 20 al 60. Cuenta en un archivo visto en clase de autor anónimo *La Censura*, que en 1922 las productoras norteamericanas se anticipan a una evidente interferencia por parte del gobierno en la dictación de una ley de censura en el arte cinematográfico. Esta ley de autocensura, presidida por William Hayes, se lo conoció como

el *Código Hayes*, y surge en refutación a las reacciones en la sociedad puritana americana ante un cine que cada vez se veía más libertino en cuanto a mostrar aspectos eróticos y utopías sociales, producto de la gran depresión.

Este código de censura se fortalece una década después de su dictación, cuando surge una organización privada conocida como *la Liga para la Decencia*, la cual denunciaba a cuenta propia mediante manifestaciones en contra de Hollywood, considerándolo como libertino. Se crea un comité el cual velaría por el cumplimiento de lo manifestado en el Código Hayes, ya modificado en 1934; Un beso no duraría más de 8 segundos, un escote no se bajaría más de 4 centímetros, entre muchas otras limitaciones.

Esta prohibición estuvo vigente en el cine norteamericano durante 3 décadas, hasta que en 1952 el cine es considerado medio de comunicación al incorporarse a la 1ª Enmienda, ya con la ayuda de la libertad de expresión, el Código empieza a decaer. Después de la muerte de William Hayes, la productora RKO es la primera en negarse a pagar una multa, al faltar en una ley del manifiesto. En 1966 se realiza una revisión del Código ya absolutamente obsoleto.

Durante este tiempo, emergen grandes géneros que reflejaban una sociedad que vivía bajo el yugo de la violencia; este es el caso del cine de gánsters y su sucesor el *film noir* o cine negro. Sus realizadores se vieron

obligados a incursionar en lo más profundo de su genio creativo para solucionar escenas en las que gracias a la prohibición, no podrían haber sido ingeniadas de alguna otra manera; mediante el montaje y la fotografía.

Scarface (1932) de Howard Hawks es un ejemplo de como el trabajo de los recursos vencen ingeniosamente a los obstáculos impuestos por la censura. El Código Hayes de entre todas sus censuras, también denunciaba la violencia explícita. Hawks utiliza la fotografía y el montaje como una forma de expresar esa violencia tan necesitada en un género como el gangster; utiliza una fotografía proveniente del expresionismo alemán para proyectar sombras, y hacer que las siluetas de los personajes sean las que cometen los asesinatos, o quienes mueren asesinados, en *Scarface*, Hawks anticipa un asesinato marcando una X con el uso de la fotografía, o escondida en los decorados. En la escena de la masacre de san Valentín, empieza con un plano del techo donde hay un arreglo de madera que dibuja siete X, la cámara hace un *tilt down*, hasta ver las siluetas de siete personas; el sonido, el humo y la luz proveniente del fuera de campo visual, son los encargados de simular el disparo de varias metralletas, a la vez que las siluetas de los personajes caen asesinadas.

Estos realizadores se vieron obligados a indagar en los recursos para generar una situación, recurriendo a los

decorados y detalles en la puesta en escena, estratégicamente ubicados para cometer con las necesidades del guión. Otro ejemplo es la escena inicial del mismo film de Hawks, donde presenta el film con un primer plano que dibuja estas ves desde la escenografía, (un poste de luz del que cuelgan los nombres de las calles), una X, recurso que repetirá en el resto del film antes de cada asesinato. En un plano secuencia, la cámara viaja introduciendo al espectador en el universo diegético del film, para colocarse de manera trascendental en una posición conveniente utilizando nuevamente la escenografía y la luz, para ocultar la figura del asesino y proyectar su silueta en la pared y detrás de un ventanal.

El propósito de este punto, es hacer hincapié en estos estilos y formas de contar una situación específica no solamente por sobrepasar los diferentes obstáculos que un realizador pueda tener, en el caso del cine en esa época fue la censura, pero en otras circunstancias puede ser bien la falta de recursos monetarios, por ejemplo un joven realizador que no tenga la posibilidad de usar salvas o cualquier efecto especial que simule un disparo. Este lo puede solucionar fácilmente con un correcto tratamiento de los recursos cinematográficos. En fin la idea principal es conocer las diferentes formas de tratar a la violencia, darle poética

sugiriéndolo desde los sentidos, siendo los recursos los medios de máxima expresión.

4.1.3. Escena de la ducha: *Psycho* de Alfred Hitchcock.

Una de las escenas más famosas del cine de Alfred Hitchcock y una de las más violentas de la historia del cine, esta hecha en su totalidad por el uso del montaje, en este punto se va a analizar minuciosamente, el efecto que generan los diferentes recursos del mismo en la captación del espectador, se pretende analizar cuadro por cuadro, la composición, el ritmo en el montaje, el tamaño del cuadro, la focalización, la relación de conocimiento espectador-personaje, la música, la fotografía, el guión literario, el story board y el resultado final en la pantalla grande.

Hitchcock explica a Truffaut en su entrevista, como fue el rodaje de esta escena específica, cuenta que tuvo una duración de siete días y se valieron de setenta posiciones de cámara para tener como resultado cuarenta y cinco segundos de película.

Hitchcock encargó la construcción de un torso artificial que cada vez que el cuchillo lo tocará brotaría sangre de él, esto no fue necesario ya que contrató a una modelo que sirva de doble a Janet Leigh, siendo este el caso, no fue preciso si quiera que el cuchillo tocara a la modelo para que el público sintiera esa sensación violenta, toda la intimidación

esta obrada por el montaje; tomas intercaladas a cierto ritmo, tamaño de planos, y por supuesto la música. La violencia es psicológicamente sugerida.

No es simplemente el resultado de un espacio reducido, el porque Hitchcock escogió el tamaño de los planos para esta escena. El uso de planos cerrados, no solamente crea esa sensación claustrofóbica en el espectador, sino que sirven también como función psicológica de esa mutilación, el personaje es apuñalado junto al espacio a la vez que lo recorta con un plano pecho, seguido por un primer plano, hasta un primerísimo primer plano de la boca de Marion mientras grita. Incluso antes de que la supuesta madre de Norman Bates lance una puñalada el corte ya había sucedido con varios símbolos que el espectador reconoce también como parte de esa acribillo; el corte del plano, y los violines en cuanto al plano sonoro. El asesino lanza su primer apuñalada en un plano pecho contrapicado de esta forma el director engrandece al personaje ante los ojos del espectador, en este plano sucede el primer impulso del puñal por parte del asesino, respondiendo con otro plano pecho del personaje de Marion donde se ve el puñal que termina de caer. El espectador no ve el momento en el que el chuchillo toca el cuerpo de Marion porque esta oculto del campo visible del cuadro, aquí se encuentra otro recurso del que se sirve para sugerir algo sin necesidad de mostrarlo; el fuera de campo.

Esta es la primera de 8 apuñaladas, lo que sigue es Marion que sostiene la mano del agresor resistiéndose, el montaje de planos es, un plano pecho frontal de Norman Bates disfrazado de su madre, intercalado con Marion sosteniendo la mano del asesino en un plano casi cenital que a pesar de ser un plano abierto no llega a ser un plano general, esto a su vez los intercala con primeros planos de Marion gritando, este es el momento de más suspenso ya empezado el asesinato, ya que la primera apuñalada sirve de información, de tal manera que el espectador piensa que el personaje no se encuentra a salvo como hubiese creído, la sorpresa se da por el cambio de punto de vista, como se explico anteriormente hasta este momento el espectador ve el filme a través de la posición de Marion, y es por eso que este momento de lucha sirve de esperanza para el espectador sin que este pueda corroborar su hipótesis. A continuación lo que se muestra es primeros planos que se concentran en diferentes partes del cuerpo de la actriz, interactuando con planos cerrados del brazo y del puñal del asesino, junto con un plano pecho del mismo, recortando su tamaño a medida que se interponen los planos de la actriz perdiendo sus fuerzas para resistir, de esta manera terminar con la ultima apuñalada en la espalda de la victima.

Haciendo una pausa en este momento, lo que se muestra desde que el asesino abre la cortina hasta la ultima herida, son 32 planos que varían desde un par de cenitales, los

cuales se podrían considerar planos americanos o medios. Pasando por algunos planos pecho, primeros planos, primerísimos primeros planos, y planos detalle como del cuchillo y partes del cuerpo de la víctima. El intercalo de estos treinta y dos planos esta mostrado con un ritmo rápido en veintitrés segundos del film, existen exactamente ocho apuñaladas sin incluir el plano en el que el cuchillo toca el vientre de la actriz ya que se considera como una continuación del plano anterior. La construcción de estos planos en este tiempo junto con la composición musical de Bernard Hermann crean un elemento audiovisual donde la música se muestra independiente de la imagen, cada *stacatto* del violín funciona como otra estocada del cuchillo y existen cincuenta golpes en el violín. Todo esto genera una sensación de auténtico caos como explica Conrado Xalabarder en su libro *Música de cine. Una ilusión óptica*, lo que el espectador ve son ocho apuñaladas, pero lo que percibe psicológica y emocionalmente son cincuenta golpes salvajes. Esta sensación de caos, explica Conrado es provocado por una brutal ruptura entre lo que se percibe de manera visual con lo que se percibe de manera sonora.

“La música no acompaña la imagen y va por libre, de tal manera que el espectador debe enfrentarse, en breve espacio de tiempo, a 2 efectos dramáticos -el visual y

el sonoro- opuestos. Es un caos que dura poco en el tiempo pero que se hace eterno en el inconsciente de quien es testigo de la matanza.”

(Conrado Xalabarder, 2006, p. 22).

Eloísa Nos en su libro *Cuerpos en Serie*, se refiere a esta escena como un acto trabajado de forma literal y metafóricamente. El acto literal es lo que Nos entiende como la parte ficcional, el acuchillamiento de una mujer dentro del universo diegético del film, y coincidiendo con lo explicado anteriormente: más allá de lo violento del suceso, lo que causa tanta impresión es el tratamiento que se dió a esta violencia sugerida por una construcción cinematográfica, este despedazamiento del montaje es el que sirve de metáfora con el cuerpo del personaje.

Conclusiones.

A modo de cierre, se pretende atestiguar en las conclusiones obtenidas en el estudio del tema tratado en el presente ensayo.

Partiendo de los objetivos propuestos en la idea del presente, se puede llegar a decir que:

- Con el correcto uso y conocimiento de los recursos cinematográficos, un realizador tiene un sinnúmero de

posibilidades en las que se puede profundizar, para obtener un resultado sumamente satisfactorio en el tratamiento de su film.

- Si bien el cine es un lenguaje que esta prácticamente establecido, nunca es quimérico creer que se pueda innovar en este arte, un realizador tiene infinitas posibilidades si se es conciente de todos los recursos que el cine tiene a su disposición. Los puede ahondar, tomarlos y convertirlos en su propiedad, dando nuevas formas de expresión desde lo ya establecido, con un fin común entre todos los realizadores; el de estimular de la forma mas triunfante los sentidos de su espectador.
- El papel que interpretan los recursos cinematográficos no solo en el cine de suspenso sino en el cine en general, es el de la palabra de un realizador, un abecedario que con su buena construcción, es posible la emisión de un lenguaje que es indiscutiblemente universal.
- Conocer a su espectador es primordial en los objetivos de un realizador. Y el saber como generar una reacción en ellos es imprescindible. En el transcurso de este ensayo sobresalieron ciertas pautas que vale la pena resaltar en modo de conclusión sobre como manipular a un espectador mediante el montaje cinematográfico en el suspenso psicológico.

Fue factible conocer el origen del género del suspenso y del suspense como recurso en la literatura, para así caer en cuenta de la razón del éxito en cuanto a las reacciones que se pueden generar en un espectador, así mismo como en su traspaso del género al séptimo arte.

Saber diferenciar entre los términos de suspense y sorpresa, y como construir una historia llena de emociones o *thrills*, dando la oportunidad al espectador de sacar sus conclusiones en las que pueda corroborar o no, ciertas hipótesis, para de esta manera sorprenderlo con vueltas de tuercas y un final que puede o no ser sorprendente, pero sin duda impactante.

Fue importante hacer hincapié en las relaciones de conocimiento que existe entre el espectador y los personajes, ya que de esta manera se puede forjar una reacción ya sea de suspenso: cuando el espectador sabe más que el personaje; o de misterio cuando el personaje sabe más que el espectador. Así como también resaltar en el punto de vista y como construir una historia a partir de la focalización.

Hitchcock fue un genio en cuanto a manipular a su audiencia se trataba. No se tiene que ser necesariamente un admirador de su trabajo, o tener su temática como influencia para saber que su técnica es totalmente exitosa

en el momento de generar una reacción. Pero sí es importante conocerla, para así aplicarla en cualquier tipo de género cinematográfico y obtener una exitosa manipulación en los sentidos del espectador.

El plano sonoro es tan importante como el plano visual en un film, desde el mismo, un realizador puede contar con un sinnúmero de posibilidades en las reacciones que se proponga generar en el espectador.

Así como también es importante conocer como valerse de todos los elementos que se encuentren en la puesta en escena, desde la fotografía, los decorados, los diferentes recursos técnicos en el montaje, el ritmo, movimientos de cámara, etc. con el fin de crear una composición donde no sea necesario mostrar imágenes en las que la violencia se presente de forma explícita, si no sugerirlo desde los recursos, hacer que los sentidos del espectador participen de lo propuesto en un film.

Lista de referencias bibliográficas

Aristoteles (1974). La poética. the University of Michigan:
La Nuova Italia.

Appelo, T (2009). The Tim Appelo Files: The birth of
cinema's "primal scream" and Alfred Hitchcock's
haunting. Consultado en Septiembre 8, 2009 en
[http://www.cityartsmagazine.com/blog/2009/10/tim-appelo-
files-birth-cinemas-primal-scream-and-alfred-hitchcocks-
haunting](http://www.cityartsmagazine.com/blog/2009/10/tim-appelo-files-birth-cinemas-primal-scream-and-alfred-hitchcocks-haunting).

Benet, V, Nos, E (1999). Cuerpos en serie. Castellón de la
Plana: Universitat Jaume I.

Johnson, G (2009). Scopophilia, voyeurism, the gaze
objectification, fetishism. Consultado en Junio 10, 2009

en

<http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/scopophilia/scopophilia.html>.

Mitry, J (1963). Estética y psicología del cine. París: Universitaires Paris.

Orellana, J (2006). Cine y Violencia. Consultado en Agosto en http://dialnet.uniroja.es/servlet/fichero_articulo?Codigo?=2520031

Polverino, L (2007). Manual del director de cine. Argentina: Libertador.

Prósper, J. (2004) Elementos constitutivos del relato cinematográfico. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua Española. (22ª. Ed.) Disponible en: <http://buscon.rae.es/drael/>

Souriau, E. (1998) Diccionario Akal de estética Madrid Editorial Akal. Citado en Prósper, J. (2004) Elementos constitutivos del relato cinematográfico. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

Truffaut, F. (2007) El cine según Hitchcock. Buenos Aires-Madrid: Editorial Alianza.

Xalabarder, C (2006). Música de cine. Una ilusión óptica. Madrid: Librosenred.

Lista de Referencias Audiovisuales.

Acardy, A. (Productor), y Aja, A. (Director). (2002). *Haute Tension*. France: Lions Gate Entertainment.

Bossi, C. (Productor), y Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve Reinas*. Argentina: Buena Vista International.

Bovaira, F. (Productor), y Amenábar, A. (Director). (2001). *The Others*. Spain/United States: Dimension Films.

Bliokh, J. (Productor), y Eisenstein, S. (Director). (1925). *The Battleship Potemkin*. Sovietic Union: Goskino.

Brown, D. (Productor), y Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaw*. United States: Universal Pictures.

Cavet, D. (1975, Junio 27). *The Dick Cavet show*. New York

Public Broadcasting Service.

- Chioua, B. (Producer), y Noé, G. (Director). (2002).
Irréversible. France: Lion Gate Entertainment.
- Colleman, H. (Producer), y Hitchcock, A. (Director). (1959).
North by Northwest. Los Angeles: MGM.
- Colleman, H. (Producer), y Hitchcock, A. (Director). (1958).
Vertigo. San Francisco: Paramount Pictures.
- Deryabin, A. (Producer), y Sokurov, A. (Director). (2002).
Russian Ark. Russia: Wellspring Media.
- De Palma, B. (Producer), y De Palma B. (Director). (1984).
Body Double. United States: Columbia Pictures.
- Griffith, D. (Producer), y Griffith, D. (Director). (1915).
The Birth of a Nation. United States: Epoch Film Co.
- Hadzihalilovic, L. (Producer), y Noé, G. (Director). (1998).
Seul Contre Tous. France: Stand Releasing.
- Hill, William. (Producer), y Hitchcock, A. (Director).
(1954). *Dial M for Murder*. United Kingdom: Warner
Brothers.
- Hitchcock, A. (Producer), y Hitchcock, A. (Director).
(1964). *Marnie*. Los Angeles: Universal Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *North by Northwest* [dvd].
Turner Home Ent, 2000.
- Hitchcock, A. (Producer), y Hitchcock, A. (Director).
(1960). *Psycho*. Los Angeles: Shamley Productions.
- Hitchcock, A. (Producer), y Hitchcock, A. (Director).
(1954). *Rear window*. United States: Paramount Pictures.
- Hitchcock, A. (Producer), y Hitchcock, A. (Director).
(1948). *The Rope*. United States: Warner Brothers.
- Hughes, H. (Producer), y Hawks, H. (Director). (1932).
Scarface. United States: United Artist.
- Kennedy, K. (Producer), y Shyamalan, M. (Director). (1999).
The Sixth Sense. United States: Hollywood Pictures.

Kubrick, S. (Productora), y Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange*. United Kingdom: Warner Brothers.

Lloyd, F. (Productora), y Hitchcock, A. (Director). (1942). *Saboteur*. United States: Universal Pictures.

Litto, G. (Productora), y De Palma, B. (Director). (1980). *Dressed to Kill*. United States: Filmways.

Preminger, O. (Productora), y Preminger, O. (Director). (1944). *Laura*. United States: 20th Century Fox.

Pressman, E. (Productora), y De Palma, B. (Director). (1974). *Phantom of the Paradise*. United States: 20th Century Fox.

Skirball, J. (Productora), y Hitchcock, A. (Director). (1943). *Shadow of a Doubt*. United States: Universal Pictures.

Targarona, M. (Productora), y Bayona, J. (Director). (2007). *El Orfanato*. España: Warner Brothers .

Zugsmith, A. (Productora), y Welles, O. (Director). (1958). *Touch of Evil*. United States: Universal Studios.

Bibliografía

Aristoteles (1974). *La poética*. the University of Michigan:
La Nuova Italia.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2002)
Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona,
Editorial Paidós.

Beltrán, R. (1991) *Ambientación Musical*. Madrid: Editorial IORTV.

Benet, V, Nos, E (1999). *Cuerpos en serie*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós

Caparrós, J (1999). *El cine de nuestros días (1994-1998)*. Madrid: Editorial RIALP, S.A.

Conde, E. y De Iturrate, L.F (2002) *Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte*. Huelva: Editorial Comunicar.

Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Editorial Paidós.

Deutelbaum, M., Poague, L (2009). *A Hitchcock Reader*. Iowa: Blackwell Publishing Ltd.

Mongin, O. (1998) *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona:

Editorial Paidós.

Mitry, J (1963). *Estética y psicología del cine*. París:
Universitaires, París.

Pérez, X. (1999) *El suspense cinematográfico*. Barcelona:
Editorial Pórtic.

Polverino, L (2007). *Manual del director de cine*. Argentina:
Libertador.

Prósper, J. (2004) *Elementos constitutivos del relato
cinematográfico*. Valencia: Editorial Universidad
Politécnica de Valencia.

Reisz, K (1980), *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid:
Editorial Taurus.

Sánchez, J.L. (2000) *De la literatura al cine*. Barcelona:
Editorial Paidós.

Souriau, E et al. (1998). *Diccionario Akal de estética*.
Madrid: Akal.

Torres L., Conde, E. y Ruiz, C (En prensa): *desarrollo humano*

en la sociedad audiovisual. Madrid: Editorial Alianza.

Truffaut, F. (2007) *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires-Madrid: Editorial Alianza. _

Xalabarder, C (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Madrid: Librosenred.

—

Zillmann, D. y Bryant, J. (1985) *Affective responses to the emotions of a protagonist*. En *Journal of experimental social Psychology*.

Fuentes de Internet

Anónimo (2009). *Hitchcock el rey del suspenso*. Consultado en Septiembre 10, 2009 en:
http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=213.

Appelo, T (2009). *The Tim Appelo Files: The birth of cinema's "primal scream" and Alfred Hitchcock's haunting*. Consultado en Septiembre 8, 2009 en:
<http://www.cityartsmagazine.com/blog/2009/10/tim-appelo-files-birth-cinemas-primal-scream-and-alfred-hitchcocks-haunting>.

Diego Ezequiel Litvinoff (2009). *Crisis del espectador*. Consultado en Noviembre 7, 2009 en:

<http://lafuga.cl/crisis-del-espectador/328>.

Johnson, G (2009). *Scopophilia, voyeurism, the gaze objectification, fetishism*. Consultado en Junio 10, 2009 en: <http://faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/scopophilia/scopophilia.html>.

Orellana, J (2006). *Cine y Violencia*. Consultado en Agosto en http://dialnet.uniroja.es/servlet/fichero_articulo?codigo?=2520031.

Fuentes Audiovisuales

Acardy, A. (Productor), y Aja, A. (Director). (2002). *Haute Tension*. France: Lions Gate Entertainment.

Ammar, T. (Productor), y De Palma, B. (Director). (2002). *Femme Fatale*. France: Warner Brothers.

Bender, L. (Productor), y Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill*. United States: Miramax.

Bender, L. (Productor), y Tarantino, Q. (Director). (1994). *Pulp Fiction*. United States: Miramax.

Bossi, C. (Productor), y Bielinesky, F. (Director). (2000). *Nueve Reinas*. Argentina: Buena Vista International.

- Bovaira, F. (Productor), y Amenábar, A. (Director). (2001).
The Others. Spain/United States: Dimension Films.
- Bliokh, J. (Productor), y Einsenstein, S. (Director). (1925).
The Battleship Potemkin. Sovietic Union: Goskino.
- Brown, D. (Productor), y Spielberg, S. (Director). (1975).
Jaw. United States: Universal Pictures.
- Buñuel, L. (Productor), y Buñuel, L. (Director). (1929). *Un Chien Andalou*. France: Les Grands Films.
- Cavet, D. (1975, Junio 27). *The Dick Cavet show*. New York Public Broadcasting Service.
- Chioua, B. (Productor), y Noé, G. (Director). (2002).
Irréversible. France: Lion Gate Entertainment.
- Colleman, H. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1959).
North by Northwest. Los Angeles: MGM.
- Colleman, H. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1958).
Vertigo. San Francisco: Paramount Pictures.
- Deryabin, A. (Productor), y Sokurov, A. (Director). (2002).
Russian Ark. Russia: Wellspring Media.
- De Palma, B. (Productor), y De Palma B. (Director). (1984).
Body Double. United States: Columbia Pictures.
- Griffith, D. (Productor), y Griffith, D. (Director). (1915).
The Birth of a Nation. United States: Epoch Film Co.
- Hadzihalilovic, L. (Productor), y Noé, G. (Director). (1998).
Seul Contre Tous. France: Stand Releasing.
- Hill, William. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1954).
Dial M for Murder. United Kingdom: Warner Brothers.
- Hitchcock, A. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1964).
Marnie. Los Angeles: Universal Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1959). *North by Northwest* [dvd].
 Turner Home Ent, 2000.
- Hitchcock, A. (Productor), y Hitchcock, A. (Director). (1960).
Psycho. Los Angeles: Shamley Productions.

Hitchcock, A. (Productora), y Hitchcock, A. (Director).
(1954). *Rear window*. United States: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Productora), y Hitchcock, A. (Director).
(1948). *The Rope*. United States: Warner Brothers.

Hughes, H. (Productora), y Hawks, H. (Director). (1932).
Scarface. United States: United Artist.

Kennedy, K. (Productora), y Shyamalan, M. (Director). (1999).
The Sixth Sense. United States: Hollywood Pictures.

Kubrick, S. (Productora), y Kubrick, S. (Director). (1971). A
Clockwork Orange. United Kingdom: Warner Brothers.

Lloyd, F. (Productora), y Hitchcock, A. (Director). (1942).
Saboteur. United States: Universal Pictures.

Litto, G. (Productora), y De Palma, B. (Director). (1980).
Dressed to Kill. United States: Filmways.

Preminger, O. (Productora), y Preminger, O. (Director).
(1944). *Laura*. United States: 20th Century Fox.

Pressman, E. (Productora), y De Palma, B. (Director). (1974).
Phantom of the Paradise. United States: 20th Century Fox.

Skirball, J. (Productora), y Hitchcock, A. (Director). (1943).
Shadow of a Doubt. United States: Universal Pictures.

Targarona, M. (Productora), y Bayona, J. (Director). (2007).
El Orfanato. España: Warner Brothers .

Zugsmith, A. (Productora), y Welles, O. (Director). (1958).
Touch of Evil. United States: Universal Studios.