



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICA Y SOCIALES

LA CONSTRUCCIÓN DEL SUSPENSO POR EL TIEMPO Y EL
MONTAJE: ANÁLISIS DEL THRILLER PSICOLÓGICO DE
CRÍMENES CONSTRUIDO POR EL TIEMPO Y EL MONTAJE EN
HITCHCOCK

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (ELECCIÓN
TERMINAL DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL)

PRESENTA

JORGE ABRAHAM ALMAGUER CORREA

ASESOR: MTRO. YIRI EDUARDO ALCÁNTARA ESTRELLA



CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIAS

Le agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por impulsar mis metas a un nivel profesional y darme las oportunidades para desarrollarme como un productor audiovisual, por sus increíbles bibliotecas que me refugiaron de la ignorancia y la soledad. Gracias por ser mi casa y construir mi futuro.

Le agradezco al Mtro. Daniel Jesús González Marín por ser durante toda mi estadía un apoyo fundamental en mi crecimiento, por sus consejos como mentor y por siempre ser fiel a su trabajo como ningún otro profesor en la facultad, un mentor, un segundo padre y un amigo inolvidable.

Al Mtro. Yiri Eduardo Alcántara Estrella, por dirigir y concretar esta tesis con tanta paciencia y los consejos que nos transmitió durante nuestras clases y consecutivas sesiones que ayudaron a conformar este trabajo.

A Felipe Servín por darme un empleo digno y por enseñarme cómo se maneja un gran líder con sus trabajadores, por sus charlas llenas de conocimientos en el campo laboral y sobre todo por confiar en nosotros como productores.

Agradezco a mi hermosa madre Hilda Correa Cruz, por ser el motor fundamental en mis acciones y el amor que sigue en mi corazón, por guiarme en cada etapa de mi vida, por criarme como un hombre de bien y que busca lo mejor para su familia. Le agradezco a mi padre Alfonso Canseco por tantos años de apoyo incondicional, por completar a la familia, por ser el eslabón que nos faltaba, por enseñarme a ser un hombre íntegro y valiente.

Dedico esta tesis a mi hermana Georgina Almaguer Correa por ser siempre una gran maestra que enseñó a luchar por mis metas y sueños, y ser esa dosis perfecta de alegría en la vida. A mi sobrina bebé Ariadna Almaguer por esa sonrisa que me regresa al mundo y nos hace tan felices a todos, siempre te cuidaremos y amaremos.

A mi tío Francisco Correa Cruz, por hospitalidad en su casa, por su gran ayuda y constante apoyo durante tantos años de mi vida. Y mi ángel guardián Sebastián Correa Montalvo, Q.D.E.P. abuelo increíble y gran hombre en toda la expresión de la palabra.

También quiero dedicarla a mi amigo y compatriota Juan Alejandro Mora López, que junto a él pase toda la carrera y hemos construido un gran imperio de metas a lograr que juntos y con el rigor perfecto lograremos.

La dedico a mi gran Amigo de CCH Azcapotzalco Joshua Iván Muñoz Salazar, por ser el compadre y amigo que todos queremos en nuestras vidas, por siempre reír y hacerme saber que a pesar del tiempo puedo contar con su amistad.

También quiero dedicarle amiga Marlen García Gonzalez por su gran y amable amistad todos estos años, por ser esa buena voz cuando andaba solo por los pasillos y sobre todo tener un gran corazón conmigo.

Quiero agradecer esta tesis a Dios por darme fuerza en los momentos más oscuros de mi vida, por darme una mente llena de ideas, y un don para ver lo que nadie ve. Gracias a Dios por dejarme terminar esta tesis en estos tiempos de alta tensión.

Y quisiera hacer un agradecimiento especial al Profesor Joan Marimón Pedrosa escritor del *Montaje Cinematográfico del Guión a la Pantalla*, el cual cité a lo largo de esta tesis y que es una gran influencia para esta tesis, quien al final de mi investigación y escritura pudo leer mi trabajo terminado en el mes de octubre del 2021, el cual tuvo la amabilidad de hacer una nota extra a favor de mi tesis, transcribo la nota para que quede constancia de ella:

“SOBRE LA TESIS: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUSPENSO A TRAVÉS DEL TIEMPO
Y EL MONTAJE” DE JORGE ABRAHAM ALMAGUER CORREA

El autor de este trabajo de análisis ha aprehendido con exactitud los mecanismos de interés del espectador. No hablo todavía del contenido sino de la estructura del texto: a modo de planteamiento, una rigurosa introducción sobre Alfred Hitchcock y el thriller. El desarrollo atraviesa desde los analistas más relevantes a lo largo de la historia hasta los últimos avances en el campo de la literatura sobre cine, como la neurología. Y el feliz salto adelante estalla en el clímax: los análisis con cuadros esquemáticos que me permito calificar de deslumbrantes.

Ojalá el mismísimo Gilles Deleuze pudiera leer este trabajo y considerar las conclusiones que el autor desliza sobre las tendencias en la cadencia de sus tipos de imágenes ¿podemos aventurar que estaría plenamente de acuerdo? Este “bloque de clímax”, el capítulo 3 de la tesis, cargado de inventiva, bien ilustrado, sin duda resultado de un tiempo tan extenso como el afecto del autor a la materia que trata, es en sí mismo un espectáculo, y tal registro no suele ser común en un texto de este tipo.

En el anti-clímax, las conclusiones, finalizando todo un viaje a través de uno de los géneros que más gusta al espectador y que más le pone a prueba porque están en juego sus principios morales. Planteamiento-desarrollo-clímax-anti-clímax, la secuencia más antigua de la narrativa creada por la inteligencia del ser humano que el cine ha llevado a la mejor manifestación y que el autor de esta tesis aplica como si él mismo fuera un cineasta. Respecto del contenido, Jorge Abraham Almaguer Correa cita las aportaciones de los distintos autores con equilibrio y voluntad didáctica. La elección de los tres films de Hitchcock de la etapa inglesa podría satisfacer incluso a Orson Welles, partidario de esa etapa del maestro inglés muy por encima de la americana. Los apuntes sobre el montaje plano a plano, algunos calificables de pequeñas joyas, pueden ayudar a futuros cineastas, estudiosos o simples interesados. Quien firma estas líneas volverá a ellos a menudo.

Joan Marimón Padrosa

Profesor y escritor sobre Montaje Cinematográfico

Barcelona, 10 de octubre del 2021”

Y para iniciar este viaje que suspende el tiempo solo me queda agregar un viejo adagio de Marco Aurelio: *Dat mora doctrinam cum omnes odimus illam*, que significa: La demora, cuando todos la odiamos, aporta sabiduría.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| Índice de Tablas..... | A |
| Índice de Fotos..... | B |
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| Capítulo 1: Antecedentes históricos del <i>thriller</i>..... | 3 |
| 1.1 Origen literario..... | 4 |
| 1.2 El cine mudo de suspenso | 9 |
| 1.3 La etapa británica de Hitchcock..... | 12 |
| 1.4 Reflexiones sobre la etapa estadounidense de Hitchcock..... | 18 |
| 1.5 La consolidación de un género y sus características..... | 23 |
| 1.6 El <i>thriller</i> | 26 |
| 1.6.1 Notas sobre los géneros cinematográficos..... | 26 |
| 1.6.2 Núcleo creador del suspenso..... | 30 |
| 1.6.3 ¿Qué es un <i>thriller</i> psicológico de crímenes?..... | 33 |
| 1.6.4 Características avanzadas | 35 |
| 1.7 Las teorías cinematográficas alrededor del análisis..... | 38 |
| 1.7.1 Notas sobre el tiempo y la trama humana..... | 39 |
| 1.7.2 Bergson: teoría de la perspectiva pura..... | 42 |
| 1.7.3 Deleuze: tipos de imágenes..... | 47 |
| 1.7.4 Reflexiones en torno al lenguaje cinematográfico y el montaje..... | 57 |
| 1.7.5 Hitchcock y el montaje..... | 61 |
| 1.7.6 La metodología de Casetti y Di Chio..... | 65 |
| 1.7.7 Análisis de la representación..... | 68 |
| Capítulo 2: Consideraciones teóricas en torno al <i>thriller</i> y método de análisis..... | 71 |
| 2.1 La hoja de datos técnicos y contexto..... | 71 |
| 2.2 La tabla de niveles de representación..... | 72 |
| 2.3 La línea del tiempo general de la película..... | 72 |
| 2.4 La línea del tiempo particular de la parte..... | 73 |
| 2.5 Gráfico de minutos acumulados por escena..... | 73 |
| 2.6 La fragmentación de la escena del clímax..... | 74 |
| 2.7 Lo que se espera..... | 74 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo 3: Aplicación de la metodología para el análisis del <i>thriller</i> psicológico en la obra de Alfred Hitchcock..... | 75 |
| 3.1 <i>The Lodger</i> (1926)..... | 77 |
| 3.2 <i>Lady Vanishes</i> (1938)..... | 90 |
| 3.3 <i>The Man who Knew too Much</i> (1934)..... | 107 |
| CONCLUSIÓN..... | 126 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 131 |
| SITIOS WEB..... | 136 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|--|----|
| Tabla 1. Generación estimada de los seis subgéneros del <i>thriller</i> | 34 |
| Tabla 2. Propiedades temporales según Bergson en la teoría de la percepción..... | 43 |
| Tabla 3. Categorización de imágenes-movimiento descritas por Deleuze..... | 49 |
| Tabla 4. Cuadro creado a partir de <i>La ciencia de la semiótica</i> de Chales Sanders Pierce y aclaraciones de Zecchetto y Florencia Mendoza..... | 50 |
| Tabla 5. Parte no gráfica del análisis del texto fílmico..... | 67 |

ÍNDICE DE FOTOS

| | |
|--|----|
| Foto 1: Una intención siniestra / <i>Stranger in a Train</i> , U.S.A, 1951, Alfred Hitchcock..... | 52 |
| Foto 2: Silueta afección de Hitchcock..... | 52 |
| Foto 3: El retrato de Carlota / <i>Vértigo</i> , U.S.A, 1958, Alfred Hitchcock..... | 53 |
| Foto 4: Voyerista de alta tensión / <i>Rear Window</i> , U.S.A, 1953, Alfred Hitchcock..... | 54 |
| Foto 5: El retrato de Rebecca / <i>Rebecca</i> , U.S.A, 1940, Alfred Hitchcock..... | 54 |
| Foto 6: Vértigo idílico / <i>Rear Window</i> , U.S.A, 1953, Alfred Hitchcock..... | 55 |
| Foto 7: Un hombre en el tejado / <i>Spellbound</i> , U.S.A, 1945, Alfred Hitchcock..... | 56 |

*Enigmas sin cesar caen en mi corazón, cerrados como semillas
que una savia interior hace crecer.*
Juan José Arreola, "El silencio de Dios", *Confabulario*.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo tiene un especial interés en los conflictos de la psique, donde las estrategias en favor de un código moral, suelen crear un resultado de suspenso insostenible. Porque construir una historia que logre precisar el suspenso para el espectador es el anhelo de escritores, directores o productores. Edificar esta clase de relatos llamados *thrillers*, es una actividad difícil que necesita de estructura, orden y constancia. Encontrar el camino hacia la tensión adecuada en las películas requiere de un rigor por elaborar los pequeños detalles que conlleva hacer una imagen.

El siguiente trabajo es el prototipo de una metodología de análisis del *film* centrado en los *thrillers*. Puesto que lo importante para generar una historia es el camino hacia el entendimiento de la estructura y al efectuarlo se debe de analizar con precisión. Este proyecto de titulación aspira a ser una herramienta que conteste a las siguientes preguntas: ¿Cómo crear imágenes que generen tensión?, y ¿Cuáles de esas representaciones constituyen el suspenso en el *thriller* psicológico de crímenes?

Y es a través de las teorías del tiempo que se buscará entender el factor relevante de las imágenes en el dominio de la representación de una película. Como esto solo se logra con el control del montaje, y en simultáneo este último se edificará bajo el análisis constante de imágenes particulares, será autorregulable el *fluir* de la investigación. El legado que dejó el maestro del *suspense*, Alfred Hitchcock, es el principal objeto de estudio.

La calidad y precisión de sus *thrillers* son un camino que han seguido otros directores. Hitchcock es un maestro para realizadores como David Fincher, Guillermo del Toro, M. Night Shyamalan, Dario Argento, etc. Para reforzar el argumento sobre que el suspenso depende del control analítico del tiempo, me serviré de una tipología de imágenes, basadas en la filosofía vitalista.

Esta tipología son los hechos de una realidad que el espectador ve en los periódicos, como son: los asesinatos, las mafias, asesinos en serie, padres o madres que sufren por las

muerdes de sus hijos, etc. Sin embargo, también las expresiones, las motivaciones o los recuerdos de su travesía encarnan diferentes símbolos que afectan al espectador. Hitchcock nos muestra como una vida se diluye por los ojos de la víctima en aquel famoso plano de *Psycho* (1960), también esa clase de imágenes tiene un particular significado, y descubrirlo es el trabajo de esta tesis.

De igual modo, contraponamos que todos los directores tienen su manera de yuxtaponer estos signos, creando patrones o fórmulas de imágenes, que nos los muestran o nos los ocultan. Es necesario buscar elementos que los expliquen, que de preferencia estén fundamentados en una disciplina dedicada a los signos: la semiótica. En el capítulo teórico se esbozará con brevedad la filosofía del tiempo, para después abordar a la rama del intelectual francés Gilles Deleuze, el cual nos ofrecerá los *ítems* necesarios para el estudio. Después se mostrarán los distintos métodos de análisis que hacen hincapié en lo característico en la estructura representativa de la película. Es importante aclarar desde ahora que no se busca cimentar ninguna fórmula exacta.

Las herramientas de observación aquí planteadas son principios que se obtienen de un análisis que no puede ser rígido, al contrario, es maleable y necesitan de la historia del cine y de las teorías filmicas para conformarse. En el tercer apartado de metodología se empezará a elucidar las matrices de los análisis en cuatro herramientas: un argumento reducido con explicaciones de los personajes, una línea del tiempo particular y general de la película, un diagrama donde se acumulan los minutos para saber la escena que tiene mayor duración, una tabla de la secuencia con el mejor suspenso y una conclusión individual.

Las tres películas que elegí pertenecen a la época británica de Hitchcock, las cuales son: *The Lodger* (1927), *Lady Vanishes* (1938) y *The Man who Know too Much* (1934). Para finalizar la resolución tendrá la siguiente pregunta: ¿se logró analizar cómo se monta el suspenso? ¿Las imágenes deleuzianas fueron de ayuda?

Mi predicción es que la suspensión de la incredulidad y el suspenso generarán resultados si se comprueba que el montaje depende de la conformación de imágenes específicas. Tal vez Hitchcock diría lo siguiente sobre la búsqueda de encontrar el suspenso incontrolable: “Nada me hubiese podido impedir rodar este film, pues mi amor al cine es más fuerte que cualquier moral” (Truffaut, 2015, p. 30).

Capítulo 1: Antecedentes históricos del *thriller*

Presentación:

El próximo marco teórico toma en cuenta los siguientes antecedentes: el primero sobre el género específico del *thriller*, que iniciará con el origen literario, es decir, en sus distintas referencias a las novelas negras; el segundo es con el cine mudo, el cual explicará su importancia dentro de las películas de suspenso, al respecto conviene decir que servirá para referenciar al primer análisis de este trabajo *The Lodger* (1926) que es una de las primeras películas mudas de Hitchcock.

A partir de este punto nos centraremos en la carrera cinematográfica de Alfred Hitchcock, en primer lugar, se retomará su época británica y se harán breves reflexiones de su período americano. Más adelante tocaremos la consolidación del *thriller psicológico* como iniciador de nuevas películas que produjo este género, es decir, que describiremos los años siguientes después de la carrera del maestro del suspenso, solo para esbozar cómo evolucionó el género.

Una vez acabados los antecedentes históricos es necesario entender las ideas base del trabajo, como la percepción de Bergson sobre el tiempo. Ahora bien, para ello se arrancará con un planteamiento de las teorías filosóficas, puesto que después se propondrá la segmentación de imágenes percepción de Deleuze. A propósito, esto es el trasfondo de todo el estudio semiótico de los siguientes trabajos, dado que facilitará entender las próximas partes de la tesis, nos ofrecerá una nomenclatura a usar con los futuros análisis del montaje. Esta es la base para las herramientas de la metodología.

Aparte de que al final del capítulo se describirán las distintas formas de analizar el montaje, retomando a Eisenstein, Metz, y Casetti. Para empezar se sugieren unos planteamientos de Eisenstein, después saltaremos al contraste de los sintagmas metzianos, y contrastar así una manera distinta de análisis. Y así terminar de entender que las variaciones son infinitas con los postulados del examen de Casetti; por el hecho de que en papel no se puede apreciar el movimiento de una película. En cambio, el apartado explicará la gráfica de minutos por escena y su importancia al cualificar la intensidad de las siguientes herramientas, y entender cómo se monta el suspenso.

Este marco teórico busca ser un trasfondo de referencia, para plantear la metodología de los análisis trabajados. Es apremiante tener los dos antecedentes por la importancia de

enmarcar la historia, al mismo tiempo, es necesario describir esas teorías y alumbrar un sincretismo armonioso. El poder cimentar un camino hacia la metodología para volver a nuestros pasos, será más fácil si asimilamos que el recorrido ha tenido un objetivo principal, el cual es analizar el suspenso tras el montaje y su narrativa. A manera de metáfora, el laberinto es parte de un viaje más grande, la resolución de este marco teórico ayudará a encontrar la salida.

1.1 Origen literario

El causante principal del *thriller* cinematográfico es el género de la novela negra, el teórico Héctor Malverde lo plantea como: “Los primeros en llegar a la escena del crimen no fueron los gendarmes ni las moscas. Antes aparecieron una serie de escritores que, a lo largo del siglo s. XIX, asentaron con sus historias las bases del género negro.” (Malverde, 2010) en su libro guía de la novela negra, hace una cronología de las más importantes obras de crímenes y misterios publicados, por ello el autor será de ayuda en este primer apartado.

La primera novela de la que el teórico hablará en su libro *Guía de la Novela Negra* (Malverde, 2010) es *El Castillo de Otranto* de Horacio Walpole publicada en 1764. Corresponde al ancestro más viejo de las historias de misterio y terror en Inglaterra, la cual trata de: Una boda obligada por una maldición y un accidente terrible, que termina aterrizando al pueblo, el resultado es un devenir de intrigas del pasado. Es considerada como el “nacimiento de la novela gótica”, puesto que está repleta de misterios y descripciones de locaciones llenas de detalles. (Carlo, 1983, p. 200)

La novela tiene como principal motivante a un fantasma atacando todo el castillo, en torno a él se encuentran las razones malvadas de los personajes, por ejemplo, el padre que obliga casar a su hija, y la primogénita que no sabe si lo que vivió es un espejismo o la realidad. La delgada línea entre el mundo y la pesadilla es lo que después avanzará siendo esa dualidad, que resaltarán en esta novela. Otro interesante escrito es la publicada en 1787 *Pablo y Virginia* de Bernardino de Saint-Pierre que cuenta la historia de dos medios hermanos que se desean de forma lasciva, tras un accidente naufragan en una isla, explorando la amoralidad y lo inusitado. Es la carga exótica, la fauna, la aventura y, el romance, sin perder la fantasía sexual, lo que influyó a otros escritores para hablar de temas tabús de aquella época como es el incesto o el sexo. (Carlo, 1983, p. 199)

Por otra parte, Ann Radcliffe sería la representante femenina más grande del arquetipo gótico del siglo XVII. Estructuró una serie de libros en la cual había distintos enigmas, pero un solo personaje tenía que resolverlos, esta serie se titula *Los Misterios de Udolfo* de 1795. En la cual la paranoia de la protagonista sobre su familia y el problema de identidad es el principal dilema, es en la psique, donde las imágenes mentales falsas hacia al lector tienen mucho peso. (Carlo, 1983, p. 200)

El tema de la fragmentación de la identidad por medio de sombras y entes falsos plaga a esta clase de literatura, donde el personaje principal debe afrontar sus más duros pensamientos morales. En este sentido es importante recordar que es usual la narración epistemológica, ya que era una tendencia más habitual, también los pensamientos de los personajes tendían a una narrativa de monólogos, la intriga en *Los misterios de Udolfo* radica en que son una paranoia explicada por el mismo narrador.

Dejando de lado el s. XVII, fue hasta los 1800 que Edgar Allan Poe escribió *Los Crímenes de la Calle Morgue* (Poe, 1832, en Ollive, 2016, p. 136), donde un estilo lleno de descripciones era casi como una imagen móvil para el lector. Edgar Allan Poe es uno de los máximos exponentes de la literatura gótica, de sus cuentos se han hecho múltiples adaptaciones cinematográficas; es importante notar en su narrativa que los caracteres grotescos de los crímenes hechos por humanos, son de su principal interés para crear imágenes realistas hacia sus lectores, por ejemplo Malverde argumenta que:

Auguste Dupin, el detective *amateur* de Poe que servirá de modelo al mismísimo Sherlock Holmes, se hará cargo de la investigación ante la incapacidad de la policía para resolver los asesinatos, [...] Junto con *El misterio de Marie Rôget*, *La carta robada* y *El escarabajo de oro*, *Los crímenes de la calle Morgue* configuran una constelación narrativa muy precisa. (Malverde, 2010, p. 26).

Héctor Malverde afirma que Arthur Conan Doyle tomó como inspiración a E. A. Poe, a causa de ello nace *El Archivo de Sherlock Holmes* lo cual es factible dado que 46 años después de Auguste Dupin se creó Sherlock Holmes. Doyle publicó para la revista *The Strand Magazine*, (Doyle, 2005, p.524) como una novela ilustrada, por la poca alfabetización imperante del público, así se entendía la narrativa más fácil, pues se debía mimetizar en imágenes. Más tarde estas historias serían llamadas novelas enigma. Hay todo un canon con el personaje londinense, pero también existen varios *pastiches* llevados tanto a series y películas actuales. El Mundo producido por Sherlock Holmes, donde un detective

con métodos inusuales resuelve misterios imposibles, fue replicado por Maurice Leblanc con *Arsenio Lupin*, con G. K. Chesterton con los casos del *Padre Brown*, Agatha Christie con su famoso *Monsieur Hercule Poirot*. (James, 2009)

El hito de los detectives o héroes que protagonizan sagas antológicas de misterios son la base para muchos *thrillers*. En específico la rama del subgénero *Whodunit* (en inglés es la acotación de la pregunta: Who has done it?). Este particular tipo de historias suele tomar reglas específicas, para que en el lector se pregunte a cada momento ¿Quién fue el culpable? Sin embargo, el narrador imperante siempre será desde el detective o aquel que busca desenmarañar los secretos (Santaularia, 2009).

Dejando aparte por un momento al menos el subgénero del *Whodunit* se debe hacer mención de otras dos novelas imprescindibles: *The Moonstone* de Wilkie Collins el cual es un clásico publicado en 1868, en donde una narrativa casi coral muestra lo que hay detrás del robo de un extraño diamante de la India, este también fue llevado al cine y deformado por múltiples series y *pastiches*; la siguiente obra pertenece a Dorothy L. Sayers con *Gaudy Night* publicada en 1936 que en palabras de Malverde:

“Los secretos de Oxford reúnen en un mismo escenario a dos grandes personajes de Sayers, lord Peter Wimsey, la figura estelar de su narrativa policial, un investigador aficionado de largos dedos musicales y extraordinarias dotes intelectuales, que ha creado escuela más allá de la sombra de Doyle y nuestra queridísima Agatha, y Harriet Vane, objeto de amor y devoción de lord Wimsey, cuyo primer encuentro en *Strong Poison* parece hallar por fin resolución en *Los secretos de Oxford*.” (Malverde, 2010, p. 46)

Coetánea de L. Sayers se encuentra con otra gran escritora de los años 40, Patricia Highsmith y su saga de *Las aventuras de Mister Ripley*, y su primera novela *Extraños en un tren* relucían por su innovación. Porque mantenía en vilo al lector, además de su plasticidad temporal, de un arco que podía cambiar en espacio y en personajes. Y la principal novedad es que ya no estábamos de la mano del detective sino del asesino. Su pensamiento del clímax queda plasmado en el libro titulado, *Suspense*: “El argumento es más largo: el clímax o los clímax no pueden alcanzarse partiendo del trampolín de una única escena. Hay tiempo para cambiar el ambiente y el ritmo de la narración.” (Highsmith, 2006, p. 46).

La maestra Highsmith refuerza el argumento, una formación de sucesos que no se pueden despegar del ritmo, razona acerca de la *demora* en forma metafórica, como si se fuese una esfera pulida de cristal que está a punto de caer de una mesa, el lector sabe lo

que va a pasar después de que caiga, un desastre. La demora fue utilizada en la adaptación de su novela *Extraños en un tren* dirigida por Alfred Hitchcock, encima la saga de Mr. Ripley fue llevada a la pantalla grande por Rene Clément en *Plein Soleil* (1960).

Cabe mencionar que la relación que tenía con las novelas literarias y las adaptaciones de Hitchcock eran escuetas. Pues este utilizaba los personajes, sitios y acciones, más que nada para rediseñar el argumento, buscaba relatos o novelas con la fuerza estructural suficiente de una gran película y luego las compraba. No eran para nada una calca precisa de su origen, más bien como él lo mencionaba respecto a la adaptación de *39 escalones* (1935): “Me di cuenta que, si tomaba algunos de los personajes, una parte del argumento, y las excelentes locaciones, tenía el fondo de una muy buena historia para la pantalla grande”. (Hitchcock, 2016, p. 45)

Respecto a esta película en específico, explica que en un principio de su carrera al leer el libro por primera vez él quería comprarlo (por lo cual tuvo que esperar 15 años). Después ya más adelante en su carrera se dio cuenta que el componente fundamental para el éxito de sus obras era hacer su propia versión. “Aunque todavía podía ver la razón de mi entusiasmo inicial –el libro está repleto de acción– me di cuenta que la historia, tal como estaba, no era para nada apta para una película.” (Hitchcock, 2016, p. 48). Las adaptaciones del maestro del *suspense* siempre fueron relatos repletos de acción, no de descripciones sobre los personajes y sus pensamientos, solo acción y movimiento constante entre letras.

Un caso muy particular es el del *Agente Secreto* (1936) en el cual el mismo Hitchcock confiesa que: “Estaba formada por dos de los relatos de Ashenden de Maugham (“El traidor” y “El mexicano calvo”) y también por una obra de teatro sobre Ashenden que escribió Campbell Dixon”. (Hitchcock, 2016, p. 51).

Al reconfigurar las historias literarias, él sabía cómo enlazar la acción principal de distintas tramas y sostener el entretenimiento del espectador en una sola historia. Esta extraña cualidad hacía de su dirección un ejercicio de creatividad y originalidad. Y como veremos en el siguiente apartado, el cine mudo de suspenso, las adaptaciones filmicas de obras literarias fueron muy frecuentes durante esa era. Es muy probable que Hitchcock aprendiera de esta primera etapa los fundamentos de cómo no superar los límites literarios en la pantalla, ya que su lenguaje tiene una herencia cimentada en la imagen total.

Prosiguiendo sobre las adaptaciones de las novelas negras o enigma, desde siempre estuvieron en la mira de los directores. Ya que con su capacidad pictórica tan sobrecargada de detalles y con el ritmo constante de acciones era cuestión de tiempo para que la mayoría de los relatos pasaran a la adaptación cinematográfica. Como en el caso que acabamos de mencionar de Hitchcock. Simil a ese género, fueron las *pastiches* del italiano *Giallo Mondadori* (que toma su nombre de la portada amarilla de la propia marca). Eran en su mayoría traducciones de novelas británicas, que revestían descripciones de lo sublime o lo grotesco en el mismo espacio. Algunos escritores vendieron a las productoras cinematográficas sus obras para propagarlas. (Needham, 2014, 30)

Estas adaptaciones fueron hechas por ejemplo por el director Dario Argento, en el libro *Dario Argento o la alquimia del miedo* de Salvador Bernabé expresa lo siguiente: “El argumento de la novela ‘The Screaming Mimi’ —que en su edición italiana debió detentar las tapas amarillas (*giallo*) que daría nombre al género cinematográfico popularizado por Argento— gira en torno a un periodista alcohólico” (Bernabé, 2011). El *thriller* antes de su apogeo, devenía de los grandes aspectos de la literatura de aventuras, espionaje, detectives, gótico, romántico, político, etc. Una mezcla que hacía que las connotaciones más eminentes de cada género, que contrastaron o resaltaron, y así añadiendo varios giros a la trama. Como describe Soler en *Anatomía del crimen: Guía de la novela y cine negro*: “La novela negra (llamada de tantas maneras: policial, criminal, *giallo*, polar, *detective story*, *crooc story*, misterio, *thriller*, *suspense*...) es un género narrativo que se detiene en la violencia para retratar a nuestra sociedad con la ternura de una apisonadora”. (Soler, 2011, p. 9)

Son dos siglos en el que los autores de estos relatos y novelas fueron incomprendidos, rebajados a locos, por dar una crítica de la sociedad que decaía. A esta literatura nunca se le consideró de alta calidad por no tener los temas ligados a lo épico o lo realista de su sociedad. Raymond Chandler lo dice así en su libro *El simple hecho de matar*: “Una de las cualidades de ese tipo de literatura consiste en que lo que hace que la gente la lea no pasa nunca de moda”. (VV., *El cuerpo del delito: antología de relatos policiacos clásicos*, 2015, p. 6) Estos escritores alzaron la voz ante crímenes e hicieron que las personas se interesaran por nuevos métodos para atrapar a los asesinos, entre ellos especialistas como los psicólogos y la misma policía (Soler, 2011, p. 98). Sin embargo, en este trabajo cuentan

como el preámbulo a la imagen del *thriller* psicológico de crímenes, son en la narrativa y la literatura lo que abrió la veta al cine mudo de suspenso.

1.2 El cine mudo de suspenso

Este preámbulo de las novelas de misterios fue de ayuda para describir su génesis en el cine, pues estuvo marcado por la adaptación literaria de relatos y novelas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que lo que causaba miedo al público de 1800 es diferente al terror de las demás generaciones. Transmitir un argumento basado en la psicopatología no siempre fue el objetivo del *thriller*, más bien hubo una época en que los *gags* y la comedia recurrían al suspenso básico. O, en cambio, las imágenes escabrosas como sombras, fantasmas, demonios o siluetas, que eran lo que causaba tensión sobre el espectador.

El antecedente más remoto de las imágenes movibles destinadas al terror fue por el *Fantasmogoro*. Creado por el científico y dramaturgo Étienne-Gaspard Robert, que en 1798 inventó un nuevo medio de entretenimiento. El cual consistía en contornear la luz de una linterna con unas lentes, así amplificó imágenes pintadas en vidrios que proyectaban siluetas o disolvencias, que eran ensayados con efectos sonoros producidos en directo. Jack Morgan en su libro *The biology of horror: Gothic literature and film* habla sobre este fenómeno, teorizando que fue la tentación ante la contaminación de lo profano lo que hacía incursionar al espectador en esta clase de funciones. (Morgan, 2002)

“Representada mediante esqueletos, sepulcros, máscaras mortuorias o cementerios, la muerte constituía una de sus principales fuentes de inspiración de Robertson.” (Frutos & López San Segundo, 2010). Es importante acotar que el deseo del público de ver el espectáculo de Robertson no era el terror, sino las acciones simbólicas. Les cautivaba el riesgo a lo oculto. En una época donde la higiene corporal y espiritual era todo, esto era muy tentador. Sin embargo, no eran imágenes que adquirieron un flujo real, se trataban de diapositivas fijas sin movimiento.

El 28 de diciembre de 1895, los hermanos Lumière presentaron en París el cinematógrafo, aparato que filmaba, imprimía y proyectaba, conjugó las tres variantes que necesitaban para producir un flujo de imágenes en movimiento. Los hermanos le mostraron su trabajo a cualquiera que pasará por la calle ese día, en grupos que no tenían idea de lo que sucedería, si las representaciones eran reales correrían el riesgo entonces de ser arrollados por un tren.

No obstante, no era así, había surgido entonces así la primera inmersión de la realidad. Provocado por el corto del *Tren llegando a la estación* de los Lumière, pues al no saber que eran solo proyecciones, ellos pensaron que iban a morir. Pero incluso así se quedaron sentados en las bancas, esperando algo que sabían que iba a pasar. El cinematógrafo de los hermanos Lumière revolucionó el pensamiento tecnológico, sin embargo, no había una ambición para hacer crecer al aparato más que el uso documental (Casetti, *The Lumière galaxy : seven key words for the cinema to come*, 2015).

Georges Méliès qué replicó el artefacto, por accidente, encontró un nuevo potencial en el aparato. Fue un error del mecanismo, dado que este atoró un poco de película, la cual se cortó en unos cuantos fotogramas, que se pegaron uno al otro, uniendo un coche fúnebre y un autobús en un mismo momento. Sin saberlo encontró el principio del montaje (Mariño, 2010).

La anécdota es muy conocida: filmando el movimiento propio de una plaza de París, Méliès, descubre que el aparato se ha frenado y trabado el mecanismo de arrastre de la película y debe reparar el daño allí mismo; echa un manto negro sobre la cámara, abre la caja y recompone el paso de la película sobre los engranajes. Cierra el pequeño dispositivo y de nuevo echa a rodar la película. Ya en su estudio, al proyectar lo filmado durante el día, ve asombrado como debido a esta interrupción, un coche fúnebre que avanzaba por la calle, de pronto desaparece y en su lugar surge un ómnibus justo cuando la cámara se puso de nuevo en movimiento. Con este accidente, descubre que con una simple detención y un posterior nuevo avance de la cámara toma vistas, podía hacer desaparecer y aparecer objetos tan grandes como un coche o un ómnibus, el cine lo hacía en un abrir y cerrar de ojos. (Mariño, 2010, p. 16)

Esto impulsó a Méliès, un hombre multifacético que ya era cirquero y dramaturgo, a desarrollar todo un espectáculo alrededor de aquel accidente. La puesta en escena era una materia que ya tenía dominada, a causa de ello frente al lente de la cámara se grabaron los primeros metrajes. En los cuales usó relatos literarios, algunos de ellos apegados al terror como: *La alucinación del alquimista* (1897) *El albergue embrujado* (1897) *El libro mágico* (1900) *La caldera infernal* (1903). Tramas contadas y limitadas a un cuadro con un *full shot* estático, causaron las primeras películas mudas (Gaudreault, 1987).

Hasta que Edwin S. Porter en el 1903 hace la primera edición filmica al poner una situación alterna, de ahí el nombre de *montaje alternado*. Donde varias acciones suceden en

el mismo lugar, pero descritas en distintas tomas, es similar a decir “entonces pasó esto”. *The Great Train Robbery* (1902) fue la primera película de persecución que utilizó el principio del montaje alternado. Es el nacimiento del relato cinematográfico (Delgadillo Velasco, 2011). Pero fue hasta 1912 con el director D. W. Griffith con su *The Girl and Her Trust* en donde el director mezcla gran cantidad de técnicas, haciendo aún más interesante la puesta en escena, las cuales fueron las siguientes:

1. “Planos en que los que la cámara está inmóvil mientras que el tren o la vagoneta se mueven,
2. Planos en que la cámara está montada sobre ambos vehículos móviles [...] y de manera más espectacular,
3. Planos en que la cámara, aparentemente montada sobre un vehículo que no se ve avanza a toda velocidad junto a ambos vehículos.” (Rubin, 2000, pp. 66-67)

Mientras tanto, D. W. Griffith buscó esa claridad, coherencia y sentido pleno que es en la actualidad un estilo común para los espectadores. Es una homogeneización del significado visual narrativo. Un lenguaje invisible que se hacía con los juegos de las miradas de los actores. Más tarde, en efecto, haría un *film* que es considerado como el precursor al cine de gánsteres: *Los Mosqueteros de Pig Alley* (1912) “La película retrata la miseria de los bajos fondos, de las calles marginales donde viven los protagonistas [...] intentando escapar de las asechanzas de los dos hampones que controlan el lugar” (Santamaria, 1998).

Las películas y series de los próximos años veinte se añadirían al género de persecuciones y atracos, que fueron edificadas en el concepto de la espera a saber si el ladrón recibiría su merecido. En el periodo de 1914 a 1917 también imperaron las series de misterio que solían utilizar el *Cliffhanger*¹ como en: *The Exploits of Elaine*, *The Misteries of Myr*, *The Perils of Pauline*, etc. (Rubin, 2000, p. 73). Una de ellas es necesario mencionar *Fantomas* (1913) del director francés Louis Feuillade que también hizo una serie de llamada *Los Vampiros (1916-1918)*, la importancia de estas dos series nos la propone Martin Rubin en su libro *Thrillers*:

“La capacidad de Feuillade para crear de forma imaginativa un mundo doble, a la vez real y de ensueño, extraño y familiar, tuvo una enorme importancia para el desarrollo del *thriller*” (Rubin, 2000, p. 77). Pero no solo Francia tendría un gran exponente del género,

¹ Técnica que se usa mayormente en las series televisivas para mantener la tensión hasta el siguiente capítulo, *cliffhanger* es considerado como un gancho necesario para continuar el argumento (Rubin, 2000).

fue Alemania con Fritz Lang un representante del expresionismo alemán, y como argumenta Pulecio Mariño: “Tras el postimpresionismo, vendrá el expresionismo, cuyo referente ya no es el mundo exterior, sino la mirada volcada sobre el mundo interior del artista, el ser atormentado de los primeros años del siglo XX” (Mariño, 2010, p. 14).

Es preciso mencionar unos de los primeros trabajos de Fritz Lang el *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) refleja el crimen, la pobreza, la fatiga y la incertidumbre financiera que aquejan su mundo cotidiano, “Esta dimensión ambiental está desarrollada de manera más elaborada en el clásico de la ciencia ficción *Metropolis* (1926)” (Rubin, 2000, p. 79). Si echamos un vistazo ahora a la formación del director que nos concierne, Hitchcock en su juventud admiraba las películas de Fritz Lang “*Der müdem Tood* (1921) que fue de inspiración para solventar su estilo visual” (Sagües, et al., 1989, p. 12). También cabe comparar como lo hace Martin Rubin en su libro *Thrillers*: “En este contexto surgió Fritz Lang solo igualado en importancia por Hitchcock en la evolución del *thriller*” (Rubin, 2000, p. 77). Este apartado será concluido por la siguiente reflexión que hace Rubín sobre la jerarquización de este género en la historia:

A causa del amplio e impreciso alcance del *thriller*, sería dificultoso y poco práctico abordar una historia completa de cada género particular, [...] En su lugar la panorámica que presentamos, [...] se centra en ciclos selectos que fueron especialmente activos y pertinentes para el desarrollo del *thriller*. (Rubin, 2000, p. 55)

De igual manera de sus grandes ramas y sub-tramas que tiene el género haría muy abarcador tocar los subgéneros *Hardboiled*, *Slashers*, Gánster y Detectives etc. Es por esa razón que el preámbulo sobre el cine mudo nos sirve de referencia. En específico solo abordaremos dos ciclos más, pero de igual importancia para este trabajo, los cuales son el periodo británico y americano de Hitchcock. En donde haremos un recuento de sus películas más aclamadas, también tocaremos por partes su biografía para saber sus mayores influencias, por ello mencionaremos no únicamente las películas que hizo, sino los pensamientos que tenía sobre su propio cine.

1.3 La etapa británica de Hitchcock

Alfred Joseph Hitchcock nació en Leytonstone, Inglaterra, el 13 de agosto de 1899, de familia católica. De la cual desarrolló temores para socializar y hacia las figuras de autoridad, como se menciona en el ejemplar número uno de la revista biográfica *Nosferatu*:

“Alfred cometió una falta de disciplina y su padre, como castigo, le mandó a la comisaría con una carta. El oficial leyó la misiva pausadamente y a continuación encarceló al niño ante sus atónitos ojos.” (Sagües, et al., 1989) En esta anécdota, de la cual siempre cambian algunos detalles, se encuentra la fundamentación de una personalidad, un miedo a que se castigue al inocente.

Este tema en cuestión será frecuente a lo largo de su carrera cinematográfica. Tratar los inicios del *thriller* es también hablar de la carrera de Hitchcock, por ello en esta primera etapa, describiremos los argumentos de sus obras británicas, las cuales comprenden los inicios de este género. Y como Guillermo del Toro escribió un libro abarcando toda la carrera del mago del *suspense* nos servirá de referencia constante, incluso lo menciona puntualmente: “Comparto y reafirmo mi creencia de que el periodo inglés de Hitchcock resume temática y estilísticamente el resto de su carrera.” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 6); el ciclo británico contiene 15 películas dirigidas por él, que inician en 1922 con la inacabada *Number Thirteen* y acabó en 1939 con *Jamaica Inn*.

Antes siquiera de dirigir las películas que le darían el reconocimiento mundial, estaría trabajando para la *Famous Players-Lasky*, como creador de títulos de varias películas mudas. Entre ellas las de George Fitzmaurice, el cual le dio una visión pictórica al joven Hitchcock, además una fortaleza en los métodos de pre-producción, donde daba el tratamiento a cada uno de los aspectos con mano dura. Algo que germinó en el director como una marca asociada a su nombre en las galeras de los *sets* de filmación: “Hitchcock aprendió un auténtico método cinematográfico que daba orden al estudio de rodaje y una densa complejidad.” (Frutos & López San Segundo, 2010, p. 13).

Para empezar a describir el *thriller* psicológico de crímenes nos saltaremos sus primeros tres films que incluso el propio director no los considera en la misma calidad que los demás: “Esto es ya otra historia. *The Lodger* es el primer auténtico <<*hitchcock picture*>>” (Truffaut, 2015, p. 49) es titulado a secas *The Lodger* (1926) o *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926) o en español El enemigo de las rubias o El Inquilino, es posible el primer *thriller* psicológico de crímenes en la historia del cine (Nosferatu, 1989). Y en esta tesis es muy importante, pues es la primera que analizaremos con nuestra metodología. Por ello también nos referimos al cine mudo de suspenso.

Esta fue considerada una obra ingeniosa por una mente nueva. Puesto que era un Hitchcock joven y solo experimentado por tres películas en la industria filmica. Para empezar, tenía un argumento muy sencillo: Un asesino serial llamado “*The Avenger*” asola a la ciudad de Londres, mientras la llegada del nuevo inquilino a la posada Jackson lo hace el principal sospechoso, pero también enamora a Daisy la hija pródiga de la casa. El desarrollo de las acciones, desde cómo se presenta, hasta los diálogos, y la fotografía causan que el espectador piense que en realidad el inquilino es el asesino. Sin embargo, ese era el juego psicológico de Hitchcock, engañar a la audiencia, para después hacerlo sentir culpable por prejuzgar al protagonista.

Es necesario comentar que su trabajo en el argumento es una coedición con el guionista Eliot Stannard que adaptó la novela de Marie Belloc Lowndes, *The Lodger* (1913) fundamentado en el mítico asesino Jack el Destripador; y a propósito, este atacaba muy próximo de donde residía la familia de Hitchcock, en *East End* muy cerca de *East London* en el cual vivía el joven Hitch, es muy probable que el director se sirviera de esa referencia para poder apoyarse en el terror real de la gente; un dato más interesante es que Hitchcock era fan del *Black Museum de Scotland Yard*, una biblioteca de criminología, que le ayudó a conformar sus argumentos con información de casos reales. (Santaularia, 2009, p. 15).

Su siguiente película *Downhill* (1927) es una obra que repitió la ecuación con el guionista y el mismo actor: Ivor Novello. En ella encontraremos en el montaje algo peculiar, pues en un momento el protagonista se emborracha al tratar de escapar de sus responsabilidades. En específico, utiliza la doble exposición como recurso demostrativo de una alucinación, donde sobrepone el rostro con objetos que giran y causan espirales, que nos recuerda un poco a la famosa escena de *Vertigo* (1958). Las próximas tres películas de Hitchcock repitieron al guionista Eliot Stannard, en *Easy Virtud* (1927) *Champagne* (1928) o *The Manxman* (1929).

Adicionalmente, estas no fueron películas con gran impacto, cómo en las que llevó el guion el propio Hitchcock y su esposa Alma Reville: *The Ring* (1927), *Murder* (1930) y *The Skin Game* (1931). Acerca de *The Ring* el director habla que: “Yo diría que después de *The Lodger*, *The Ring* fue el segundo film de Hitchcock. Había toda clase de innovaciones y me acuerdo de que una escena de montaje muy elaborada fue aplaudida” (Truffaut, 2015, p.

59). Esto hace referencia del acto en el que una mujer escucha como le rompen el corazón a un boxeador, por medio de una llamada. Más solo se muestra las reacciones de la telefonista, un claro ejemplo de una técnica de suspenso que después utilizaría.

Se debe reparar que el factor psicológico se repitió en *Blackmail* (1929) donde la chica que comete un asesinato involuntario, esta tan nerviosa por ser descubierta, que por tan solo con tocar un cuchillo casi se desmalla. En cierto sentido, la película es una de las obras cumbres de su carrera, por el hecho de que es la adaptación de Hitchcock al cine sonoro a la época. Fue después del éxito de *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crosland, que las películas tenían dos versiones: la sonora o la muda (Carreño, 1984). Para Hitchcock no fue ningún problema adaptar su código narrativo al sonoro, en realidad él menciona en su escrito *La producción cinematográfica* recopilado por Sidney Gottlieb en *Hitchcock por Hitchcock*: “El diálogo fue introducido porque es realista. El resultado fue la pérdida del arte de reproducir la vida enteramente en imágenes.” (Hitchcock, 2016, p. 251).

Su versión muda no tuvo tanto éxito como la sonora, pues la calidez de la voz de Alice, la protagonista que se transforma en una asesina involuntaria, era tierna pero no macabra. Un punto a rescatar de la versión sonora es el acoplamiento de la persecución final, donde la música, los pasos y acciones son elementos de innovación o de introyección al espectador. Un montaje que se repite más adelante en películas como *Shadow of a doubt* (1943) y *Spellbound* (1945). Reluce el Museo Británico en *Blackmail* (1929) por supuesto era un lugar tan emblemático para el crimen, y del cual ya sabemos Hitchcock era fanático.

Al siguiente año se estrenó: *Murder!* (1930) sobre la misma base, un asesinato. Una actriz paralizada por el miedo es descubierta sosteniendo un atizador ensangrentado junto al cadáver de su compañera de reparto. Esto es suficiente prueba para condenarla a pena de muerte, pero por otro lado, un miembro del jurado es obligado por los demás a condenarla. Sin embargo se arrepiente e investiga para saber la verdad. Vemos de nuevo la preocupación por el inocente incriminado injustamente. (Paz, 2012).

Asimismo, Hitchcock teoriza sobre las pequeñas ideas visuales. Considera que era una película con poca consistencia de suspenso, diálogos pequeños, una investigación fantásica, pero con un final que sorprende por su crudeza (Truffaut, 2015, p. 60). A destacar están también sus personajes que muestran una ambigüedad sexual. En una época conservadora como 1930, un actor travesti, mujeres disfrazadas de hombre o un asesino

homosexual, era características en personajes poco comunes. Motivaciones que repetiría en *The Rope* (1948).

En 1932 se estrena *Number 17* una historia en estructura coral de dos partes. La primera una casa abandonada, en ella se presentan varios incidentes, donde los conflictos entre personajes dividen al grupo en dos. Para la segunda parte los malos persiguen en un ferrocarril a los buenos, donde la persecución fue hecha con maquetas y móviles falsos. En aquella época esto fue un adelanto increíble. En realidad, la fascinación por las modelos a escala era porque aligeraban los costos de producción, como veremos en *The Lady Vanishes* (1938) (Nosferatu, 1989).

Es de notar el uso del plano secuencia, un experimento de Hitchcock, que después se usará en *The Rope* (1948). Pero en este caso ayuda a entrar a la casa de la familia Monster y así retener la atención con encuadres claustrofóbicos. Algo que deja en claro es que la planeación fue fundamental, gracias a la estructura detallada de cada *shot*. Este plano secuencia se siente natural a pesar de ser sobre una maqueta (Truffaut, 2015). Sin embargo, Hitchcock iría a la baja después de *Mary* (1930) y en sus próximas cinco películas, período lleno de experiencias, donde aprendió a no dejarse manipular por los productores o guionistas.

Entonces llegaría la primera versión de *The Man who Knew too much* (1934), en este caso los mixtos entre el humor inglés, el suspenso y las afecciones familiares germinará una semilla, que dará frutos en sus posteriores películas americanas y en la versión de esta misma en 1956. Este metraje fue una suerte para el director, pues el guion le fue financiado por su primer productor Michael Balcon, cuando sus anteriores películas lo estaban acabando como director en Inglaterra:

Durante este periodo de baja, cuando rodaba el film *Waltzes from Vienna*, Michael Balcon pasó a verme al estudio. [...] me preguntó: << ¿Qué haces después de ésta película?>> Yo respondí << Tengo un guión que se escribió hace algún tiempo pero que duerme en un cajón>>. El guión le gustó y quiso comprarlo. [...] Michael Balcon tuvo el mérito, primero, de haberme lanzado como director y luego, en esta época, de haberme hecho debutar por segunda vez. (Truffaut, 2015, p. 88).

La trama es sobre unas vacaciones para un matrimonio inglés, de pronto es asesinado un amigo entrañable, que les confiesa un secreto que causará el secuestro de su hija y para forzar su silencio serán chantajeados por la información. El clímax final se encuentra en un

tiroteo real ocurrido en la calle *Sidney Street* de Londres en el año 1910, conocido como *Asedio en Sidney Street*. Aquí notamos una adaptación casi al borde del *True-Crime*, solo por el hecho de que los personajes de este *film* son ficticios entra en el subgénero de la semificción (Paz, 2012). Esta película será abordada en el tercer análisis de este trabajo.

Sus otras cuatro películas como *The secret agent* (1936) o *Sabotage* (1936) muestran una determinación de no cometer los mismos errores, y una estructura narrativa nueva en su estilo. Por ello hablaremos con brevedad de *The 39 steps* (1935) para plantear el concepto de la escritura del suspenso, pues el director afirma que: “Efectivamente, puedo decir que he sido muy influenciado por Buchan, mucho antes de *Treinta y nueve escalones*. El espíritu del: *El hombre que sabía demasiado* le debe algo.” (Truffaut, 2015, p. 97). Para explicar esto es obligatorio tomar en cuenta que Hitchcock era un fiero amante de los relatos y películas, un apasionado de la literatura que gozaba en hacer adaptaciones de esas novelas. Prueba de ello es la antología de cuentos seleccionados por él llamada: (VV., *Prohibido para nerviosos*, 1972). Otros teóricos como Aumont plantearon que él: “el *suspense* es, a su manera, una escritura; posee su mismo carácter intencional, su mismo rigor formal, su misma aspiración semiótica” (Aumont, *La teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*, 2002, p. 85).

The Lady Vanishes (1938) será la segunda película para analizar. Pues desenvuelve el desarrollo del suspenso y el montaje de una manera más particular. Ya que tiene a muchos personajes secundarios que influyen en los primarios. Una mujer no encuentra a su nueva amiga durante un viaje en tren, los pasajeros la tachan de loca, pues creen que la ha inventado, pero entre ellos hay una conspiración que los pondrá en peligro. Es un guion cargado de tensión, angustia y claustrofobia debido al espacio del tren, que figura como un laberinto móvil. En cierta medida, la comicidad de una pareja disfuncional, nos da la interacción del mixto comedia/suspenso, donde hacer reír al espectador sirve para relajarlos y después la escena siguiente, abordará una tensión que les hará arrepentir de esa pequeña risa (Truffaut, 2015, p. 17).

Después de *Jamaica Inn* (1939) finaliza la etapa británica de Hitchcock, ya que los productores estadounidenses notaron la maestría del director. Las anteriores películas no son lo bastante famosas como lo fueron *Psycho* (1960), *Strangers on a Train* (1951) o *The Birds* (1963). Sin embargo, son los primeros pilares del director para emplear su propio

estilo y para fundar el *thriller* psicológico de crímenes que abordaremos. El siguiente apartado es más una remembranza del ámbito de decisiones del mago del suspenso en la industria cinematográfica. Guillermo del Toro será de los autores más citados en el siguiente apartado.

1.4 Reflexiones sobre la etapa estadounidense de Hitchcock

Este apartado no planea tocar a detalle cada obra estadounidense del director, más bien son pequeñas notas y pautas de una etapa de éxitos, reflejo de una práctica constante en Europa. Pues los recursos que se mencionaron anteriormente son igualmente utilizados en esta nueva etapa, e incluso perfeccionados, ya para un Hitchcock maduro con una maestría limpia y una teoría del suspenso firme, que no se dejaría llevar por la fama de su imagen, sino que él la administraría:

Lo formularé de otra manera. Mi trabajo en América ha desarrollado y ampliado mi instinto –el instinto de las ideas– pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, en mi opinión, desde *The Lodger*. Después de *The Lodger* no he cambiado nunca de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara. Digamos que el primer período podría titularse la sensación del cine. El segundo período ha sido el de la formación de las ideas.” (Truffaut, 2015, p. 126)

Hitchcock debutó con *Rebecca* (1940), que trata sobre una secretaria que conoce al magnate Señor Maxim de Winter, propietario de Manderley una gran mansión. Rápidamente se vuelve la nueva señora de Winter, pero siempre es comparada con Rebecca la esposa difunta, que es inalcanzable para los estándares de ella, sin embargo esconde un perturbador secreto en su misteriosa muerte en un barco (Derry, 1988).

Es para notar que en el punto culminante de la película, cuando Maxim revela lo que pasó con su exesposa no hay un *flashback*, sino que el movimiento de cámara nos transmite la muerte de Rebecca. El primer metraje hollywoodense de Hitchcock es la adaptación de la novela de Daphne du Maurier, *Rebecca* (1938). Sin embargo, él maestro señaló que fue un encargo para el productor David O. Selznick y por ello “No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento y la misma historia pertenece a finales del siglo XIX.” (Truffaut, 2015, p. 131)

Aunque el maestro tomó muy en serio el trabajo, incluso le hizo creer a Joan Fontaine (la actriz que interpretó a la secretaria que nunca tuvo nombre) que todo el equipo de grabación hablaba a sus espaldas, lo cual le causó una profunda baja autoestima durante el

rodaje. Eso fue a propósito, dado que era una actitud que quería para el personaje de la secretaria, podemos añadir que este fue el inicio de la controversia de la dureza de Hitchcock con los actores. En cierta medida lo hizo para generar miedo en los próximos histriones y, así, ganar un temor, o respeto hacia su trabajo. Antes bien, era partidario del guion de hierro y si un personaje debía sentirse horrible, el director propiciaría las condiciones para ayudar al actor (Toro, Hitchcock, 2009).

En efecto, era importante que la secretaria tuviera una baja autoestima. Y que le hicieran creer que su nuevo esposo era un asesino. Puesto que así dudaría de la realidad y de los demás. Así transmite la sensación de que su mente estaba fuera de control y que sus decisiones eran erradas, para que sintiera que no pertenecía a la gran mansión gótica Manderley. Es por ello que entra en el género del *thriller* psicológico de crímenes; en cierta medida, como ya hemos visto, la manipulación es el factor determinante que marca a estas películas.

En este sentido, el primer *film hollywoodense* del director mereció en la 13a entrega de los Oscars el galardón de la mejor película, premio que obtuvo el productor David O. Selznick, pero también ganó a la mejor fotografía, que fue para George Burns. Como veremos, aunque sus películas siempre eran de las más taquilleras y con historias sólidas merecedoras de distintos galardones, Hitchcock nunca ganó el Oscar a mejor dirección. Lo cual deja varias dudas sobre el criterio de la Academia.

Rebecca es el preámbulo a la comercialización del *thriller* psicológico de crímenes y lo es por sus planos. Ya que están llenos de representaciones exactas de la novela, con significados que se maximizan en el clímax. Y que al ser narrados con sus debidos diálogos demuestran el empeño del director por su precisión: “Yo me esfuerzo siempre en buscar primero la manera cinematográfica por la sucesión de planos y de los fragmentos de película entre sí” (Truffaut, 2015, p. 65).

Lo cierto es que la primera Hitchcock *picture* en América es *Foreign Correspondant* (1940) que tuvo un presupuesto muy alto y varios accidentes. Además de la ayuda del director de arte William Cameron Menzies que trabajó en películas como *Gone with the wind* (1939) y le dio un aspecto y locaciones sublimes, “Aunque el espíritu y la composición (en *sketches*) son similares a los de *39 escalones*, la dirección es más rica y más brillante. La experiencia técnica de Hollywood fue un precioso bono para Hitchcock.”

(Rohmer, 2010, p. 111) Esta película fue parte del sentimiento de tristeza que tenía Hitchcock hacia Inglaterra. Ya que Michael Balcon (su primer productor) lo catalogó de desertor y por ello esta cinta trata del tema nazi. Para así poder ayudar a sus amigos aliados en Europa (Toro, Hitchcock, 2009).

Mr. and Mrs. Smith y *Sospecha* (1941) tienen en común varias cosas, en primer lugar, las dos fueron encargos de la RKO, en cierta medida porque Hitchcock tenía que quitarse la etiqueta producciones muy altas y costosas (Toro, Hitchcock, 2009). En segundo lugar, se encuentra también un parecido en el hecho que las dos hablan de parejas, y que a medida que viajan hallan pruebas de su lealtad, es verdad *Mr. and Mrs. Smith* es una comedia, pero la infidelidad y responsabilidad de acciones es vista desde un punto similar a la de *Sospecha*, que es una película de corte más dramático.

Sabotaje, *Shadow of a doubt* (1942) comparten varios aspectos artísticos e influyentes, que catalizaron a lo que ahora se conoce como el villano suave, ya que en *Sabotaje* el mejor amigo del protagonista lo traiciona: “En *Sabotaje* se encuentran algunos de los temas favoritos de Hitchcock: la necesidad de confianza, el viaje, la pareja que huye, los villanos «suaves»” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 142), en *Shadow of a doubt* el tío de la protagonista también es esa clase de villano: “La elección, esta sí deliberada, del elegante Joseph Cotten, para crear a uno de sus más memorables villanos suaves, también resultó excelente.” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 146); sin embargo, en estas dos películas se encuentra una marcada nostalgia a su periodo inglés y a su familia ya que su madre murió después de esta última y su hermano se suicidó días posteriormente.

Sobre *Lifeboat* (1943) “La sencillez aludida por el director es solo en parte verdadera, porque la cinta sería, junto con *La soga*, *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) y *Crimen perfecto*, uno de los experimentos narrativos hechos por Hitchcock” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 152). La tristeza y desolación del director la encontramos en los personajes como la madre que se suicida después de perder a su hijo, o la aridez de los papeles en un mundo hostil, o la politización humana en los tiempos de la segunda guerra mundial. Temas que tocaría en sus siguientes dos cortometrajes, *Bon voyage* y *Aventure malgache* (1944) donde el director fue a Europa y presencié bombardeos reales (Toro, Hitchcock, 2009).

Spellbound (1945) retoma una técnica de montaje diferente a las demás películas. Los *flashbacks*, que reflejan los sueños y condenas de los falsos culpables, son imágenes enigmáticas que forman acertijos dentro de la mente. Es como menciona Guillermo del Toro: “*Hitch* estaba muy interesado en la psicología y era un hombre extremadamente laborioso y rápido. Estas características lo volvían el cómplice perfecto de la «crueldad» de Hitchcock para adaptar guiones originales.” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 160)

Como ya hemos mencionado, se trataba de una pasión por adaptar relatos, y en *Spellbound* los rasgos del psicoanálisis que influyen en el papel del protagonista, en su pasado y la catarsis son el suspenso. Al mismo tiempo, se debe de reconocer que la escenografía de Dalí representada aquí es la conformación de tres pensadores de una época artística.

Notorius (1945) es la primera película que logró un estilo estadounidense, esto por los actores Ingrid Bergman y Cary Grant, dos estrellas resultantes del *Star System*, también fue aclamado por la mayoría de los críticos, así lo recopila Guillermo del Toro en su libro *Hitchcock*, para comprobar que en ese punto de la carrera del director había consolidado una tensa fortaleza en todo su proceso de creación, tanto en el guion como la práctica del encuadre:

Encadenados es, sin duda, junto con *La sombra de una duda*, uno de los mejores filmes de Hitchcock de los años cuarenta, y es, seguramente, uno de los mejores de su carrera. «Esta es realmente mi película favorita de Hitchcock». Donald Spoto. «La quintaesencia de Hitchcock». François Truffaut. «Uno de los [filmes] más bellos de su autor». Rohmer y Chabrol. «Una película de tal riqueza que uno titubea antes de tratar de valorarla en unas cuantas líneas». Robin Wood. (Toro, Hitchcock, 2009)

The Paradine Case (1947) fue uno de los pocos fracasos de su época de los cuarenta, por la intromisión de su productor de cabecera O. Selznick, que quería enseñarle las ventajas de la improvisación en la producción. Lo que causó el efecto contrario, una obsesión brutal a planear cada una de las escenas hasta un punto muy asfixiante. Pues ello describe su siguiente película, *Rope* (1948) “Con esa respuesta, el director se lanzó a uno de sus más atrevidos experimentos filmicos: rodar la cinta en «un solo plano secuencia gigantesco» compuesto de ocho *shots* continuos de casi diez minutos” (Toro, Hitchcock, 2009).

Tras este experimento, Hitch buscó de nuevo un reto técnico y narrativo, pues llegaría *Under capricorn* (1948) que sería una historia que tenía guardada desde hace años. En realidad, para esta película le esperaba un amargo final. Pues el banco no la pudo distribuir de la manera apropiada, lo que iniciaría un frenesí en Hitchcock por buscar una publicidad más convincente (Carreño, 1984). Sin embargo, para *Stage fright* (1949) su línea de calidad de trabajos artísticos quedaron menguados. Fue a propósito, dado que eran las dos primeras películas que hacía para la Warner Brothers y quería abandonarlas por su intromisión constante.

La siguiente película sería uno de sus más reconocidos éxitos del director: *Strangers on a train* (1950). Basada en la novela de Patricia Highsmith, esto propiciaría sus historias de manera estrambótica, al venderla por tan solo 2000 dólares, (un precio bajo para la norma de aquella época). Paradójicamente, esto impulsó la carrera de la escritora. Por otro lado, es importante mencionar que Raymond Chandler tuvo fuertes conflictos con Alfred Hitchcock para el tratamiento del guion, lo que terminó con el despido del escritor, algo que no esperaban los fanáticos de estos dos titanes del suspenso.

Martin Rubin es un autor importante para esta tesis. Ya que analiza a la cinta en su capítulo siete, de su libro *Thrillers*. Postula que la propagación del género del *thriller* psicológico de crímenes se consolida en este metraje. Casi como un original que seguirán las demás películas. Además, plantea que Hitchcock inicia su época dorada de 1951 a 1962: “Después de un período experimental en los años cuarenta, desigualmente logrado y desigualmente recibido. Hitchcock encontró su vena con *Extraños en un tren*” (Rubin, 2000, p. 143)

Después de esta obra, el maestro del suspenso alcanzaría su máximo ingenio como director. Teniendo éxitos que hasta hoy se recuerdan en los libros de historia del cine. A ejemplo *I confess* (1952) que es uno de los mejores trabajos de fotografía en clave baja y en simetría del director. Dándole así el principal motor de una narrativa ocultista y sacra. Además de buscar siempre la imagen enigmática en las sombras sobrecargadas de oscuridad, de la confesión de los pecados. Guillermo del Toro ve una cualidad que trasciende entre películas: “Ese sentido de la confesión que aparece desde *El enemigo de las rubias* y retomará en *Extraños en un tren* y, muy especialmente, en *Yo confieso*” (Toro, Hitchcock, 2009, p. 183)

Entre sus otras obras más relevantes se encuentran *Dial M for Murder* (1953) *Rear Window* (1953), *To Catch a Thief* (1955), *The Man who Knew too Much* (1955), *Vertigo* (1958) *North by Northwest* (1959) *Psycho* (1959), *The Birds* (1962) siendo este período de casi 10 años el más fecundo en toda su carrera, a causa de ello ganó tanto la fama mundial como el escrutinio de los críticos, por ello el cineasta francés François Truffaut lo redimió en la entrevista: *El Cine según Hitchcock*. Este período marcó al arte cinematográfico en los libros de historia como referente de la popularización del *thriller*.

Es necesario mencionar que *Vertigo* (1958) es la cinta donde hizo el mejor perfeccionamiento del *thriller* psicológico de crímenes, hasta ese entonces. Por la construcción de la ilusión, el sueño y la paranoia en su expresión y montaje. Literalmente hay una introducción en la cabeza del protagonista, en la secuencia en donde John Ferguson (James Stewart) entra en un vórtice giratorio. Esta es la representación de un vértigo real cuando el espectador descubre algo que atormenta al protagonista. En este caso, la angustia de la verdad sobre un amor.

Hasta los grandes como Alfred Hitchcock ya sentían la fatiga de ir de general a particular y redondear en encuadres para diseñar una historia, por eso en *Psycho* (1960) Hitch instauró un ritmo fugas y destructivo, el cual ha sido un referente para todos los próximos editores del mundo. El sonido trepidante se repetirá y formará parte de la historia en momentos llenos de violencia.

Sus últimas cinco obras de los años sesenta son: *Marnie* (1964), *Torn Curtain* (1966), *Topaz* (1969), *Frenzy* (1971) y *Family Plot* (1975). Las cuales, a pesar de no ser tan populares como las de los años cincuenta, tienen un estilo de un Hitchcock ya más maduro. Respecto a la estructura de sus propias películas, y en la ironía más grande, el mago del suspenso dejaría incompleto un guion que nunca sabremos cuál sería su historia. Quizá el suspenso más grande sostenido por él.

1.5 La consolidación de un género y sus características

En esta etapa del *thriller* ya no veremos a Hitchcock, tanto como antes, pero es en *À Bout de Souffle* (Jean/Luc Godard, 1961) considerada la representante de la Nouvelle Vague Française Cinema la que cambiaría el lenguaje cinematográfico. Dado que es un referente para el *cutaway* del montaje intelectual. A su vez, se buscan nuevas historias que tengan una temática fresca, más violentas, menos moralistas y mucho más sangrientas.

Es una época marcada por nuevas propuestas de montaje, técnicas de grabación y de iluminación. La escritora Patricia Highsmith regalaría una gran historia que volverá a ser representada en una adaptación de su personaje Reapley en: *À Plein Soleil* de René Clément (1961). Que subyace en todo los detalles de un *thriller* psicológico de crímenes, gracias a los temas de la falta de identidad y de la formación del personaje como asesino trepador. Las aventuras marítimas por otro lado se vuelven un deseo de los espectadores, por su peligro constante.

Pero también en *The Innocents* por Jack Clayton (1961), que trata de las casas embrujadas, son parte de las películas de bajo presupuesto, que marcan un cambio en la forma del miedo en masa, pues utiliza la clave baja de luz por encima de las demás y hace que su fotografía adopte una sensación claustrofóbica. Por un lado, la producción escasa ayudó a establecer un estándar de calidad más alto, en fotografía y escenografía.

Como veremos en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) donde una actriz que queda muda, debido a un desequilibrio emocional, se transfiere a una casa aislada en la playa con su enfermera. Sobran razones para dejar claro, que los espectadores empieza a tomar conciencia que los desequilibrios mentales son un mal, como en: *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971) donde un criminal en la Inglaterra del futuro, que pasa una serie de procesos experimentales para corregir sus impulsos violentos.

Por otra parte, con *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), donde un gigantesco tiburón blanco amenaza a los habitantes y turistas de un pueblo costero, se consolida el *thriller* sobre el agua. Otra clase de suspenso fue el que causó *The Tenant* de Roman Polansky, (1976) en donde Trelkovsky descubre que la antigua propietaria del apartamento saltó por la ventana en un intento de suicidio. Y con una paranoia creciente, Trelkovsky empieza a creer que sus vecinos quieren matarlo. Es entonces que la figura del paranoico se confunde y comienza a tener fama de genio malvado, de destructor implacable como se representa en *Friday the 13th* dirigida por Sean S. Cunningham (1980).

A modo de ejemplo, en *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) tal cual es el personaje insignia de un animal que se come a otros (*Wendigo*²) y por si fuera poco es tratado como un agudo contrincante, por lo cual causa incertidumbre sus acciones. En los noventa el personaje recurrente es el genio del mal, que hace por así decirlo “asombrosas

² Criatura mitológica de los indios americanos que busca devorar todo a su paso y no tiene satisfacción, muy relacionada al canibalismo (Obediente, 1966)

hazañas” gracias a su mente superior y terminan destruyendo a cada personaje con intrincadas trampas, el genio del mal es sutil y elegante, maniático y a veces caníbal .

También el suspenso por ambigüedad, como en *Death and the Maiden* (Roman Polansky, 1994) en donde los *flashbacks* son difusos a las experiencias vividas por el espectador, pues no dejan claro quién tiene la razón. Asimismo, es cierto que los juicios de la moral son potencializados en esta época, por la audiencia, ejemplo de ello es *Se7en* de David Fincher (1995) donde los crímenes que se ven son sofisticados y necesitan de una amoralidad que persigue al espectador con la pregunta: ¿Eso fue lo correcto?

Parte fundamental de los *thrillers* son esas preguntas, que son retomadas del existencialismo, los noventa tuvieron un auge con esta clase de historias, así en *The Usuals Suspects* (Bryan Singer, 1995) es la banalización de vida de un grupo de cinco mafiosos, donde nadie es más importante que el asesino en serie. Los productores empezaron a buscar otra clase de narrativas, más sádicas.

En este punto del género ya no se escudriñan explicaciones inteligentes, o *leitmotifs* solo buscan salir del laberinto con vida, como en la pionera del *escape room: The Cube* (Vincenzo Natali, 1997). En la cual seis extraños deben de mantenerse unidos para lograr sobrevivir en un raro rompecabezas lleno de fatales sorpresas. Sin embargo, nunca se explica quién hizo tal atrocidad, ni cómo lo logró. Es la nada por la maldad, pasa lo mismo con los villanos de *Funny Games* (Michael Hanneke, 1997) donde dos estudiantes sádicos torturan a una familia austríaca que está de vacaciones solo por jugar.

El mismo año se explora en Japón el tema de la pérdida de la inocencia en *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997). Una película de animación adulta, donde una cantante deja su banda para convertirse en actriz y se deshace de su imagen de "niña buena". Pero algo en su psique está fallando. Las siguientes cinco películas son las más reconocidas entrando en los 2000, gracias a que tocan los temas anteriores que son reincidentes en los próximos años. *The Fight Club* (David Fincher, 1999) *The Sixth Sense* (M. Night Shyamalan, 1999) *American Psycho* de (Mary Harron, 2000) de nuevo en *Unbreakable* M. Night Shyamalan (2000). El cambio de perspectivas y la búsqueda del tiempo faltante son un tema reincidente en esta clase de películas, fue con *Memento* (Christopher Nolan, 2000). En donde el juego de un hombre encerrado en la mente laberíntica, lleno de imágenes dañadas, con un ritmo que se distiende entre pasado y futuro, es el psico-*thriller* por antonomasia.

1.6 El thriller

Presentación

Este siguiente subcapítulo tiene como fin explicar varias características sobre el thriller. En primer lugar, aclarar con un breve resumen la teoría de géneros cinematográficos, citando a sus mayores exponentes Aumont y Altman. Por lo cual se expondrá en el primer apartado. Porque la palabra género es un término muy ambiguo, hay una multitud de significados, pero este trabajo busca esbozar una connotación específica.

Siguiente a ello se explicará la esencia fundamental del thriller. Para poder después analizar más detenidamente su núcleo creador del cual se hace referencia, va más allá de una espera continua, en este apartado se argumenta que la conformación de la tensión es distinta para peculiares subramas del thriller, visto ya como un Meta-género.

Correspondiente a ello, el siguiente apartado describe las características específicas de la rama del Thriller Psicológico de Crímenes. En favor de un panteón de cualidades tanto teóricas como técnicas que hacen más visible al género. Ya que este a la vez tiene más ramas específicas, para ello fue necesario presentarlo con una tabla basada en la categorización de Charles Derry. El cual es hasta ahora es el estudioso teórico de thrillers experto en la materia.

Continuando con este subcapítulo, el siguiente apartado aborda las características avanzadas necesarias, que se tomarán en cuenta en los estudios. Esto es, porque será una constante de símbolos y signos que se podrán encontrar en las descripciones de los análisis. Siempre buscando que el hilo de la historia tenga conexión con el siguiente apartado. En este caso el tema de la semiótica.

Dicho sea de paso que los criterios de cómo encontrar aquellas imágenes que Deleuze deja en sus escritos. Se busca no sesgar la investigación ni la metodología. Si bien se siguen los pasos, estos toman una forma más específica y son fáciles de encontrar, pero no de interpretar, el hilo conductor es parte de los diferentes criterios de este apartado que describen al núcleo del suspenso.

1.6.1 Notas sobre los géneros cinematográficos

Hablar sobre los estudios de géneros literarios, teatrales o retóricos es un complejo debate. En el que se profundizará más para explicar ciertas cualidades que ayudan a

identificar al *thriller* como un *metagénero*. La palabra género es un término muy ambiguo, por lo cual hay una multitud de significados. Cuando estos se refieren a la cinematografía se incluyen cuatro funcionalidades muy específicas, para designarlos. Y es entonces que el género cinematográfico funciona como: esquema de producción, estructura narrativa, etiqueta comercial y contrato social con el espectador y el crítico. Todorov teoriza que:

“El género representa precisamente una estructura, una configuración de propiedades literarias, un inventario de posibles. Pero la pertenencia de una obra a un género no nos enseña nada acerca de su sentido. Solo nos permite comprobar la existencia de una determinada regla de la que dependen esta y muchas otras obras más.” (Todorov, 2014, p. 120).

Todorov argumenta desde una perspectiva que representa los géneros literarios funcionales en la poética aristotélica. Los cuales son tres: dramático o mimético, narrativo y común o mixto (Aristóteles, Poética, 2009, p. 190). Sin embargo, esta nomenclatura no será utilizada para este trabajo. Dado que suele crear mega-géneros y estructuras demasiado difusas, que no tienen nada que ver con el contexto cinematográfico. Una postura similar es la siguiente:

“Aunque algunos géneros (comedia, tragedia, melodrama) son ampliamente compartidos por la novela y el cine, otros géneros son específicamente cinematográficos (por ejemplo, los dibujos animados), pues dependen de elementos como la imagen en movimiento, el sonido, la edición y así sucesivamente.” (Stam, Teoría y práctica de la adaptación, 2014)

En este trabajo nos interesa el *Meta-género* del *thriller*. Porque el hecho de analizar géneros ilustra una visión representativa, pues: “Los tipos sintagmáticos son también de amplia utilidad para definir las coordenadas espacio-temporales de los géneros específicos, o las opciones estilísticas de determinados directores, géneros o filmes.” (Stam, Burgoyne, & Flitterman-Lewis, Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad, 1992)

Estas cuatro áreas son privilegiadas para cualquier productora. Ya que comprometen en su totalidad la realización, desde el pensamiento del creador hasta la crítica. Así, si una filmográfica quiere hacer una película sobre un viaje en el tiempo, se introduce en el *Sci-Fi*. Por lo cual el pensamiento de los realizadores debe someterse a un estudio del género y sus mejores historias.

A manera de ejemplo, hay un abanico de posibles referencias que pueden ser procesadas en el *storytelling* y en el *storyboard*. Que el espectador aprecie cierto estilo familiar en la película. Más allá, las estructuras narrativas deben ser pensadas según los avatares que abundan en la representación de aquel género: máquinas inimaginables, científicos locos, mundos alternos, pueden inscribirse en la posibilidad de ser personajes en la trama. A su vez, con el fin de hacer digerible el mensaje, las estructuras antiguas como: el héroe, el antagonista, la princesa, el mentor, son necesarias en una narración cuando se vuelven temas abstractos como: las paradojas, la teoría de cuerdas, la muerte, la nostalgia, la enfermedad, el suicidio y el existencialismo etc.

Por otro lado, en el momento de comercializar, la elección del título, los carteles, las promociones y todas las mercancías están teñidos de etiquetas. Para añadirles a un cierto círculo de cintas que pertenece al género, véase la promoción de Pepsi³ con la película *Volver al Futuro* (1985). Y en el momento culminante en que toda esta mascarada tiene un efecto, es cuando con el simple hecho de que el espectador piense el título, se ilusione y se comprometa a ver una película que le llama la atención. Porque pertenece a ese grupo que le gusta, a ese círculo de personas que les agradan los viajes en el tiempo del *Sci-fi*.

Ahora la ambigüedad de la narrativa hace posible tres efectos positivos: Toda historia tiene subramas que se pueden catalogar en otros géneros. Eso posibilita un etiquetado más amplio, lo que se traduce a mayor rango de búsqueda y más apertura al comercio. A la vez que el círculo de espectadores disminuye, por ejemplo: *Nunca me abandones* (2010) de Mark Romanek es *Sci-Fi*. Pero el tono ayuda a incrustarse en el género del romance, a la vez en la denominación dramática y más específicamente en el etiqueta de adaptaciones literarias, o también el subgénero *cassette futurism*. Sin embargo, estos últimos términos no son tan explotados por un público más inexperto, pues solo críticos e interesados en el tema buscan estos para explicarlos y así analizar la historia.

El conceptualizar a un grupo de películas es una estrategia que ha seguido la industria cinematográfica desde los cincuenta con la inauguración del *star system*; dado que estos conceptos tan flexibles llamados “*géneros*” son polivalentes, Altman dice: “Naturalmente,

³ Un productor muy importante para la segunda entrega de *Volver al futuro* fue Pepsi, más de ellos se puede saber en el documental de Jason Aron, *Back in time* (2015), donde nos dice el papel que tuvieron las marcas en el desarrollo de la historia.

esta capacidad de ejercer múltiples funciones otorga al género el poder de asegurar unas relaciones privilegiadas entre los distintos componentes del cine.” (Altman, 2000, p. 35).

Rick Altman utiliza la cualidad polifacética del término género, para describir que toda obra cinematográfica desde la preproducción hasta el momento en que el espectador vea el cartel publicitario y, lo critique, tiene una esencia de un género “*canónico*”. Sin embargo, no todas las cintas respetan este “*canon*”, por lo cual hay ambigüedad en algunas películas, porque combinan a un segmento más reducido con otros más grandes, nombrándolas así como “*subgéneros*”. Referente a esto, Aranda y de Felipe propusieron una catalogación, que pretende simplificar la capacidad de los géneros formales, pues los preceptúan así:

1. “*Acción* (aventuras, ciencia-ficción, detectives, bélico, fantástico).
2. *Comedia* (comedia negra, de situación, romántica, musical, *slapstick*, *screwball*).
3. *Drama* (romántico, melodrama, histórico, tragedia, costumbrista, psicológico).
4. *Thriller* (*film noir*, policíaco, terror, suspense, fantástico).
5. *Western* (*spaghetti-western*, crepuscular, psicológico)
6. *Fantástico* (ciencia-ficción, terror, espada y brujería, animación).” (Aranda & de Felipe, 2013)

Su sistema de referencia le llaman “*clave*” así a manera de símil limitan a los géneros canónicos. Para que las historias se perciban y se parezcan entre sí. Por lo cual no serían sometidas a solo uno (Aranda & de Felipe, 2013, pp. 88 -89). Sin embargo, podemos observar que en la clasificación que se hace no tiene diversidad. El *thriller* psicológico de crímenes está descartado, lo más cercano es el subgénero del *suspense*, pero al contrario el Drama y el Western tienen una subcategoría llamada psicológico. Ya sea por brevedad o simplificación, el sello del *thriller* obtiene inconvenientes, ya que parece confuso donde colocarlo. Reconstruir el término género es apuntar a una convención determinada por una historia de un medio. Por ejemplo, Martin Rubin habla de que:

El concepto <<*thriller*>> se encuentra en algún lugar indefinido entre un género genuino y una calidad descriptiva que se atribuye a otros géneros más claramente definidos [...] El *thriller* puede ser conceptualizado como un <<metagénero>> que engloba a otros géneros bajo su manto y como una banda en el espectro que colorea a cada uno de esos géneros particulares. (Rubin, 2000, pp. 11-12)

De igual forma, Laura Domínguez nos dice que hay unas recategorizaciones: “El cine psicológico es una de las variaciones cinematográficas que surgen a partir del *thriller* (*mega género*) y en el cual se muestran las patologías que se albergan en la psique humana.” (Domínguez, 2011). La etimología *mega* significa “grande o importante” por otro lado la raíz *meta* quiere decir “más allá”, usado también en el término metafísica para referir a lo que está *-más allá-* del mundo físico.

Rubin entonces explica que se le debe de agregar esa cualidad y cantidad a la abstracción del *Thriller*. Es importante decir que este teórico ha hecho la obra más completa del análisis del género. Lo que hace Rubin es retomar a Altman en su formulación de interpretar dos funciones del género: “uno semántico (relacionado con los signos específicos para producir un sentido) y otro sintáctico (relativo a las relaciones generales entre dichos signos).” (Rubin, 200, pp.13 - 14). El *thriller* obtiene así una dimensión cuantitativa y cualitativa que veremos más adelante.

1.6.2 Núcleo creador del suspenso

La esencia de este meta-género es el suspenso, pero entonces ¿cómo crearlo? En un primer momento, se formularía que todos los componentes de la película deben ser en pro del suspenso para conformar las sensaciones, sin embargo, Martin Rubin argumenta que: “El *thriller* busca despertar miedo, suspense, excitación, vértigo y movimiento.” (Rubin, 2000, p. 14). Podemos pensar que la angustia producida por el suspenso depende del movimiento; entonces el suspenso necesita del control analítico del tiempo y, Pedro Gil <<Steinkel>> el cual en su libro de juego de Rol: *HardBoiled* argumenta que estas historias dependen mayoritariamente del ritmo de la tensión implicada en la representación, pues:

En un relato de suspense básicamente se nos presenta una historia de intriga o misterio, caracterizada por su ritmo trepidante, acción a raudales, héroes arrojados y rebosantes de ingenio y villanos complejos, de personalidad poliédrica, poderosos a su vez y en muchas ocasiones influyentes. En esta ficción, la mayor parte de los elementos propios de la trama, incluyendo a los personajes relevantes y los secundarios, así como el antagonista principal, sus motivaciones, el crimen en sí, en definitiva, al igual que las dificultades e incertidumbres propias del argumento, están al servicio de la intriga, particularmente diseñados para mantener el suspense. (Gil, 2016, p. 374).

La búsqueda de un núcleo del suspenso puede adherirse a la teoría narrativa de Barthes. En primer lugar, porque, como ya se planteó, la escritura visual, se hace a través

de acciones, y Hitchcock era un purista de sobrellevar su fotografía cinematográfica con solo estas. En segundo lugar, es inevitable pensar en la complejidad de un relato ya que: “no se puede dudar que el relato es una jerarquía de instancias” (Barthes, et al., 2016, p. 11).

En efecto, la simplificación de la narración ayudará a someterlo a una lectura más clara: “El relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos [...] o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis” (Barthes, et al., 2016, p. 8). Es importante aclarar que se tomará al relato como un concepto solo cinematográfico desde aquí. Pues lo menciona Hitchcock, es más fidedigno adaptar un relato que una novela. Dado que en una película el progreso se hace a través de acciones y continuaciones del tiempo. Así lo teoriza Hitchcock: “Sí, ya hemos hablado de eso: si la puesta en escena existe en el cine es, o bien para contraer el tiempo, o bien para dilatarlo, según nuestras necesidades, a voluntad.” (Truffaut, 2015, p. 306) Alfred Hitchcock le reitera François Truffaut en su famosa entrevista.

Del mismo modo, Barthes argumenta que: “Para realizar un análisis estructural, hay, pues que distinguir varias instancias de descripción y, colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica”. En este caso, encontrar partes fundamentales del suspenso son lo principal, o sea, ir de general a particular. La primera cualidad que se encuentra en la tensión en el cine, es en una acción tan pequeña como la ocultación, esta es el motor central de la angustia para el espectador. Cuando el encubrimiento sube al punto de que solo un personaje principal sabe que es lo que detonará, aquella acción es el primer nivel. Pero cambia de jerarquía cuando todo el entorno del protagonista se mueve en torno a una ocultación constante. En ese momento el suspenso pierde fuerza.

Ahora, como siempre en la mayoría de las películas, la fuerza del suspenso reside en distintos relojes, y estos van desde un reloj visto solo por el espectador, o aquel que está en un juego constante de los personajes, o el que necesita de una retroalimentación del progreso de la película. Si no hay un mecanismo a contrarreloj el suspenso no fructifica respecto a la dinámica, esto obvio no tiende a ser exacto al tiempo del mundo real, en realidad los segundos se alargan en pro de que la tensión dure y se produzcan más acontecimientos.

También es importante añadir el juego de la moralidad, por ejemplo, si este dependiera de solo los buenos contra los malos, es muy obvia la resolución. Pero si se infiltraran en los buenos algunas tensiones éticas que hacen que el espectador tenga dudas de aquella bondad, se obtiene una angustia creciente. El dilema moral puede entonces venir de una alternativa para la mayoría, o al contrario de una elección de la minoría. Una resolución como la voz popular. Lo crucial es que exista un juego dinámico en los personajes.

En este caso, la búsqueda de mixtos también ayuda. Pues pasar de lo cómico al suspenso es posible, de la alegría al miedo, del placer al dolor. Es maximizar las sensaciones, un caso sería en la vida cotidiana con las personas que suben al metro con aburrimiento y de mal humor. Sin embargo, al estar enfrente de la montaña rusa son espectadores de algo excitante, siendo que usan el mismo mecanismo de un tren. El suspenso para Helena Baristáin es una: “Actitud tensa y expectante producida en el receptor por efecto de la estructura del relato narrado o representado.” (Baristáin, 1995, p. 475). Lo que quiere referir es que esa tensión es un núcleo para la creación de la narración, el espectador se somete a ser elevado a la realidad del autor.

“El espectador queda suspendido en medio de sentimientos opuestos y esta suspensión está relacionada con el concepto de suspense, uno de los ingredientes primarios del *thriller*”. (Rubin, 2000, p. 16). Lauro Zavala explica sobre el efecto de la suspensión de la incredulidad: “En el momento en que se apagan las luces de la sala de proyección, el espectador suspende su incredulidad, necesariamente racionalista ante la ficción narrativa que se le ofrece sobre la pantalla, y reconoce las reglas de lo imaginario.” (Zavala, 2005, p. 146). La traducción de la palabra *thriller* es estremecer o emocionar, pero etimológicamente también viene de la acepción taladrar, como menciona Rubin: “Asimismo sugestiva es la similitud entre la palabra *thrill* y *thrall* (esclavo, prisionero). Ambos significados se fundan en una palabra *enthrall* que tiene connotaciones de sentir esclavizado”

Este género es lo más cercano a la inmersión de una nueva realidad; y todo se hace a través de núcleo y enlaces, como argumenta Arnulfo Sánchez González: “el relato parte de la realidad e intenta reflejarla” (González, 1989, p. 14) al mismo tiempo plantea lo mismo que Barthes sobre la jerarquía y cómo está funciona en pro de la narrativa:

Recuérdese que la función de localizar acciones, la utilidad de tipificarlas en núcleos, antecedentes y consecuentes y jerarquizar estos y aquéllos en cercanos, lejanos y remotos es con la finalidad de comprender el desarrollo de una secuencia importante para el argumento [...] que le son necesarios para mantener la tensión narrativa. (González, 1989, pp. 22 -23)

1.6.3 ¿Qué es un *thriller* psicológico de crímenes?

Pero nos atañe un subgénero en especial, el cual se diferencia por la muestra de patologías contenidas en la psique del humano. El origen nace en el cine de Hollywood entre los años 1950-1960 y aparece lo que se denominó la época dorada de la psiquiatría y el cine, pues las productoras querían por cualquier medio clavar a los espectadores a las butacas y:

“Durante la Segunda Guerra Mundial los médicos empezaron a interesarse por la personalidad y las reacciones del ser humano en básicamente dos aspectos: En primer lugar, se preocuparon por el aspecto psicológico, iniciado por la creación de los “*Army test*”, el segundo aspecto, fue la visión del estado psíquico en que regresaban gran cantidad de los soldados antes y después de la guerra.” (Domínguez, 2011)

El *thriller* psicológico, en su definición más general, es un subgénero cinematográfico que se centra en los estados emocionales y mentales inestables de los personajes (Domínguez, 2011). A menudo recurre al misterio, suspenso y terror psicológico, para crear una dinámica de tensión que pretende sorprender al espectador con giros inesperados, por medio de uno o más puntos de vista a lo largo del relato (Rubin, 2000).

El temor, la ansiedad, el miedo, la repulsión y los traumas son otros elementos que aderezan este tipo de filmes. (Galván, 2015) Un ejemplo de manipulación psicológica son los medios de comunicación después de la Segunda Guerra Mundial. Su bombardeo constante de transmisiones desde la batalla, los discursos de manipulación de los dictadores, los persistentes rumores de la alienación a partidos y el control de mentes por la famosa aguja hipodérmica. O en específico el caso de la resistencia de los soldados representados por “La filmación de en la cima del monte Suribachi los cuales causaron una gran empatía en el pueblo americano” (Genaust, 1945). Al par del *thriller* está otro mega género, el bélico, que también carga a sus protagonistas con una gran personificación psicológica para causar empatía.

Es evidente que la caracterización de los personajes ha sido el punto fuerte de su construcción armónica y es un obvio referente a la realidad. Esto es, gracias a una previa investigación de los guionistas, casi derivándose de métodos de crímenes reales; a veces la línea entre este y el género de *True Crime* es poco sutil. Podemos afirmar que las enfermedades mentales son los motivantes, pero es el tratamiento de estas las que a veces le dan un eje moralista con respecto a otras películas. Charles Derry con su libro: "*The Suspense thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*" hace un desglose de los temas que tiene que ver con el género del *thriller*:

| GENERACIÓN ESTIMADA DE LOS SEIS SUBGÉNEROS DEL THRILLER | | |
|--|--|--|
| (tekproductions123, 2014) | | |
| <p>TIPO 1: `thriller Psicotraumático'.</p> <p><i>El silencio de los corderos</i> (1991) es un ejemplo, el motivo principal es un trauma en la vida emocional o a la experiencia que lo lleva a cometer crímenes sangrientos y terribles, es el caso de Hannibal Lecter.</p> | <p>TIPO 2: `thriller de pasiones asesinas'.</p> <p>El tema principal siempre recae en la poligamia o en el triángulo amoroso, donde algunos de los protagonistas acosan o sostiene una relación enferma, como en <i>Fatal Attraction</i> (1987)</p> | <p>TIPO 3: 'El thriller de la identidad adquirida'.</p> <p>Esta categoría retrata la identidad oculta, imaginaria, robada de un asesino y sus controvertidas estrategias para librarse de sus perseguidores hacen de todo. Pongamos por caso a <i>Plain Soleil</i> (1960), donde Ripley usurpa la identidad de su amigo rico.</p> |
| <p>TIPO 4: `thriller político'.</p> <p>Un rompecabezas creado por la controversia de los crímenes de un Estado, el asesino suele ser la mente maestra. Un ejemplo es: <i>V de Vendeta</i> (2005).</p> | <p>TIPO 5: 'El thriller de la confrontación moral'.</p> <p>Es la clásica trama moral, del bien contra el mal, por ejemplo, en la <i>Huérfana</i> (2009), ya que la familia representa las fuerzas del bien y el mal es representado en Esther.</p> | <p>TIPO 6: Inocente-culpable</p> <p>Hay un inocente acusado por asociación, perseguido, debe huir de la policía y también puede ser acorralado por los malos, en el lugar incorrecto, ejemplo: <i>Frenesí</i> (1972).⁴</p> |

Tabla 1: Generación estimada de los seis subgéneros del *thriller*

Estos seis subgéneros del *thriller* comparten el concepto de la “identidad adquirida” ¿Quién es nuestro protagonista frente a la normalidad, la sociedad, el Estado o la

⁴ El cuadro es la categorización y síntesis del libro de Charles Derry que se puede ver en la presentación de Emaze del usuario tekproductions123: <https://www.emaze.com/@ALOOOZRO>

moralidad?, esta pregunta causa el dilema de la identidad adquirida. Parte de esto es la esencia del enigma/angustia dentro del núcleo del suspenso, porque el concepto del fraude de la identidad hace saber al espectador que no es “justo” que el protagonista pase por toda esa tortura psicológica.

La influencia de Charles Derry en la actual industria es por el libro *The suspense thriller* es vigente a pesar de haber sido publicado en 1988. Su subcategorización identifica los distintos tipos de *films de suspense*. Ahora podemos abordar las tendencias narrativas en el apartado visual de la mayoría de aquellas películas. Para empezar sus imágenes se muestran con colores opacos o en clave baja. Esa luz se detona así, pues crea sugestión, y representa la mente difusa del protagonista. Las sombras suelen incluso ser índices de miedos. Es usual que los antagonistas juegan con esas características.

También está el uso de encuadres que encierran los ojos. Los primeros planos o los *close ups* a la mirada son siempre tendencia en connotación de interiorizaciones mentales. Además, los movimientos rápidos de la cámara nos muestran su alteración con el mundo real. En lugares que suelen ser cerrados y oscuros, apoyando el estado difuso de los protagonistas. La continuidad es casi siempre una combinación de elementos del pasado y el presente del personaje principal. El problema es producido por un trauma de su niñez y sus acciones posteriores son reflejos de aquel suceso que lo traumó.

1.6.4 Características avanzadas

En el siguiente apartado enumeraré algunas características del *thriller* psicológico de crímenes. Estas son conceptualizaciones que hace la escritora Isabel Santalauria a lo largo de su libro *El monstruo humano: Una introducción a la ficción de los asesinos en serie* (Santalauria, 2009) y también algunas devienen de los anteriores escritos como en *Thrillers* Martin Rubin. Antes que nada, no hay un orden jerárquico, solo son cualidades que se ven a lo largo de este género.

La principal característica es que los personajes no confían en su fuerza física para vencer a sus enemigos. Sino más bien en sus recursos mentales, y muchas veces los enemigos no son externos (antagonistas o circunstancias), sino internas (locura, fobias, impulsos, sentimientos, temores). Incluso cuando los enemigos son otros personajes, los conflictos se abordan en general a través de juegos de la mente, el engaño y la

manipulación, o incluso mediante intentos que buscan demoler el equilibrio mental del oponente.

1.- La diferencia entre el *thriller* psicológico y el de acción clásico es la naturaleza de los personajes. Se delimitan los buenos contra los malos; sus rasgos están bien definidos, cerrando cualquier clase de duda en los espectadores. Por su parte, en un *thriller* psicológico, la naturaleza del protagonista radica en cuestionarse frecuentemente sobre los conceptos de la bondad y la maldad. Y si es el caso –de un estado mental alterado– los límites entre el bien y el mal se borran creando confusiones y angustias en el personaje principal y en el espectador.

2.- El *thriller* psicológico tiene la intención de propiciar una respuesta emocional antipatía. Es un subgénero que recurre a las emociones más desagradables. En el primer nivel, se representa el peligro y la violencia para suscitar un terror mental; en un segundo nivel, recurre a la inestabilidad o confusiones de los personajes para producir una experiencia mucho más vívida. Dado que aspira a generar ansiedad por medio texturas y acciones claves. Este tipo de filmes utilizan el suspenso no solo como un dispositivo estructural, sino psicológico en sus locaciones o en los decorados y texturas grotescas, ya que es más probable así la creación de una animadversión. El suspenso en específico de este género se elabora depositando el énfasis en estas problemáticas personales en el protagónico.

3.- Asimismo, el *thriller* psicológico expone el terror de la psique como reflejo al público. Los personajes están expuestos al peligro a nivel mental, en lugar de ser comprometido a un peligro físico, al igual que los espectadores. El *thriller* policiaco introduce casi siempre suspenso en un relato sobre: robos, asesinatos y la búsqueda de respuestas. A diferencia del *thriller* psicológico que recurre al uso de espejos y de otros elementos que permitan un reflejo de la personalidad criminal. Y esto funcionará para hacer alusiones a los traumas y sentimientos interiores que contrastan con el exterior de una sociedad sombría y cruda. Los espejos son de mucha importancia, porque muestran emociones que no pueden ser reveladas con los diálogos. Suele mostrar al verdadero “yo”, evidenciando su lado oscuro, secretos, filias y deseos reprimidos del personaje en cuestión.

4.- En el *thriller* psicológico abundan las escenas filmadas a luz baja, que suele crear sombras duras, incluso siluetas sobre las paredes. Esta técnica de iluminación obtiene tonos

oscuros que sirven para reflejar una doble intención. El recurso se emplea en los *flashbacks* de acciones. No es una regla, pero sí un elemento común. Permite mostrar lo que ocurrió en el pasado del personaje, proporcionando datos para comprender los traumas y modos de actuar de los personajes.

5.-En el apartado musical se usan sonidos estridentes para confeccionar un estado de ánimo ansioso, desde suspiros a psicofonías, todos en pro de una atmósfera que revele una locura inherente en el personaje principal. También los protagónicos son acosadores, obsesivos y enfermos mentales, que se desarrollan en ambientes urbanos o en ciudades oscuras, sucias y amenazantes.

6.- Los espacios reducidos y claustrofóbicos funcionan para incrementar la sensación de encierro y la nula posibilidad de escapatoria. Es usual que sea una alegoría del estado mental alterado que sufre en su interior el personaje, casi como una metáfora: el cuerpo es la prisión de la mente, eso causa profunda angustia y desesperación. Los conflictos se desarrollan en la psique; de la mano de las habilidades y del ingenio de los personajes que juegan un papel primordial en la generación de los problemas y en su posible resolución. No deben ganar usando los talentos o esfuerzos físicos, sino más bien con el uso de la astucia.

7.- Las cualidades literarias son muy comunes en este género. Como: la corriente de la conciencia, una técnica en la que el punto de vista de un individuo se produce como un escrito y, el espectador es capaz de ver los procesos de pensamiento del individuo, a través de notas, escritos etc. Incluso sirve para bajar los temas que suelen tratarse con cierta complejidad, y con regularidad están asociados con la relación de los pensamientos, percepción de la realidad y la identidad del personaje principal, y así poder hallar algún propósito de vida alterado o psicótico. En esta cuestión los elementos usuales en las películas de Hitchcock casi siempre ofrecen unos recursos gráficos en las escenografías: como notas, periódicos, carteles, telegramas, etc. Lo que suele provocar la ocultación de aquella información, para los personajes, pero no para el público que será sumido en las acciones del protagonista a sabiendas de que no pueden hacer nada para avisarle de su infortunio.

8.- Y a manera de comodín, es usual un espacio diseñado solo para la mente del protagonista. Es uno de los aspectos más importantes del *thriller* que genera en el

espectador tensión que lo conectará con la película. Hitchcock planteaba espacios arquitectónicos como en *Rear Window* (1954) pues en las ventanas de los vecinos yacían características que representaba el contenido psicológico de la ciudad y de los personajes. Casi como si la ciudad revelara los secretos de los ciudadanos. Sin embargo, no era del todo necesario, como se ve en *Lifeboat* (1943) en donde no hay más que el mar y los personajes.

Y para concluir este apartado, el argumento que hace Truffaut en su introducción del Cine según Hitchcock sobre el suspenso: “El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas.” (Truffaut, 2015, p. 17). El suspenso es un poderoso medio para mantener la atención del espectador, ya sea por medio de la técnica fotográfica o la caracterización psicológica. Puesto prevalece el proceso de ocultación al espectador sobre la literalidad de la acción filmada. Es por ello que cualquier proyecto que busque crearlo, puede combinar ambas estrategias. Pero siempre buscando que el vilo de la historia caiga en una inesperada conclusión.

1.7 Las teorías cinematográficas alrededor del análisis

Presentación:

“El cine se parece al mundo que vemos. El aumento del parecido es la medida que determina la evolución del cine como arte.” (Lotman, 1979, p. 10). Para empezar, la siguiente parte del marco teórico se inscribirá en la disciplina de la semiótica de la imagen y el montaje cinematográfico, con un origen ternario al nivel simbólico. El objetivo es guiar al análisis del suspenso por medio del tiempo en el montaje.

Como preámbulo hay unas anotaciones breves sobre la filosofía del tiempo. Así, el primer subtema aborda la filosofía de Henri Bergson, pues tiene una utilidad pragmática referente al cine, como es la *teoría de la percepción pura y el concepto de durée réelle*. Lo que debemos saber antes es que los *thrillers* usan un pensamiento inductivo, armonizan cada plano e imagen, en consonancia, a manera de argumentos visuales. Así bajo ciertos ejemplos la tensión dramática y psicológica es un discurso sostenido por simbolismos. El segundo subtema nos aproxima a las categorías de imágenes que describe Gilles Deleuze, para la interacción simbólica de la *imagen movimiento e imagen tiempo*. El tercer subtema retoma las características del *thriller* psicológico de crímenes para comparar términos

narratológicos acerca del tiempo. De la misma forma, los conceptos de Sergei Eisenstein sobre los teoremas del montaje se describen para atribuir utilidad al campo del análisis del tiempo cinematográfico.

La yuxtaposición de estos conceptos tan divergentes servirá como un panteón de *textos-obras*, una clase de campo unificador de proyecciones interconectadas de las imágenes en movimiento. Ya que dentro de ellas hay símbolos que plagan a los personajes, objetos y sitios. Como evidencia de lo que supone un análisis del montaje basado en estos conceptos está Alfred Hitchcock, porque en la mayoría de sus películas adaptó un relato o novela. Pero lo hacía basándose en el análisis de ese texto-obra, además de sus métodos y criterios propios.

A manera de resumen, estas agrupaciones de conceptos y teorías no se quedan abstractas. Puesto que son pequeñas perspectivas de la psique del séptimo arte llevadas a la práctica. “Son modelos a partir de la realidad, en la que la fluctuación de cada acción puede crear un plano, una secuencia o una escena que “emulará” al cine con la realidad.” (Lotman, 1979)

1.7.1 Notas sobre el tiempo y la trama humana

El tiempo del siglo XXI es visto como una medida aprovechable, tal cual una porción o un objeto que se puede segmentar para su mayor utilidad. La producción acelerada implica más posibilidades, pero también menor análisis de los pensamientos. Se puede entender al ritmo acelerado de esta época como un proceso de sucesiones y de duraciones sin reflexión: “Si me viera obligado a señalar un rasgo que describiera la época actual en su totalidad, no lo dudaría un segundo: elegiría la aceleración” (Concheiro, 2016, p. 9)

Tomando lo anterior, el tiempo es un debate para los cineastas, pues tratan de dilucidar su esencia y naturaleza a través de tramas basadas en la realidad, pero siempre son obligados a tratar narrativas cada vez más veloces y efímeras. Sin embargo, las salas de cine obligan al espectador a esperar, sin la opción de pausar o adelantar, es donde las audiencias pueden reflexionar sin esa constante aceleración social. Pero ¿cómo es que la conciencia percibe el tiempo en el cine?, y luego ¿cómo aprovechar el tiempo de la película con las imágenes y volverlos una trama que tenga un mensaje?

Los filósofos buscan responder preguntas similares, por ejemplo, la visión aristotélica de la duración se mide por la movilidad. Puesto que no puede existir el tiempo sin actos,

ósea sin movimientos: “la medida del movimiento respecto a lo anterior y lo posterior.” (Aristóteles, 1993). Es así que la idea de cada uno de los movimientos también refleja un instante en la vida humana, entonces el movimiento puede ser calculado mientras exista la conciencia del movimiento, mientras esté presente a la vista.

Una filosofía similar es la de San Agustín en sus aporías, donde el tiempo es el ahora perpetuo del alma. La reflexión explica que no existe el pasado, ni el futuro, solo una esencia del espíritu que se actualiza en constante interacción en el momento presente. Lo que se mantiene en el ahora son pequeñas memorias, que conforman la identidad del ser: “Mido el tiempo, lo sé. Pero no mido el futuro, porque aún no es, ni mido el presente, porque no comprende ningún espacio temporal, tampoco mido el pasado, porque ya no es más.” (Hipona, 2011). En cierta medida, el presente está dividido en la cantidad exacta de nuestros recuerdos para saber quiénes somos, y también lo que podemos esperar del futuro.

En la neurología se explica que los recuerdos se forman por la función primordial que provoca el hipocampo que es la parte del cerebro que almacena los memorias importantes (Solís & López-Hernández, 2009); en la psiquiatría se argumenta que el pasado no simplemente desaparece, sino que se mantiene en el subconsciente.

Los sueños, son una forma de vivir el pasado, porque los recuerdos se solidifican al dormir. Al soñar, una persona está en un espacio creado por su propia mente. Esto sucede porque el cerebro reconstruye eventos y genera reminiscencias que ayudan a la conformación de la identidad durante ciertas etapas del sueño. Este fenómeno también se llama “-Consolidación de memoria dependiente del sueño-” (Cooke, 2017, p. 15).

Se podría decir que, como los sueños solidifican los recuerdos, ellos deciden cómo se verá el tiempo. “El pasado y el futuro solo existen en la mente, por lo que ni siquiera las leyes del tiempo pueden deshacer lo que sucede cuando se cierra los ojos”(Cooke, 2017, p. 21). Sin embargo, todos los términos que son construidos y respaldados por la perspectiva de la ciencia y sus métodos nos servirán de contraste para los siguientes conceptos del tiempo.

Por supuesto, el tiempo se podría relacionar con que los conceptos de la física sobre la duración y velocidad que se inician con Newton: “absoluto, verdadero y matemático, por sí mismo y por su naturaleza, fluye uniformemente sin relación con nada externo” (Newton, 2012). Es evidente que hay un contraste en estas definiciones, pues la filosofía usa

momentos privilegiados y formas elevadas como: “el espíritu, el flujo de la conciencia” para designar un tiempo individual. Por otro lado, para la ciencia el tiempo es independiente al hombre, toma de referencia la cantidad, y está en todas las proporciones medibles.

Excepto cuando la ciencia designa imágenes abstractas en sus teorías, para explicar cosas que no puede ver el hombre, por ejemplo: los átomos, las reacciones del ADN, las partículas, etc. (Díez & Moulines, 1997). Estos son conjuntos de imágenes mentales, que representan a la materia, pero que no podemos tocar como humanos. Los científicos catalogan leyes constituidas por reacciones materiales, para que el individuo tenga argumentos que le permitan entender su mundo y su tiempo. Porque del mismo modo que la ciencia no da nada por sentado, también cambia para que los individuos se reconfiguren así mismos y a su mundo.

Algo que es subjetivo en cierta medida, dado que el sujeto está hecho de la misma materia y elementos que con o sin esas imágenes mentales existirían. El cuerpo humano entonces solo es el recipiente de algo más allá de la materia, alberga dentro una conciencia que le da una perspectiva tanto del espacio como del tiempo, en la filosofía de Henri Bergson esta perspectiva tiene un lugar mucho más privilegiado, ya que decide, otorga y combina las relaciones del individuo según su percepción.

En Kant, el tiempo también es una percepción individualista de nuestra existencia marcada por imperativos de necesidades (Kant, 2014). Kant plantea al tiempo como un condicionante de la sensibilidad espacio-tiempo de una experiencia humana. Solo es estructurada a partir de las imágenes, que son bautizadas con conceptos abstractos y complejos para el mismo entendimiento de las mentes. Mientras que en su último escrito *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* argumenta que el tiempo es por así decirlo un espacio como:

Un largo espacio de tiempo, es sublime. Si corresponde al pasado, resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable, contiene algo de terrorífico. Un edificio de la más remota antigüedad, es venerable. La descripción hecha por Halles de la eternidad futura, infunde un suave terror; la de la eternidad pasada, un asombro inmóvil. (Kant, 2014)

Estas ideas se inscriben en la materia de la metafísica, esta disciplina ha teorizado sobre el tiempo y para este trabajo será de utilidad, pues a través de otras ramas como: el

vitalismo, el existencialismo y el historicismo se ha estudiado las imágenes que ahora ayudan a la teoría del cine.

Retomemos en concreto el concepto de la metafísica que ofrece Manuel García Morente en *Introducción a la Metafísica de Henri Bergson*: “La conciencia es esencialmente libre, es la libertad misma; pero no puede atravesar la materia sin detenerse en ella, sin adaptarse a ella” (Bergson, 2009, p. 53). La cita propone que la conciencia presente es libre de todo excepto de la materia. Pero al mismo tiempo va más lejos, pues es la libertad misma. Aristóteles explica a la metafísica como una disciplina que deviene de la raíz meta: (más allá), y (física) que es relativa a la naturaleza, por ende, se debe entender que estudia lo que trasciende de ella. Esta sería la misma entidad del tiempo (Aristóteles, 1994).

1.7.2 Bergson: teoría de la perspectiva pura

Para continuar el estudio de las imágenes que ayudan a la teoría del cine se debe definir el concepto de imagen que explica Bergson. La cual tiene un peso fundamental en toda su teoría, para Bergson la imagen es dinámica a medida que surgen otros factores que la denominan en distintas formas. Entonces ese conjunto que la cambia es un juego con el todo; tanto del cuerpo individual como los demás cuerpos que surgen en el tiempo, la imagen es parte de un conjunto de imágenes que teoriza Bergson:

Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, cierta medida, la manera de devolver lo que recibe” (Bergson, 2006, p. 35)

El concepto de la conciencia del tiempo que tenía Henri Bergson dependía de lo que él llamaba centro de acción o el cuerpo humano. El cual tiene el privilegio de elegir su movimiento. El centro de acción a su vez dependía de las afecciones que sentía a través de las percepciones, que tomaba del conjunto de imágenes de la realidad.

Estos son los primeros postulados de la teoría que acabamos de esbozar de la “*percepción pura*” (Bergson, 2006, p. 74). Esta teoría distingue dos tipos de tiempos. El primero es el del “durar” a través de la de las materias inconscientes, objetos o toda clase de ser que no registre en sí mismo una continuación consciente, son parte de un proceso caótico y natural. La segunda son los instantes que conforman la vida de un ser perceptor,

son los procesos de síntesis psíquicos del ser humano. Que cambian su identidad ante el espacio y que de igual forma afectan a su “trama” con una condensación de instantes.

| | | |
|--|---------|---|
| Durar de la materia | | Tiempo psíquico |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Es un devenir indivisible. ● Reino de posibilidades ● Incontable | Espacio | <ul style="list-style-type: none"> ● Es un devenir sintetizado ● Reino de las combinaciones ● Cualificable |
| Homogéneo | | Heterogéneo |

Tabla 2. Propiedades temporales según Bergson en la teoría de la percepción.

Lo que Bergson denuncia es que los humanos calculamos mal el tiempo, porque se expresa en el espacio, y eso crea una confusión en nuestro pensamiento, ya que no podemos esperar de él posibilidades. Es la inevitabilidad de la realidad la que nos lleva a calcular patrones contables, a teorizar hábitos que nos encadenan a rutinas productivas para tener más posibilidades. Para que un día un detalle sin importancia cambie el orden establecido de la vida que conocemos. La *ilusión mecanicista* nos permite tener un *record* de lo que hacemos a diario para poder recordarlo. Al igual, como se tienen *records (continuidad)* en el cine para montar cada escena. Este concepto se tocará más adelante en las teorías del montaje.

Esto es importante, ya que es la fundamentación de la percepción de la *inmanencia del pensamiento*. Dado que estos aportes visuales son los inicios de la teoría filmica Deleuzina, que se refieren al instinto básico del humano en el movimiento y en el tiempo. Deleuze plantea que el pensamiento del humano es similar a la *ilusión mecanicista* del espacio-tiempo, el cual es cuasi-cinematográfico, ya que el instinto más básico del humano es: *percibir para sobrevivir*. Desde su centro de acción la realidad se percibe con los conjuntos de imágenes arrojados por la conciencia.

En este sentido es importante tocar un poco de la historia, dado que en 1888 y 1907 Henri Bergson hizo sus primeras tres grandes obras⁵. Por otro lado, la película *Viaje a la luna* (1902) instauró un montaje fuera de la toma estática y los cortes simples. Y más

⁵ Ensayos sobre los datos inmediatos de la conciencia (1888), Materia y memoria (1896), La evolución creadora (1907).

adelante los *films* que apenas tenían una lógica del montaje invisible estaban en Hollywood con D. W. Griffith. Y con el surgimiento del *star-system* y el ensamblaje americano, que se volvería una operación mecánica, que iba de particular a general y de vuelta a particular. (Bordwell, et al., 1997).

Esto quiere decir que, al inicio de la carrera filosófica de Bergson en 1888, el cine apenas nacía con los Lumière; y para cuando escribió la *Evolución creadora* (1907), el cine tenía una sola toma, en un encuadre completo, sin movimientos de cámara. Por ello, Bergson acusó en la *Evolución Creadora* (1907) de que el cinematógrafo creaba una ilusión mecanicista falsa. El efecto de percepción que el cine tenía sobre la conciencia estaba incompleto y no había comprensión del tiempo real. El concepto de comprender lo explica Rudolf Arnheim: “la percepción comienza con la aprehensión de rasgos estructurales sobresalientes [...] La percepción realiza a nivel sensorial, lo que en el ámbito del raciocinio se entiende como comprensión.” (Arnheim, 2006, pp. 60-61). Comprender es entonces afianzar un sistema de conocimientos con valores y cualidades que se proyectarán más tarde en la memoria a manera de herramientas.

Con Bergson el concepto de percibir es similar porque “existen percepciones, es decir, sistemas en los que las mismas imágenes están relacionadas con una única imagen entre ellas, se escalonan alrededor suyo sobre planos diferentes, y se transfiguran en su conjunto” (Bergson, 2006, p. 41) Bergson aquí sintetiza los *tres planos* de la imagen-percepción de la que hablará más tarde Deleuze, él configura un sistema, que a manera de catálogo explican las imágenes o planos que hacen el *record* (continuidad) en el cine.

La memoria de la identidad humana, al escalonar esas imágenes, son las que conforman la realidad que se predispone a entender de su propia existencia. Se asemejan demasiado a cómo el director genera los encuadres y escenas para el argumento de la película, y después en la sala de montaje los une. Por ello se piensa que el cine inicia en el pensamiento. En sus clases Deleuze empezó a teorizar, y derivó de estos dos capítulos la base de su teoría de la “*inmanencia y creación de imágenes signos*” en los cuales los postulados se fundan en:

“Las tres cualidades del movimiento, de hecho, estas inician en el primer capítulo de *Materia y memoria* (1896) y terminan en *La evolución creadora* (1907), de modo que ese solo capítulo marca un antes y después en el pensamiento occidental sobre el tiempo y lo

demuestra en su división por obras.” (Deleuze G. , Cine II: los signos del movimiento y el tiempo, 2018)

1. Plano: El movimiento es presente, pero se confunde con el espacio recorrido que es el pasado del individuo. En el caso de los conjuntos de imágenes de una mente (recuerdos) estos se vuelven sistemas semi-cerrados definidos por los conjuntos de imágenes de la realidad (síntesis psicológica): “El espacio recorrido es pasado; el movimiento es presente, es el acto de recorrer [...] los conjuntos o sistemas cerrados, que se definen por objetos discernibles o partes distintas” (Deleuze G. , La imagen-movimiento, estudios sobre cine I, 1984). Solo podemos recordar el pasado con imágenes en movimiento, no fijas, estas son actos ya recorridos, no existen en el ahora, gracias a que el presente es un fluir donde reinan las posibilidades caóticas del tiempo material.

En otras palabras, los espacios recorridos/planos pertenecen todos a un contraste heterogéneo de imágenes-movimiento, salteadas y solo recordadas por la prioridad del individuo, mientras que el movimiento/presente es homogéneo y constante, por ejemplo: en un rodaje el director no puede tener una percepción omnisciente, pero sí total control de lo que grabará, en algunos casos, *los momentos mágicos* aparecen cuando el presente crea algo que superó a lo esperado. Todo plano funciona como un ojo de una percepción privilegiada, pero no es: “la creación a través de un nuevo ordenamiento de lo real.” (Jurgenson & Brunet, 1990)

2. Movimiento: Los antecedentes en el subtema: 1.3.1 notas sobre el tiempo y la trama humana proponen que hay una diferencia, entre el pensamiento del tiempo que tiene la ciencia (pensamiento moderno), y el pensamiento que tiene la filosofía (pensamiento antiguo). La primera póstula que un momento cualquiera es el indicado para estudiar cualquier fenómeno. La segunda toma formas e ideas privilegiadas en el tiempo para explicar conceptos. Esto es muy similar a los movimientos que toman los directores en el rodaje, puesto que hay realizadores que prefieren un plano secuencia a otros que organizan cada instante en un encuadre fijo o apenas movable.

Los movimientos de objetos abstractos se modifican según su mensaje y el devenir en las posiciones respectivas, al tiempo *filmico* se gradúa en pro de la intención y emoción requerida, a ejemplo, cualquier objeto ficticio creado por efectos especiales. Deleuze toma de la *Evolución creadora* la segunda tesis: “Lo erróneo está siempre en reconstruir el movimiento con instantes o posiciones, pero hay dos maneras de hacerlo, la antigua y la

moderna [...] el movimiento de traslación, que se establece entre estos objetos y modifican su posición respectiva.” (Deleuze, 1984). Esto pone en evidencia dos construcciones distintas: Reconstruir el pasado con movimientos cualesquiera (plano secuencia) o imágenes sobresalientes (planos privilegiados).

Las posiciones antiguas se asocian a formas e ideas abstractas planas, o sea, ideas eternas e inmóviles, por así decirlo las motivaciones se ven reflejadas en: el ángulo, en la porción y la luz: “Podemos hablar a la vez de una estructura plástica de la imagen, concepto estático en la medida que la imagen, [...] la pantalla define un espacio privilegiado cuyo marco debe ser puramente virtual.” (Lotman, 1979)

Mientras que las posiciones modernas son motivos de elementos *precisos* que cambian según la posición del personaje, son por así decirlo pautas de reflexión en momentos cumbres: decorados, iluminación programada, repliegues de movilidad: “El tiempo del plano secuencia, entendido como elemento esquemático y primordial del cine —esto es como una toma subjetiva infinita— es pues el presente.” (Pasolini, El cine como semiología de la realidad, 2006, p. 84)

Entonces es posible hacer un análisis a favor de los núcleos principales de las imágenes movimiento, con la certeza de que la sucesión mecánica de instantes privilegiados harán posible encontrar el momento indicado, porque estos son el orden visual del mensaje o de la identidad, son esos instantes los que le dan sentido al relato cinematográfico; sin ir más lejos el análisis del montaje aporta esta concepción, es una búsqueda de la construcción de un mensaje, por medio de una estructura de representación.

3. Mensaje: “El movimiento expresa algo más profundo: el cambio en la duración o en el todo [...] la duración o el todo, realidad espiritual que no cesa de cambiar de acuerdo con sus propias relaciones.” (Deleuze, G., La imagen-movimiento, estudios sobre cine I, 1984) La duración son las imágenes sintetizadas, es un desarrollo de la realidad ficticia que evoluciona en medida proporcional de la actividad creativa (montaje); cuando una película termina su rodaje va directo a la sala de edición, en donde hay mucho material por revisar, el guion entonces es pensado en preproducción para ejecutar esa estructura. Porque en el instante de la unión de los cortes se busca lógica de movimiento en la mente del montador. Es en esa etapa donde se forma la aprehensión de la trama; la unión de estos cortes es una

representación que depende del perceptor/director que conforma la profundidad del cambio en la duración del mensaje.

Todo espectador de una película en su conciencia crea de inicio a fin una instancia recreativa, lo que lo mantiene en vilo es seguir esa duración o trama, pues funciona a manera de suspenso. Como ejemplo, se podría plantear que ninguna vida está planeada de inicio a fin, y tampoco ninguna vida es registrada y recordada al detalle, ello permite el desconocimiento del futuro. Al igual que en las películas ni la mejor planeación evitará la variación del plano o de las secuencias, que incluyen situaciones necesarias para conformar la tensión.

El suspenso coincide con el concepto *dure réelle*, este según Bergson es la vibración o tensión, que cambia según su nivel de expresión en la realidad, se podría entonces hacer un símil que esta cualidad se amolda a mantener interesado al espectador en un relato/instante, pues no sabe cómo terminará la narrativa. Para Bergson la duración es pensar al conjunto de imágenes de la realidad como un variable inevitable, como imágenes en movimientos interconectadas que no puede saber el individuo.

Es similar a la acción del suspenso, dado que cada secuencia correcta de planos contiene una variable impredecible: “La duración es en efecto sucesión real, pero solo porque, es más profundamente, la coexistencia virtual de todos los niveles, de todas las tensiones, de todos los grados de contracción y distensión.” (Deleuze, G., Cine II: los signos del movimiento y el tiempo, 2018, p. 56). Todo lo que puede o no pasar, es lo que más causa tensión en el espectador.

1.7.3 Deleuze: tipos de imágenes

En este apartado describiremos a la imagen ya definida como un conjunto de realidad separado, le otorgaremos la clasificación de encuadre: “Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios (Deleuze G. , La imagen-movimiento, estudios sobre cine I, 1984, p. 27).

Esta tesis busca que las teorías a manera de sincretismo coincidan con una matriz de análisis del montaje y así tener un campo de conceptos para la creación de una matriz de análisis. No pertenecen exactamente a los cuatro comentarios de Bergson que hace Deleuze en su filosofía, porque eso sería una materia de otro tipo de extensión, fuera del objetivo.

Sin embargo, la categorización de imágenes sobre el movimiento y el tiempo es de suma importancia; se tomará en especial la fórmula: “Movimiento real + duración concreta” como la forma en la que el montaje causa el *suspense axiomático*, puesto que en un tiempo definido se muestra una unidad que configura las acciones del personaje principal.

Las *imágenes-movimiento* pertenecen a esta clase de obras. Y en concreto, la fórmula: “cortes inmóviles + tiempo abstracto” corresponde a la extensión, ya que para el *suspense* se exagera la duración con planos fijos que argumentan un estadio emocional ilusorio, a través del retardo de las acciones y la supresión de la información (no confundir con la cámara lenta). Las *imágenes-tiempo* son las correspondientes a esta etapa del *suspense*.

Todas las imágenes que reflexionaremos están basadas en los postulados de Deleuze, pero para ampliar la importancia hemos de recalcar que no son solo del género del *thriller*. Grandes obras como las películas de Epstein, Resnais, Tarkovski, Renoir, tienen un tipo distinto de *suspense*. Estas partes se hallan a su vez en la imagen de cualquier clase de obra y para dar más énfasis en los postulados, usaremos solamente obras de Hitchcock. Es trabajo del analista encontrarlas y agudizar la percepción de cada encuadre.

Contrario a lo que se ha expresado de la disciplina de la semiología proveniente de la lingüística, que tiene estructuras fijas, en donde la materia nombrada es lo que el término abstracto confiere a una sola imagen mental (dualidad). Ahora bien, la díada de esta estructura *Saussuriana* no será estudiada y utilizada en este trabajo respecto a lo que busca explicar y teorizar. Ya que no entraría en la misma materia de estudio. De cualquier forma, era necesario hablar con brevedad de la teoría de la díada para poder contrastar mejor con las nociones visuales de comunicación cinematográfica (Martínez, 2003).

Porque las diferentes configuraciones de una visión que da significado a una imagen en movimiento no pueden estar enclaustradas en un lenguaje fijo. Para asegurar que el producto tendrá éxito, algo que la *Nouvelle Vague* (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1997) defendió hasta el final y estableció que la originalidad de una trama estaba en lo que representa. A continuación se muestra un cuadro sobre las imágenes movimiento de Deleuze:

| CATEGORIZACIÓN DE IMÁGENES-MOVIMIENTO DESCRITAS POR DELEUZE | |
|---|---|
| Imagen-Movimiento: | Imagen-Tiempo: |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Percepción ● Afección ● Acción ● Pulsión | <ul style="list-style-type: none"> ● Recuerdo ● Sueño ● Cristal |
| Suspense axiomático: | Suspense atemporal: |
| <ul style="list-style-type: none"> ● Tiempo presente. ● Ansiedad de culminación. ● Hace percibir una duración mayor por una afección pendiente de resultado. | <ul style="list-style-type: none"> ● Tiempo pasado. ● Necesidad de información. ● Percepción de una distensión por una afección, por un suceso irreversible. |
| CREADO POR: | |
| Suceso — Afección — Suceso (SAS) | Afección — Suceso — Afección (ASA) |

Tabla 3. Categorización de imágenes-movimiento descritas por Deleuze

Un signo, o *representamen* es algo que refiere algún aspecto o carácter no presente o no visible. Se dirige y crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, una representación aún más desarrollada. Este signo generado es lo que se conoce como el interpretante. Está *en lugar de algo*, en lugar de ello, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de ideas, que a veces es llamado el fundamento del *representamen* (Pierce, 1986, p. 226). Para Charles Sanders Pierce la tríada contiene: Al *representamen* (signo) que es la representación de algo en el reino de la posibilidad, donde la ambigüedad es constante y la polivalencia también. El objeto (porcentaje de la realidad) está en el reino de la existencia, hay acción y consecuencia que advierten la materialidad de este.

El Interpretante (significado) está en el reino de la ley pensante y de los sistemas abstractos, solo creado por convenciones estandarizadas en grupos de personas (Zecchetto, 2002) en el siguiente cuadro nos encontramos con las distintas imágenes o categorías de imágenes que Charles Sanders Pierce formuló en su libro *La ciencia de la Semiótica*

(Pierce, 1986). Pero la tabla es derivada de dos autores distintos la primera sería Florencia Mendoza en su ensayo *La Clasificación de Signos según Peirce un Breve Recorrido* (Mendoza, 2017) y el segundo sería en el contenido que Victorino Zecchetto explica en su libro *La danza de los signos* (Zecchetto, 2002), esta servirá para dar una versión sintetizada de todo el catálogo de las imágenes de Pierce.

| SIGNO | PRIMERIDAD | SEGUNDIDAD | TERCERIDAD |
|---|--|--|--|
| | <i>Función de comparación.</i> | <i>Función de existencia.</i> | <i>Función según pensamiento.</i> |
| REPRESENTAMEN Representación de algo. | Cualisigno | Sinsigno | Legisigno |
| | <i>Cualidad Inherente no formulada.</i> | <i>Particularidad según su mera existencia.</i> | <i>Ley, un principio moral, un valor social.</i> |
| OBJETO Porción de la realidad. | Ícono | Índice | Símbolo |
| | <i>Relación de semejanza por imitación.</i> | <i>Relación de continuidad, rastro que denota.</i> | <i>Relación por convención social, por su importancia.</i> |
| INTERPRETANTE Significado polivalente. | Rema | Dicente | Argumento |
| | <i>Solo transmite parte de la información.</i> | <i>Afirmación contextual para juicio de valor.</i> | <i>Explicación que conforma en su totalidad al signo.</i> |

Tabla 4. Cuadro creado a partir de *La ciencia de la semiótica* de Chales Sanders Pierce y aclaraciones fundadas en Zecchetto y Florencia Mendoza.

La categorización de los signos depende de su objeto; que puede ser inmediato y representa tal cual el conocimiento que existe de este. Y cuando la porción de la realidad toma movimiento y cambio, adquiere cualidad de objeto dinámico, que obtiene capas en la idealización y en la imaginación hasta las posibilidades creativas del receptor. Lo que se conoce como la *semiosis ilimitada* de argumentos e interpretaciones en el reino de la abstracción (Morris, 1985).

El fundamento, sería entonces la posibilidad que se obtiene de equivalentes con las teorías cinematográficas, con las habilidades prácticas desde dónde se planea la preproducción, hasta que se edita el material. El objeto es lo existente y puede asemejarse con lo estudiado (que se fragmenta al entenderse en componentes). El dilema recae en el interpretante visto como una ley inmutable, una razón o pensamiento preponderante que impide ciertas operaciones creativas; pues pensar el interpretante como un objeto dinámico significa entonces indagar sobre distintos tipos de resultados, que se obtendrían de un análisis si se busca la polivalencia. (Pierce, 1986)

Hay un campo de posibilidades en que las imágenes reconfiguran el mensaje de las películas. Pero la estructura está a partir de un sentido en la primeridad de la comparación de la realidad, la segundidad en la existencia misma o en la función al espacio y, la terceridad respecto al tiempo abstracto, que entendemos como la trama (Morris, 1985). El montaje es un acto de previsión, al que se planea llegar después de una producción, porque al estructurar el discurso audiovisual en signos, se crea un orden en distintos tipos de imágenes. Deleuze argumenta que hay todo un catálogo para el análisis del pensamiento simbólico en diferentes tipos de representaciones en los *films*. La primera y más fundamental es la *imagen-movimiento*, es la creadora de las demás imágenes, que tienen cada una más de un signo que la reconfiguran, estas son:

1. Imagen-Percepción: Es el ojo cámara que decide la posición, el eje, la altura, y que es capaz de sostener un discurso del individuo, siendo libre de ser parte del cuadro o subjetivo en el mismo: “Se le podría llamar *dicisigno*” (Deleuze G., *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*, 1984) Esto último quiere decir que cada encuadre es un *dicente*, una afirmación o proposición, que se conserva como una totalidad en el relato, esto si se encuentra en un estado sólido. Cuando el *dicisigno* expresa en un estado líquido puede existir en la refracción de los espejos, vidrios, ríos o cualquier superficie que refleje dentro del encuadre otro fotograma, no a la vista del expresado Reume (fluctuación). Como ejemplo en *Extraños en un tren* (1951) encontramos:



Foto 1: Una vista siniestra / *Stranger in a Train*, U.S.A, 1951, Alfred Hitchcock.

En esta imagen nos encontramos un encuadre reflejado en las gafas de Miriam. En donde Bruno la está estrangulando en la bahía de los romances. Previo a ello los lentes caen al suelo, la percepción se vuelve líquida. Pues esta característica se expresa como un Reume, una conciencia en percepción no a la vista del personaje, sino del espectador. Al mismo tiempo, la característica de los anteojos se repetirá más adelante en otro personaje femenino, donde Bruno volverá a la acción de ahorcar.

2. Imagen-Afección: Es el encuadre que solo toma la iconicidad del personaje u objeto: “La imagen afección no es otra cosa que el primer plano” (Deleuze G., *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*, 1984). Lo que construye a esta representación es la semejanza con la emoción del espectador. En su uso la correspondencia debe ser total con la acción, no debe de utilizarse de forma banal. El ícono también tiene una trascendencia bajo un estado de contorno, por ejemplo, la silueta de un hombre como Hitchcock:



Foto 2: Silueta afección de Hitchcock.

A manera de homenaje, utilizar el contorno de la silueta de Hitchcock es para ejemplificar su marca, puesto que en sus propios films al principio él hacía cameos constantes para evitar la mala suerte, una clase de superstición, pero ya después se convirtió en su propia huella, una marca que significaban una emoción garantizada con su adagio inicial: Alfred Hitchcock presenta. (Truffaut, 2015).

3. Imagen- Acción: Es un comprobante de la acción, un indicio o cualidad que se suplementa en la caracterización del objeto (semejanza). Hay un estado donde esta imagen es mera casualidad, pues el protagonista no ve la acción, y es causada por otro personaje o la propia naturaleza, o sea un *sinsigno*; solo cuando este se da cuenta de su existencia cambia a ser un *índice* que le proporciona la alarma de un peligro.



Foto 3: El retrato de Carlota / *Vértigo*, U.S.A, 1958, Alfred Hitchcock.

Por ejemplo, en *Vértigo* (1958), el peinado de Madeleine será una cualidad dada en el personaje, algo que el espectador verá, sin importancia durante un tiempo, solo hasta que la narrativa de la película juega con la asociación del retrato de Carlota, se probará que esa acción tuvo una razón. Símil es cuando un rayo cae, su luminiscencia (relámpago) será una cualidad dada, de su mera originalidad, sin ella no existe. Pero si el protagonista no se da cuenta es un *singsigno*. Si alguien no ha visto el segundo relámpago después escuchará su sonido (trueno) lo que lo volverá un *índice* (Deleuze G., *Cine II: los signos del movimiento y el tiempo*, 2018, p. 385). Ahora bien, es esta instauración entre dos ritmos narrativos lo que hará posible reconocer lo que es una imagen-acción por el sistema SAS o por ASA. Depende de la imagen-acción de la película, para que es simple *singsigno* (peinado) va a representar que Madeleine vive sin saber que revive a Carlota (retrato).

4. Imagen-Pulsión: se encuentra entre la imagen-afección y la imagen-acción, clasifica a las cualidades según su contexto casi moral, es causante de una reacción. “La imagen naturalista, la imagen-pulsión, tiene, en efecto, dos signos: los síntomas y los ídolos o fetiches.” (Deleuze G., *Cine II: los signos del movimiento y el tiempo*, 2018, pp. 181-182). Estos dependen de la moral, leyes y contexto donde nazca la obra, o con la caracterización que se le quiera dar al mundo impuesto por aquellas normas. Los fetiches son gustos extraños o decisiones no explicadas. Que funcionan en el espacio imaginario de

los personajes, a veces los mismos impondrán las reglas a los espectadores para causar intriga.



Foto 4: Voyerista de alta tensión / *Rear Window*, U.S.A, 1953, Alfred Hitchcock.

Un tema repetitivo en las películas del mago del suspenso ha sido siempre que sus personajes son voyeristas. Tanto en *Psycho* (1960) donde Norman es un mirón de baños declarado, hasta en la película anterior a ella, en *North by Northwest* (1959) donde Roger tiene que subir por la casa y salvar a Eve, pero en el tramo ve señales de que será traicionada y asesinada. Sin embargo, el mayor exponente de este frecuente recurso es la película *Rear Window* (1953), en donde Jeff, un fotógrafo con una fractura en la pierna, espía a sus vecinos para entretenerse, hasta que descubre a un asesino.

5. Imagen-Recuerdo — La imagen recuerdo es primordial para dar identidad al personaje, una memoria puede paralizar al protagonista más valiente. Puesto que esta obtiene significado. Lo que se hace es remontar a la raíz de la motivación del personaje, esto juega desde una idea casi motriz del pasado al presente, sin esa imagen el personaje no se hubiera convertido en lo que es. El *flashback* es la consecuencia de este detonante, que puede ser un objeto intrascendente para el espectador, o un gesto como un saludo especial.



Foto 5: El retrato de Rebecca / *Rebecca*, U.S.A, 1940, Alfred Hitchcock.

En este caso particular, la segunda señora de Winter se viste del retrato de una pintura en la casa por el consejo de la criada Danvers, al verlo Maximilian queda

petrificado, pues es el vivo retrato de Rebecca la primera esposa, lo cual lo paraliza. Como se menciona es un caso muy particular, porque no recurre al *flashback*, sino al recuerdo interno del esposo, así evitaron la distracción del espectador con una secuencia del pasado, y además trayendo un antecedente que tensa más la situación del nuevo matrimonio.

6. La Imagen-Sueño: La imagen sueño al igual que la imagen-recuerdo, usa la fusión de la afección con la acción, pero es más conocida como *flashback*, el requerimiento que necesita es que pase en una percepción onírica. Es necesario que las imágenes estén en el pasado, pues el presente de la trama sigue en curso, también puede haber un viaje hacia el futuro con una premonición, sin embargo, esto entra a la imagen mental del personaje, la cual veremos al acabar este apartado. (Deleuze G., 1987).

La imagen sueño es muy poco utilizada en los *thrillers* como una visión. Pero en la psique del protagonista se suele hacer por medio de la ilusión, patologías, disociación de la realidad, enfermedades degenerativas. Con tal de que se justifique el hecho de que se viva en un recuerdo tortuoso, se puede efectuar una representación así. En este caso la idea de un delirio tiene más giros inesperados, esta imagen suele construirse con base a la locura de una idea dramática en pro del mensaje.

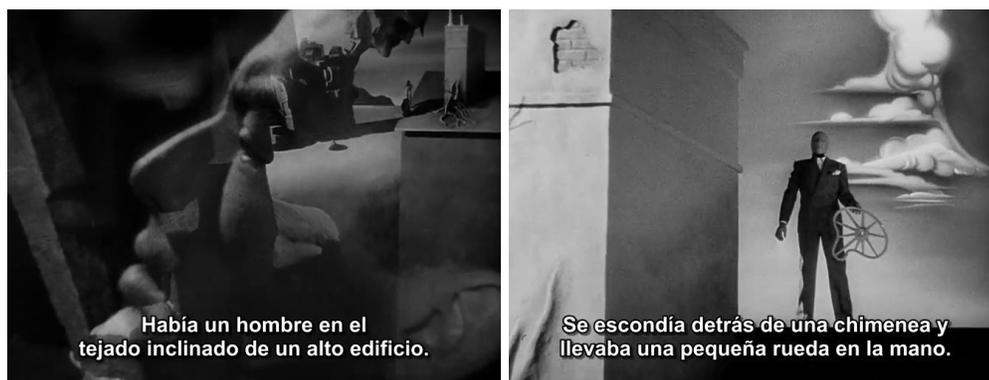


Foto 6: Vértigo idílico / *Rear Window*, U.S.A, 1953, Alfred Hitchcock.

Después de la muerte de Madeleine y su breve romance, se nos muestra cómo John duerme y de repente entramos en su cabeza. Hay una animación de un ramo de rosas que se fragmenta, después el retrato de Carlota y se focaliza en su collar. Se nos muestra a Madeleine y su esposo junto a John, luego este último se dirige a una tumba sin rellenar donde cae, para finalizar su silueta cae al vacío. Esto es la síntesis de todo lo vivido por

John, junto a su mayor miedo y su gran anhelo, lo cual hace que el espectador sienta empatía y temor por la mente torturada del protagonista.

7. Imagen-Cristal: La imagen-cristal está compuesta de todas las imágenes, son varias percepciones en diferentes ángulos y depositadas en ellas varias acciones simultáneas. En consonancia con diferentes tiempos entre el presente, pasado o futuro de la trama. Es la línea divisoria entre montaje narrativo y montaje de collage, es así que la construcción está hecha con un mensaje cifrado, que si es claro entrará en la pulsión más recóndita del espectador (Deleuze G. , 1987).



Fotos 7: Un hombre en el tejado / *Spellbound*, U.S.A, 1945, Alfred Hitchcock.

Como ejemplo tenemos a *Spellbound* (1945) donde el protagonista es llevado de emergencia a una sesión de psicoanálisis para poder conocer lo que pasó en un accidente, gracias a que el pasado, el presente y el futuro se conjugaron en una rememoración compleja, y así podemos observar delirios, fantasías y múltiples traumas cifrados en la psique del protagonista mientras está consciente y nos cuenta lo que ve. Cabe mencionar que el arte escénico visto en la secuencia fue llevado de la mano de Salvador Dalí, el cual insistió en que la única manera de mostrar la mente del protagonista era con un plano secuencia que fuera introduciéndose dentro del escenario.

“El cine no es una lengua, universal o primitiva, ni siquiera lenguaje. [...] es como un presupuesto, una condición, un correlato necesario a través del cual el lenguaje construye sus propios <<objetos>>.” (Deleuze G. , 1987, p. 347). El montaje es necesario para adquirir esos tres componentes, las imágenes de Deleuze nos servirán para entender una obra en su construcción. Gracias a que la edición es la maquinaria que le da una tensión esencial al ser humano, un motivante para que entienda sus memorias y sus

contradicciones: “el cine un gigante detrás de nuestras cabezas, ludi6n, maniqu6 o m1quina, hombre mec1nico y sin nacimiento que pone al mundo en suspenso” (Deleuze G. , 1987).

1.7.4 Reflexiones en torno al lenguaje cinematogr1fico y el montaje

Acorde a lo anterior, Deleuze teoriza que: “El montaje es esa operaci6n que recae sobre las im1genes-movimiento para desprender de ellas el todo, es decir, la imagen tiempo” (Deleuze G., La imagen-movimiento, estudios sobre cine I, 1984, p. 51). Al todo se le puede considerar como la trama/argumento o los motivos totales que hay en una obra cinematogr1fica. El montaje, por otro lado, es: “La parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, deriva de la misma fuente, en yuxtaposici6n, dan origen a la imagen en la cual el tema est1 m1s claramente encarnado.” (Eisenstein, 2017, p. 53)

La idea de sintetizar las im1genes en un fluir se le llama *Record*, es la quinta esencia del arte del montaje. Pues define la contigüidad, esto no quiere decir que una pel6cula est6 sostenida por una narraci6n, todo lo contrario, ya que cualquier obra audiovisual est6 hecha con diferentes recursos visuales. Que pueden ser de im1genes a formas abstractas, pasando por material de archivo, rotoscopias, etc. Citando de nuevo a Deleuze:

Eisenstein dir1 que la imagen-movimiento es una c6lula del montaje, y no un simple elemento de montaje. En resumen, el montaje de oposici6n sustituye al montaje paralelo, bajo la ley dial6ctica del uno que se divide para formar la unidad nueva m1s elevada. (Deleuze G. , La imagen-movimiento, estudios sobre cine I, 1984).

Referente a ello Eisenstein argumenta que la uni6n entre im1genes: “No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinemat6grafo, sino de un fen6meno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposici6n de dos hechos, dos fen6menos, dos objetos” (Eisenstein, 2017, p. 12). Esto concuerda con lo planteado con anterioridad, la mente humana busca patrones, pero tambi6n uniones entre hechos en el tiempo y memorias asimiladas, para poder reconfigurar y continuar su vida.

Sin embargo, es imposible comparar a un lenguaje con un proceso elemental del cerebro, dado que la praxis cinematogr1fica tiene limitaciones, y la imaginaci6n no. Hay varios intentos de directores o te6ricos que han buscado un lenguaje 6nico del cine como: Bellour que formula sus segmentos, Pasolini nos destaca sus cinemas o Metz con sus sintagmas, que veremos a continuaci6n.

Antes se debe dejar claro que el cine se puede planear cuadro por cuadro, pero siempre hay un nivel de utilidad y de aprovechamiento según la ocasión. Estos son los escasos momentos mágicos del cine, por la improvisación del actor o las circunstancias. Pues pocos son los momentos improvisados en la realización cinematográfica. A saber, si se graba cubriendo todos los planos posibles, se tendrá un arco de inmensas posibilidades para denotar distintos mensajes, sin importar que sea un guion de hierro. Ya lo menciona Walter Murch:

“ $C = (e \times n!) - 1$. “C” es el número mínimo de modos en que puede ensamblarse una escena [...] De modo que una escena compuesta de tan solo 25 planos puede montarse de forma aproximada de 39.999.999.999... maneras distintas.” (Murch, 1995, p. 21).

En una narración novelística, el sistema lingüístico, con la gramática que surge de la interpolación de secuencias de hechos, establece un orden específico. Mientras que el montaje es mutable y tiene una tendencia evolutiva según el período del cine que se estudie. Pues las distintas formas para construir una película son casi infinitas. Gracias a que cada época tiene un ritmo distinto al entender los hechos en las historias.

Aquí un breve ejemplo de esta idea: para 1900 el plano era general y estático, tenía una duración muy focalizada. Pero a las personas de esa época no le parecía aburrido sino contemplativo, dado que aparentaba un teatro de pinturas móviles. Con esto el montaje estaba en una época temprana, no había distintos tipos de secuencias y trucajes, al mismo tiempo, en ese entonces era fidedigno tomar del teatro la puesta en escena fija. A continuación, se dará una breve rememoración siguiendo distintas aportaciones al desarrollo del montaje.

Para 1910, Griffith crea todo un abanico variable de planos, desde el *close up*, hasta el plano general; los movimientos aún eran muy someros, pues las cámaras aún eran muy pesadas, no tenían un *fluir* como el plano secuencia. Aquí, sin embargo, hay notas muy sutiles de que el montaje puede tener correspondencias en distintas situaciones. Y este director lo llevó hasta su último límite, con el montaje paralelo. Aquí la teoría del montaje, estaba por establecerse. Y por ello necesitaría de un análisis con detenimiento.

Eisenstein creó todo un compendio acerca de los distintos tipos de montaje, pero su teoría se puede sintetizar en un argumento que él mismo da: “La imagen planeada por el autor, director y actor es concretada por ellos en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador.” (Eisenstein, 2017, p. 28) no se

podrá mencionar cada uno de los tipos de montaje que plantea este director, dado que es imposible ya que su teoría conlleva también un estudio más detenido, en cambio hay otros teóricos que piensan que:

La apelación a una gramática cinematográfica sin conceptualización lingüística ni semiótica no es sólo un gesto de ignorancia sobre el que valdría más la pena no reparar, sino –en seguida lo veremos– un síntoma imposible de olvidar, pues informa cualquier actitud ante el espectáculo. (Sánchez-Biosca, 1991)

Por lo que respecta, existe un claro debate, en lo que vuelve al montaje una clase de meta-transformación sobre las imágenes. Incluso un teórico tan importante como Rafael C. Sánchez cita a Bergson cuando habla sobre el tiempo y su duración, referente al *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*: “El flujo o movimiento es una impresión suscitada en el espectador. La imagen en movimiento es como la fuerza que impulsa el *ritmo interior* en la percepción del espectador.”⁴⁹ (Sánchez, 2019, p. 190)

Para contrastar estos postulados podemos traer al tema la teoría de los sintagmas que postula Christian Metz, que se trata de una sintagmática y sintaxis de las secuencias, que nos arrojan la sucesión de fragmentos en un relato, en una trama/motivo. Estos segmentos son postulados en el libro de compilación de ensayos *Análisis estructural del relato* (Barthes, et al., 2016). Metz en su ensayo *La gran sintagmática del film narrativo* propone una variación de fragmentos que son autónomos al sentido completo de la obra, pero al unirse logran construir un mensaje, estos son:

1.- La escena: depende de un solo momento, una locación o una acción pequeña. Depende de varios perfiles de visión (planos); estos juegan con la memoria inmediata y, la reestructuración del tiempo diegético del espectador. Es la visión del film por medio de características, por diferentes tipos de insertos de construcción, objetos, visiones, toda clase de planos que den toda una descripción del ambiente al público.

2.- La secuencia: es a partir de una acción compleja de momentos, que a veces se traslapan en distintos tiempos, por ello se utiliza las elipsis para saltarse los momentos infructuosos, con ayuda de distintos tipos de transición: “No se nos dice nada, pero se nos sugiere que habría mucho que decir” (Barthes, et al., 2016). Es la manera de mostrar secuencias de acción que son en el presente de suma importancia y de carácter significativo para el mensaje de la película.

3.- Sintagma alternante: es un montaje con tres capas, que dependen de la alternancia del plano, la simultaneidad o del simbolismo de dualidad, momentos claves que son muy difíciles de lograr en una historia solo con planos, se necesita de la consonancia de dos momentos relacionados por distintos eventos, es similar a decir que: mientras está pasando esto, esto otro también está ocurriendo.

4.- Sintagma frecuentativo: son agrupaciones de acciones variadas en diferentes tipos de ritmos, según su significante, motivo o tiempo; estas serán usadas para formar en el espectador cierta significación: los colores, el sonido, los objetos, etc. Algunas veces esos parpadeos pueden ser repetitivos, y muestran así un laberinto de motivaciones que el espectador tiende a interpretar, como parte necesaria de la historia, o del personaje principal.

5.- Sintagma descriptivo: son las características centrales que configuran los núcleos de acciones de los protagonistas, estos dependen de su carácter espacial, tienden a ser autónomos y de apreciación, hay valores morales, o valores fetiches, se conforman solo en el presente y, a veces son comparativos para crear una clase de asociación: fuerzas del mal versus fuerzas del bien, o incluso cuando un lugar ha cambiado mucho en un periodo de tiempo.

6.- El plano autónomo: hay un debate sobre el verdadero uso de un plano-secuencia, pues este corta con todos los demás sintagmas. Pero esto no quiere decir que no hay un montaje escénico que pueda ser de utilidad, por ejemplo, inserciones de fotos en las paredes, o claves significativas en el foco del objeto percibido. Se trata entonces de una composición sintagmática sutil bajo el movimiento y el seguimiento del foco de la cámara.

Todos los planos tienen un motivo único, pero estos sintagmas son las secuencias y las escenas principales de una película. Cada uno de los sintagmas puede describir cómo se puede construir el suspenso con el montaje del tiempo, pero no es en específico como la segmentación de Deleuze. Puesto que solo permiten desarrollar distintas técnicas que conllevan la unión de otras imágenes, no hay una asociación específica con el plano, no hay una explicación de los signos variables que aparecen en las películas.

Entonces es necesario especificar que la elección de las imágenes Deleuzianas a las de Metz corresponde a una decisión de interpretación libre, además de que el montaje de una secuencia se puede hacer mejor a través de planos autónomos que obtienen valor

cuando se le interpreta. En otras palabras, si se usa las imágenes-percepción se obtiene un valor mayor para interpretar el montaje, ahora bien, el factor decisivo de su construcción son las emociones del personaje protagónico, algo que no especifica Metz en su teoría. Es de vital importancia especificar que no se hará una interpretación valorada solo con los signos que teorizó Pierce, sino en pro de la representación simbólica y del suspenso que se busca construir con el montaje de esas imágenes.

1.7.5 Hitchcock y el montaje

La construcción del suspenso para Hitchcock era el quebrantamiento de la norma, algo que él sabía de antemano que era una convención. Lo podemos ver en pequeñas decisiones que retan a las costumbres morales, como el simple hecho de halar de la cadena de un inodoro en *Psycho* (1960) o en *Murder* (1930) donde marca una inclusión moral distinta, ya que el asesino es un homosexual y mata a hombre y mujeres por igual. Si bien en esta época ya no causa temores y no es tabú, en aquella época eran detalles llenos de controversia, o nunca se habían visto en el cine.

Pero la polémica no era lo único de lo que podemos hablar que causaba Hitchcock en sus obras. Más bien en el carácter estructural de las acciones, que sus personajes o protagonistas hacían y, después, pagarían. Por ejemplo, en *Chantaje* (1929) una chica por una infidelidad se vuelve culpable de un asesinato involuntario, o en *La sombra de una duda* (1943) las relaciones familiares se fragmentan por el secreto de un integrante, o en distintos tipos de filmes donde el director mostraba a la venganza de manera poética.

Lo podemos encontrar en *Lady Vanishes* (1942), donde la protagonista soborna al gerente del hotel para echar a la calle a un músico, que no la dejaba dormir, pero después se unirán hasta que los dos tuvieran que cooperar para salir de las encrucijadas de su viaje. *Rebecca* (1940) es una protagonista que por su baja autoestima se casa con un millonario, pero al no saber su pasado termina siendo juzgada como inferior a su antecesora. Lo más importante de las películas de Hitchcock es cómo el personaje tiene un desenvolvimiento tanto axiomático y causante de sus propias desgracias. En *Psycho* (1960) la condena se desenvuelve por el robo de la que creíamos la protagonista. Estas acciones pueden ser citadas como un proceso en escalera que causa el suspenso.

Ocultar, demorar, estresar, insinuar, enfrentar, cuestionar, coaccionar, perjurar, celar, encubrir, mentir, impedir, someter, etc. Todas estas acciones son constantes imprudencias

que cometen los protagonistas de sus películas, las cuales les causarán altos pagos y en la mayoría son daños irreversibles. Por ejemplo, en *The Birds* (1963) la imprudencia es enfrentar a una fuerza elemental de la naturaleza, que los protagonistas no pueden comprender, por ello el personaje principal sufre un ataque que la desfigura, siendo que era una mujer bella, un pago por salvar su propia vida.

Es importante mencionar que Hitchcock, al expresar la continuidad entre secuencias, solía utilizar el bloqueo de ciertos lugares o partes de los personajes para generar dinamismo; en cambio, para cualquier montador este método era una pesadilla, dado que buscaban que los planos estén lo más segregado posible en movimientos autónomos, para poder rehacer secuencias a pedido de los productores. Por ello el concepto de montaje invisible se cumplía a la perfección con el mago del suspenso, pues engañaba incluso a los que iban a editar el material. Esta técnica se utilizó también en *Rope* (1948), donde los cortes directos no existen para la percepción, lo que se hizo fue esconder las transiciones y mantener el fragmento en la mente del espectador.

Después de ello, el propio Hitchcock consideró a ese film como un experimento en el que no sabía qué era lo que pensaba (Truffaut, 2015), sin embargo, había dado un paso a un nuevo tipo de edición, por el hecho de que hay películas actuales como: *Sed de mal* (1958), *Hijos del hombre* (2006) *Birdman* (2014) *Victoria* (2015) y de ahí muchas otras que se encargaron de recrear lo más posible un plano secuencia en toda la película. El problema radica en lo que está fuera del plano secuencia, puesto que, si bien se pueden hacer varias elipsis, hay una transgresión de la continuidad espacial.

La transgresión de ese espacio es un dilema, en donde el montaje no es lo suficientemente fuerte, como para explicar la temporalidad total de los personajes, de su origen y sus motivos de acción, pero hay buenos ejemplos donde esa transgresión ayudará a mantener el hilo de la historia, como en la serie alemana *Dark* (2017). Muchos de los grandes montadores piensan, que hace falta saber analizar cada plano para poder llegar a una continuidad perpetua, con el fin de evitar el rompimiento de la inmersión del espectador; es algo que hace Yoshinori Ota editor japonés galardonado:

“Una vez memorizados los planos, puedo ensamblarlos en el orden y el momento que quiera el director. Solo entonces empiezo a montar el material y, pensando siempre en la película como un todo interno, que cada corte mantenga la coherencia.” (Mcgrat, 2001, p. 35)

Memorizar una secuencia de miles de planos es una tarea difícil, como se propone aquí, pero lo que busca comunicar esta tesis es solo entender que los ritmos cinematográficos de la imagen (con una significación específica) en los períodos exactos, pueden configurar la duración del suspenso para que este perdure. Ya Eisenstein teorizó que el montaje se puede subdividir según en diferentes propósitos, el que más nos importa aquí es el montaje dialéctico, que es una yuxtaposición de imágenes con una sintaxis denotativa. Los planos entonces vertebran el espacio y el tiempo de la historia, para enunciar un simbolismo o un código que puede ser la diferencia entre un espectador clavado a la butaca o el desinterés total de toda la sala en el cine.

En este caso, la importancia recae en la connotación que es la actividad o el núcleo, que se va a significar en segundo plano, algo que Humberto Eco argumenta ampliamente, que es la utilización de la semiótica como sostén del análisis de distintos significados. En este aspecto, cuando un encuadre adquiere un segundo significado, siendo un signo que solo conocen unos cuantos personajes (protagonistas o antagonistas) puede servir para crear un suspenso por ocultación. Algo que los más ávidos espectadores entienden como una alarma de que un mal augurio va a pasar.

Un ejemplo contrario de significación lo encontramos en *Soy leyenda* (2007) donde en la escena cuando el protagonista se despide de su familia, su pequeña hija le dice: “mira papá una mariposa”, este pequeño gesto que no tiene más que una carga pasajera toma relevancia en la penúltima escena, donde podemos ver que el protagonista entra en un estado de recuerdo y un pequeño murmullo infantil casi imperceptible le dice “mira papá una mariposa” este volteo a ver a su compañera y en el cuello tiene el tatuaje de una mariposa; la cual significa la libertad de la misión del protagonista, ya que estaba encerrado en la zona cero, enclaustrado no solo con mutantes, sino la culpa de sus recuerdos y lo mínimo que pedía era ser libre, o liberar a los demás.

Estos son signos que se reconfiguran en pro de una justificación, dado que son necesarios para sugerir más que solo mostrar; es un nivel de codificación que el montaje solo puede llegar a complicar o simplificar, si se encuentra con la hipercodificación o fragmentación macroscópica de las distintas imágenes de las que hablaba Deleuze (Deleuze G., *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*, 1984). No obstante, si se intenta denotar ocultación con el efecto Kuleshov que explica Hitchcock en una entrevista:

“ponemos en primer plano a un hombre como yo, y luego mostramos una secuencia de unos niños jugando en el parque, nos muestra que soy un hombre que se alegra de los niños, amable; en cambio cambiemos a una secuencia donde se muestre a unas mujeres en bikini por la playa, lo que pensará el espectador es que soy un perverso mirón. Pues ese es el efecto Kuleshov” (Truffaut, 2015).

Y esto es importante, pues hay una diégesis de significados, que ayuda al progreso de sucesos narrativos en la historia. Sin embargo, toda diégesis está al servicio del protagonista. Y esto es algo que hace Hitchcock para desarrollar una historia, pues las acciones que hacen sus personajes protagonistas producen los demás arcos narrativos, hasta que llegan a su clímax y su debida resolución.

Volviendo a los sintagmas, estos son un catálogo general de instantes en las películas, que solo tienen un significado correcto cuando están para las situaciones idóneas, en contraste con el suspenso hay un elemento más poderoso: el del motivo del personaje principal, cuando se llega a un momento de tensión esto significa que afectarán no solo al protagonista, sino su poder sobre la historia.

Un personaje protagónico de débil voluntad será llevado por la historia inevitablemente, se le unirá un mentor u otro personaje que le enseñe nuevos códigos, que construirá su valor frente a las acciones. Esas acciones no pasan de largo sin su debido signo, sustituyendo su valor por algo más grande, un valor añadido. Si el personaje protagónico connota bien los signos, su ambiente, los demás personajes y el espectador lo crearán un icono de ese valor, de ese poder que llega tras la tensión.

Aquí un ejemplo: Nuestro niño pierde a sus padres, queda a cargo de un mentor, que le enseña los principios de la justicia, pero no es hasta más adelante cuando es adulto que podrá dar el paso de ser el signo de la justicia. Entonces se llena de los signos, señales y actitudes de un ser equitativo y justo, y su ambiente lo reconoce como tal, volviéndose un ícono de la justicia como valor añadido. La codificación es muy obvia: Batman por supuesto, sin embargo, no era necesario decir partes específicas, pues no importaban, ya que este viaje del héroe puede tener cambios; un mentor como el tío Ben le da una gran lección al hombre araña antes de morir, y ni siquiera así es necesario sostener todo un discurso. Pues el icono funciona, de esa manera, la convención de un valor añadido en la sociedad.

Y esto es lo más importante: en la sociedad de 1920 a 1960, el mentir o engañar era visto como la acción que podría dejar en los suelos a cualquier reputación. Las películas de Hitchcock siempre usan ese valor añadido, pues sus personajes protagónicos siempre mienten, es el móvil de cada película, el suspenso es la constante pregunta: ¿qué va a pasar si descubren la mentira? Lo que hace perdurar el tiempo en las películas de Hitchcock es que no podemos predecir cuándo se descubrirá la mentira, es lo que distiende el tiempo y emociona al espectador a tal punto, que lo deja suspendido en un limbo sin retorno, hasta que lleguen las consecuencias del final. Es la mano de Hitchcock en los tejidos del tiempo.

1.7.6 La metodología de Casetti y Di Chio

En este apartado se describen las partes fundamentales de la teoría de Casetti y di Chio que son importantes para poder explicar la metodología que se abordará para hacer los análisis. Esto ayudará a crear un marco teórico de referencia que pueda solventar las dudas en las acciones que se toman en los diferentes pasos del modelo para describir las películas de Hitchcock. De esta forma, los pasos que serán abordados, no caerán solo en la interpretación de un modelo de descripción, sino en un camino hacia una validación de un análisis.

La primera premisa puntal de los teóricos italianos es que: “No existe una teoría unificada del cine, no se puede proporcionar ningún modelo universal de análisis del film” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 5) esto referente a la idea que un análisis puede retomar distintos enfoques teóricos para completar su descripción, en cierta medida sirve que las distintas teorías cinematográficas no se unifiquen, pues afectaría a los distintos esquemas, procesos y modelos que pueden enriquecer a los estudiosos del cine. Principalmente, porque ningún análisis muestra evidencia definitiva del entendimiento total de las películas, solo son caminos hacia una percepción respaldada en las teorías filmográficas. De hecho, Aumont en su libro *Análisis del film* en las conclusiones de su primer capítulo nos muestra tres principios:

1. No existe un método universal para analizar films.
2. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.
3. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea realizar. (Aumont & Marie, *Análisis del film*, 1990)

Retomando, en segundo lugar, los teóricos italianos nos dan una definición muy clara de lo que significa analizar una película:

Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc[...] en una palabra, los principios de la construcción, el funcionamiento. (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 5) Esta definición sintetiza todos los módulos por los cuales se puede pasar revisión a una película.

Ya que una película es una pieza compuesta de partes, y estas de piezas aún más pequeñas, similar a los relojes de precisión, ya que su funcionamiento solo depende del tiempo en que se aborda la historia. Esas operaciones serán definidas y descritas en los siguientes párrafos, a causa de que cada una de ellas son fragmentos de un mismo mecanismo, que busca comprender el funcionamiento de ese metafórico reloj; sin embargo, no es posible iniciar un análisis sino: “se empieza a analizar cuando ya se tiene una especie de meta, aunque siempre se esté dispuesto a cambiar de ruta sobre la base de nuevas adquisiciones” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 17) por ejemplo, es muy distinto los análisis de movimientos de cámara a los análisis de composición fotográfica, puesto que las herramientas tendrán que resolver las necesidades de cada meta.

O también, puede tratarse de una vertiente teórica, como medir la participación femenina en una historia, o entender cómo las obras pictóricas impulsaron a cada cuadro. La ventaja con la que cuenta este trabajo es el libro de Casetti & di Chio, ya que estamos tomando como referente la disciplina teórica de la semiótica, que aborda como principal instrumento:

Nos podemos servir de los instrumentos de la semiótica, considerando el film como texto, es decir un conjunto ordenado de signos dedicado a construir <<otro>> mundo, y a la vez establecer una interacción entre destinador y destinatario (este será nuestro campo de maniobras privilegiado). (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 18).

Ahora bien, estas herramientas se alinean en mínimo seis principales etapas: segmentar, estratificar, enumerar, ordenar, recomponer y modelizar. En este caso, lo que teorizan Casetti & di Chio es un proceso de separación de fragmentos, para poder hacer una síntesis que abordé los principales fundamentos de la película. Estos fundamentos pasarán a ser objetos, en un primer momento cortado por una tabla general y, luego, por una particular, que seleccione el momento correcto en la película, para entender mejor un

organismo, pues en cierta medida se busca crear una célula textual, que pueda sostener parámetros tanto de medición, organización y descripción. Es entonces que:

El objetivo de nuestro análisis será un tipo particular de <<organismo>> el texto fílmico, con toda su vitalidad simbólica. Lo que debemos intentar hacer será pues, descomponerlo y recomponerlo intentado comprender más a fondo sus reglas de construcción y funcionamiento. (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 22).

En otras palabras, esta vitalidad no debe ser el curso completo de la interpretación, sino la coherencia narrativa sin buscar exagerar el texto fílmico; de igual manera podemos dividir estas etapas del proceso en dos módulos: el no gráfico como proceso al interior del mecanismo y el módulo gráfico, que expone el funcionamiento de los diagramas creados por los datos del módulo anterior. Ya que no se puede realizar en papel un análisis cuadro por cuadro o plano por plano, se debe de tener una prioridad de lo que se busca analizar.

| PARTE NO GRÁFICA DEL ANÁLISIS DEL TEXTO FÍLMICO | |
|---|---|
| Segmentar en favor de: Episodios/ Secuencias/ Escenas/ Planos Contabilizar permanecía en minutos, Segmentar por técnicas de montaje | Buscar extractos por: Oposición (> <) Comparación (- +) Indicios encadenados {1}{2}{3} |

Tabla 5. Parte no gráfica del análisis del texto fílmico

La etapa no gráfica se sustenta en el argumento de que en las múltiples visualizaciones y notas en una libreta son indispensables, para después encadenarse en distintas matrices corregidas con claridad. Es evidente que no se pueden tener esas notas en este trabajo, pero es importante aclarar que la parte que resulta de relevancia es la parte gráfica, pues es la que reúne un desglose de esas operaciones en distintas matrices.

En concreto, la modelización es la parte del análisis que le incumbe al analista, para poder visualizar su trabajo, en particular en esta tesis la metodología retoma la parte gráfica de nuestra herramienta de análisis, y de nuestra teoría, asimismo añade distintos criterios de validación que ayudan a someterlo a una revisión de sus parámetros. Un modelado es la principal parte de un análisis: “nos conduce a una representación capaz no solo de sintetizar

el fenómeno investigado sino también de explicarlo.” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 35), es por supuesto la meta de cualquiera que busque explicar una película. Por ello es importante definir que: “Un modelo es, pues un esquema que proporciona una visión concentrada del objeto analizado y permite el descubrimiento de líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013).

A causa de la anterior cita, se debe explicar, de antemano, que en este trabajo para analizar las películas de Hitchcock se usará dos líneas del tiempo, que van de general a particular: la general sintetiza los núcleos fuertes de la historia, por otro lado la línea del tiempo particular describe un episodio concreto de la película segmentando en secuencias, esto porque esta primera fase del análisis es el modelo abstracto que: “Reduce estructuras y las composiciones del texto analizando a un conjunto de relaciones puramente formales expresables en un lenguaje” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 35).

Sin embargo, la segunda fase del análisis es parte de un modelo figurativo, en la que el análisis retoma de una tabla todas las secuencias del episodio, para elegir bajo el parámetro figurativo del suspenso y, de las imágenes deleuzianas, el momento del clímax prioritario, y de ese modo el modelo figurativo se reafirma en que: “Proporciona del texto analizado una especie de <<imagen>> total, capaz de concretar sistemas y estructuras” (Casetti & di Chio, *Cómo analizar un film*, 2013, p. 35). Por último, Casetti & di Chio teorizan que para que un análisis cumpla ciertos parámetros de formación deben seguir siete parámetros de evaluación: coherencia interna, fidelidad empírica, relevancia cognitiva, profundidad, veracidad, extensión o radio de acción, funcionalidad y elegancia.

Esta lista de complejos que en su libro son explicados con mayor extensión y de mejor manera, ayudan a evaluar el desempeño del analista, y es relevante aclarar que en este trabajo estos factores tiene el peso de las conclusiones finales, pues me parece una autoevaluación válida para este trabajo. No se confunda con la resolución de cada uno de los trabajos con la conclusión final, ya que esa parte solo se refiere a unas notas finales que esclarecerán lo entendido después de terminado el análisis de cada película.

1.7.7 Análisis de la representación

Para empezar a explicar la importancia del análisis de la representación se debe primero entender que Casetti & de Chio lo condicionan como a la mayoría de sus procedimientos de trabajo como: “la aproximación al film y a su análisis, que caracteriza

nuestro trabajo, es explícitamente de carácter estructural y categorial, y no generativo y procedimental.” (Casetti & di Chio, 2013, p. 85). Por un lado, se nos invita a seguir una pauta de cuestiones generales (anteriormente argumentadas) y luego a segregarse en una categorización de niveles de representación que serán a continuación explicadas.

La representación como factor primordial del análisis debe de estar enfocada en aquello que a simple vista significa algo más, o aquello que con su imagen sustituya a un objeto, persona o ente no presente en el cuadro, puede aquello que está a la vista tener un significado escondido en frases o situaciones que varían según su procedencia, una vez más los maestros italianos nos explican también que:

“El hecho de representar, por lo tanto, procede tanto en la dirección de la <<presencia>> de la cosa, sobre la base de la evidencia y de la semejanza, como en la dirección de su <<ausencia>>, sobre la base de la ilusoriedad y el espejismo de la imagen.”
(Casetti & di Chio, 2013, p. 85)

En ese sentido, el cine tiene un dilema que nos incumbe, por el hecho de su amplia conexión con el mundo, ya que si se busca una representación completamente fiel al mundo no bastará con las pocas horas en pantallas o por el simple hecho del lado ficticio que conlleva el cine es mayor. El “lenguaje” cinematográfico es polivalente y en su mayoría de veces franqueable a la hora de buscar una representación justa de la realidad. Lo que podría garantizar una representación mínimamente fidedigna es la autocorrección de la película, a su propio mundo ficticio. El mundo en la pantalla tendría que sostenerse en su propia lógica, si es el caso de estar bien estructurado. Si las leyes o personajes no se contradicen en su actuar, en su hablar, y sobre todo a la hora de acuñar un valor sobre la situación, este valdrá como un valor agregado; pero para ello hay que rellenar los siguientes niveles.

Puesta en escena: hecha a través de los contenidos vistos dentro de la escena, son representantes de objetos que son relevantes para entender la totalidad de la historia, y tienen un carácter de deducción simple, casi siempre no se necesita del todo analizar, puesto los personajes los informan y en algunos casos la profundidad varía según su relevancia.

- Informantes: apellidos, edades, fechas, nacimientos, eventos memorables.
- Índices: gestos, marcas, proxémica, indicaciones, miradas.
- Temas: fetiches, filosofías de vida, traumas, crisis sociales, acontecimientos.
- Motivos: situaciones, causas de eventos, recuerdos, presencias emblemáticas.

- Claves: aquellos gestos pertenecientes al director como señas de identidad.
- Figuras: son ideas que se significan en objetos como espejos o sombras.
- Arquetipos: son personajes canónicos, el mago, el ayudante, el villano.

Puesta en cuadro: construido por la labor de fotografía dependiendo su modalidad, en efecto es el modo en que se mira la escena y no solo como se distribuye, es la elección del punto de vista y cómo este va a marcar el movimiento del encuadre, que puede variar en angulación o desde los tipos de lentes que se utilizará para una escena.

- Dependencia: crea estabilidad sobre exactamente lo que muestra a la cámara, sin saltarse el audio que incluye, depende de la focalización total de la representación.
- Independencia: crea variabilidad que puede despegarse del audio o incluso de los objetos y perspectivas dominantes, creando secciones o breves recorridos que pueden ser independientes a la representación principal.

Puesta en serie: es el trabajo de nexos se crea que crea en el montaje:

- Nexos de condensación o de articulación, pueden ser creados por aquellas secuencias de escenas que se interconectan por transiciones invisibles, fundidos a negros y títulos, principalmente para crear elipsis.
- No nexos: la fragmentación puede ser particular o general, distintas historias corales interconectadas por objetos son ejemplo de una fragmentación general del montaje, pero si es particular tal vez sean escenas de estrobos donde se cuentan acciones rápidas e imprecisas que depende meramente de la rapidez visual del espectador.

En pocas palabras, el análisis de la representación es un camino que va de lo particular a lo general, servirá para dar un contexto más detallado antes de desarrollar el análisis del suspenso. No es necesario del todo seguir cada paso o buscar cada una de las categorías, en cambio, la fragmentación de este ayuda al cuestionamiento de prioridades a investigar, por el hecho de que los analistas siempre verán una meta en sus análisis para poder llegar a un resultado cada vez más detallado. Sirve para formular los niveles de representación más básicos, con evidencia rápida y concisa, es necesario que sea un factor de consideración teórica apreciable. No se debe de olvidar que el análisis es un ejercicio de práctica y error, pero es el rigor y creatividad lo que da vida al análisis.

Capítulo 2: Consideraciones teóricas en torno al *thriller* y método de análisis

Presentación:

En este capítulo abordaré de manera más específica cada uno de los pasos que conforman mi análisis. No sin antes hacer un preámbulo, para configurar el propósito de esta metodología, como ya expliqué mi principal base de método es el de Casetti & de Chio, por lo cual se siguieron sus herramientas internas de separación y estructura para los procesos fuera de este documento.

Sin embargo, lo que debe saber el lector sobre esta metodología es que se explica de manera breve varias herramientas de conformación de bloques. El primer bloque está conformado de hoja de datos técnicos, contexto y la tabla de niveles de representación dentro de la película, el segundo gran bloque se conforma de las líneas del tiempo y tabla de minutos y el tercer bloque es el decoupage y las conclusiones. A este método en específico lo deseo bautizar como: Método de análisis Almaguer para en un futuro retomarlo en los siguientes estudios que haré en mi carrera universitaria.

2.1 La hoja de datos técnicos y contexto

Esta hoja es necesaria principalmente para poder entender los pormenores necesarios de la película, para saber quién fue parte activa del proceso creativo de la obra, como a ejemplo particular está el primer análisis de este trabajo, pues se encontró que la música original realizada para *The Lodger* era desconocida, ya que era cine mudo y como ya se mencionó se interpretaron distintas canciones en vivo para aquella época, sin embargo, para el aniversario del 2012 el compositor Nitin Sawhney⁶ fue elegido por los herederos de Hitchcock para componer la música de esta obra.

Al igual, la categoría contexto tiene la función de sintetizar las motivaciones de cada personaje, principalmente esto se realizó para saber en primera instancia lo que se puede esperar de las intenciones del personaje, esta pequeña parte es importante, pues cambia tras la previsualización de la película, es un ejercicio necesario de una primera expectativa de lo que se espera y después para conformar una certeza de lo que realmente busca el personaje.

⁶ Toda la información en: <https://www.flickeringmyth.com/2012/07/soundtrack-review-alfred-hitchcocks/>

Por ejemplo, en *The Man Knew to Much* (1934), la esposa tiene un crecimiento constante en toda la película, pues su obstáculo (el matrimonio) es planteado en la primera escena y vuelto a poner al final de la película cuando se encuentra a su prometido. Es necesario también por un enfoque de dar el mérito a sus creadores, además del director, puesto que ellos merecen ese reconocimiento.

2.2 La tabla de niveles de representación

Esta tabla servirá para analizar los niveles de representación escénica, la puesta en cuadro y el trabajo de montaje; ya que en el primer nivel se tomará solo en cuenta al protagonista, así como los datos generales que se tengan y se pondrá mayor énfasis en sus motivos. En el cual se entra a un nivel del personaje ficticio y al interior de su mundo.

La puesta en cuadro también servirá de preámbulo a las ideas fotográficas, pero solo de importancia, aquellos trucos fotográficos demostrables, esto para tener una integración del segundo nivel más completo, ya que no se puede hacer en cada encuadre de la película. Es importante de resaltar para conformar una idea del estilo visual del mundo ficticio.

Por último, la conformación de la puesta en serie según la cantidad de foco que se le dé a las escenas de suspenso ayudará a comprender cada secuencia y así se catalogará el tipo de nexo que existe dentro de la película, ello fomentará la evidencia representante del análisis de cada película. Esta tabla es un mero preámbulo a lo significativo del análisis.

2.3 La línea del tiempo general de la película

Esta primera línea busca dar un panorama general de los hechos centrales de la película, o sea, los núcleos principales, que se ven envueltos en las secuencias, sin este primer acercamiento hay una correlación a veces poco fiable de lo que se busca en un film; como se explicó anteriormente, en algunas partes Hitchcock al igual que muchos directores tienen maneras y técnicas personales, en las que centran la formación de un personaje y su actuar con los demás, para después desenvolver la trama principal.

Por ejemplo, el desarrollo amoroso que Gilbert tendrá con Matilda en *Lady Vanishes* es una tensión amorosa que nos plantea la pregunta ¿Se revelará su amor? ¿Se odian o se aman?; es una tensión que a lo largo de la película no es tan relevante, pero sí una parte específica. A lo largo de toda la película, en planos se podrán solucionar esas partes, pero no son el principal objeto del suspenso; es por ello que tener una línea del tiempo general nos ayudará a dar solo prioridad a las tensiones o cuestiones de la trama principal.

2.4 La línea del tiempo particular de la parte

Como ya se mostró, cada parte de una película cuenta con un interés o suspenso específico, que conecta con toda la película para poder hilar la trama. El desarrollo de cada parte de manera correcta ayudará a que el foco del espectador se retenga en la obra. Pues en este trabajo se ha priorizado una de las tres partes de cada película seleccionada, para completar este trabajo, la razón es que el suspenso de la introducción es distinto entre la tensión constante del desarrollo y la angustia del clímax.

Esto se logrará con la fragmentación de la narración tanto en montaje como en sus núcleos y enlaces, pero también al calcular primero del lado derecho el valor en minutos por escena, luego eligiendo correspondientemente la secuencia, en los minutos idóneos, por ello fue importante especificar en la segmentación que hacen Casetti y de Chio en su complejo teórico. Dado que una vez obteniendo esa secuencia se podría saber por cuánto tiempo cuál fue la que mejor sostiene lógicamente al suspenso, tanto en efectos como en montaje.

2.5 Gráfico de minutos acumulados por escena

La idea de graficar, para comparar la duración de cada secuencia, ayuda a elegir entre escenas triviales de las que trascienden, por importancia lógica, en el suspenso de la obra. Basado en esa idea, entonces se justifica bajo los factores de intensidad, donde una escena tiene más complejos de suspenso que otra. Una escena trivial, como un chiste entre personajes, tiene valor solo por su interés cómico, solo a menos que aquel chiste deleve una información que al espectador lo ponga en un mayor suspenso podrá ser trascendente.

No se busca justificar un evento de intensidad emocional con uno meramente cuantificable, como es el conteo de minutos, pues como se especifica, algunas secuencias espaciales abarcan más tiempo solo para el desarrollo en la trama, pero las escenas de suspenso se diferencian por ser mutables en el tiempo, y como supone la hipótesis de esta tesis: un plano de 3 segundos tiene más peso si está montado en lugar correcto, con la intención justa, y la imagen percepción adecuada. Es de esta manera en que el suspenso se puede entender a través del montaje, pues si en una preproducción se elabora una escena de suspenso, se le debe ejercer un efecto temporal primario más que situacional, el suspenso así dependerá del tiempo ideal del montaje.

2.6 La fragmentación de la escena del clímax

Esta parte es muy relevante en el análisis, pues si se busca partir de lo general a lo particular, se podría esperar que una escena tenga un plano en específico que catalice todo el suspenso, en este caso sería más correcto el plano justo en el tiempo idóneo; pero lo que interesa más que nada es poder fragmentar el plano correcto, ya que es imposible tomar cuadro por cuadro, además de imposible, se le quitaría la cualidad más importante al análisis, *la selección en retrospectiva*. En otras palabras, si se busca poder especificar una parte, se debe de comprender el todo, saber seleccionar esa parte del todo que hace la diferencia, es la principal meta del análisis.

Por ello se eligió la técnica del *découpage* como matriz que daría la parte final a este trabajo, puesto que ayuda a dilucidar en breve un plano y más que nada a seleccionar bajo los regímenes de técnica y narrativa el significado de ese plano; la descripción de la imagen de Leuzina tiene el mayor espacio para poder ser el principal atractivo del análisis. Es así que esa argumentación dará la fórmula específica que ayudará a sostener el suspenso en el tiempo, ya que esos planos en consonancia del montaje centra la atención entre la solución del dilema; esta metodología es el camino hacia esa fórmula del suspenso insostenible que en específico no tiene una manera única de encontrarse, sino múltiples formas de conformarla, pero que por esa pequeña cualidad hace la diferencia entre retirarse del establecimiento y estar clavado en la butaca del cine.

2.7 Lo que se espera

A manera de resolución se valorará cómo fue el motor principal de la película, en qué se diferenció el suspenso y cómo en particular la secuencia seleccionada arrojó una fórmula de imágenes que ayudaron, o no, para sostener el suspenso con el montaje del tiempo. Como se especifica en la introducción, el trabajo tiene un especial interés en los conflictos de la psique, donde las estrategias en favor a un código moral, suele crear un resultado de vilo insostenible. En específico, el *thriller* psicológico de crímenes arroja un abanico de posibilidades, para comprender estos conflictos interiores, se espera que la metodología rinda frutos para encontrar aquel suspenso insostenible.

Capítulo 3: Aplicación de la metodología para el análisis del *thriller* psicológico en la obra de Alfred Hitchcock

Presentación

Todos los análisis deben de tener una meta antes de empezar su recorrido, en este trabajo es poder encontrar los planos que causan el suspenso y a la vez saber en qué orden está constituido. Es parte fundamental e inminente encontrar distintos símbolos de suspenso que ya hemos enumerado en el primer capítulo, en el apartado del núcleo del suspenso.

Sin embargo, si se busca solo centrar el tema del análisis, en específico en el suspenso del clímax, que se produce solo en el tercer acto, es algo que volvería a esta tesis algo repetitiva; así que se buscará analizar las tres partes de las películas: introducción, desarrollo y resolución.

Este punto se puede destacar observando que cada parte de un *thriller* tiene distintos tipos de tensión, para esto analizaré a *The Lodger* (1926) de manera particular solo en su introducción, a *Lady Vanishes* (1938) en la parte de su desarrollo y, a *The Man who Knew too Much* (1934) en el momento de su clímax hasta su resolución. Estos tres films son parte de la etapa británica del director, por ello encontraremos sus raíces en ellos. Una vez delimitado este paso, es importante segmentar particularmente la parte específica de la película, en este caso utilizaremos la gráfica de minutos acumulados por escena para priorizar los aspectos principales y las escenas de la secuencia elegida, así encontraremos la que prioriza la tensión.

Este instrumento favorece al análisis, pues nos ayudará a tomar una decisión, ya que no se puede medir la intensidad de todos los espectadores, pero sí se puede saber en qué momentos la narración prioriza una escena de plano largo o ritmo constante para aumentar la representación del suspenso. Es variable según el matiz de cada espectador, pero no en la situación ficticia del personaje, por ello nos centramos en la película.

Es importante mencionar que no por ser la escena más larga del filme va a ser la escena de mayor suspenso, puede ser todo lo contrario una escena corta en donde algún efecto del suspenso se va a lograr. Así mismo, se apela a lo que se argumentó sobre Barthes respecto a los actantes que van acumulándose en núcleos y enlaces de la narración en las películas de todo tipo de género.

Como hemos mencionado, el mismo suspenso se basa en plantear una expectativa, y no por ello se debe entender que el clímax es la única parte de suspenso relevante, porque resulta de especial interés que, en la mayoría de las historias, en el principio se plantea expectativas, en el desarrollo preguntas fundamentales, y al final se desenvuelve la catarsis de la narración, entonces se puede afirmar que desde luego estos enormes tramos de historia tendrán un tipo de tensión específica.

Es entonces donde surgen los frutos de una teoría sincretizada en distintos enfoques, y nivel de análisis, pues si bien el primer análisis parte por encontrar los núcleos y enlaces de acciones, el suspenso se buscará por medio de la intensidad temporal del clímax de la manera planteada. Este método apela a que los bloques se configuren según el rigor y detalles de cada analista, ya depende de su minuciosidad propia. Así, la tensión se particulariza en cuanto al efecto de retardo específico por escena. Además, se confirma lo planteado por Hitchcock y Bergson, pues es la intensidad de una escena o de un momento lo que dilata la temporalidad sensorial, porque esta no depende del lugar sino de la percepción de la situación.

El instrumento semiótico no se basará en pleno de los signos de Pierce, pues la interpretación de estos es compleja de explicar, más bien la teorización de aquellos es una fundamentación a *posteriori* de un trabajo más extenso. Es, por lo tanto que este primer acercamiento usará las descripciones de Deleuze de sus distintas imágenes, con un obvio margen de error que es fácil de entender, pues sus imágenes, a pesar de su buena fundamentación, pueden discrepar de las distintas imágenes y focales que pueden incluir a veces no una sino múltiples imágenes deleuzianas.

Por ello, en la tabla de la fragmentación de la escena del clímax aportaré datos técnicos y narrativos, que fundamentan lo que considero que es la imagen-percepción ideal para describir ese plano en cuestión. Es momento de recordar que esta tesis no busca cimentar un método exacto de análisis de películas, Aumont planteó claramente que esa es una tarea imposible; más bien busca basarse en un instrumento semiótico. Para describir una matriz de análisis, que pueda estar en consonancia de distintos enfoques teóricos, tanto de la narratología y la cinematografía, que ayude a fomentar un desarrollo hacia el análisis del suspenso, y sus distintas maneras de crear esas técnicas en el montaje.

3.1 *The Lodger* (1926)

Datos técnicos

Nombre: The Lodger: a story of London fog (Inglaterra) A story of London fog (Estados Unidos)

Año: 1926

Director: Alfred Hitchcock

Guion: Eliot Stannard y Alfred Hitchcock (Basado en la novela de Belloc-Lowndes)

Montaje y títulos: Ivor Montagux

Productora: Michael Balcon, Gainsborough.

Música: Nitin Sawhney (para la versión del 2012)

Intérpretes:

- Marie Ault - La casera y señora Jackson
- Arthur Chesne - El casero y señor Jackson
- June Tripp - Daisy Jackson
- Malcolm Keen – Joe - Pretendiente de Daisy y detective de policía
- Ivor Novello - El inquilino

Tras otro asesinato, el *Avenger* dejó en pánico a la ciudad entera, incluyendo a sus principales víctimas las mujeres rubias de esta; sin embargo, la familia Jackson parece tener idea de quién pudiera ser el asesino: su animadversión por los cuadros de mujeres rubias, sus extrañas salidas en medio de las noches, y su comportamiento extraño, excepto con la primogénita de los Jackson pone en la mira al nuevo misterioso Inquilino.

Personajes

El inquilino: Tras su llegada a la casa Jackson muestra comportamientos extraños, como quitar los cuadros de la habitación, o salir en medio de la noche, al igual que esconder su bolso bajo llave, el cual localiza la señora Jackson. Él esconde el secreto más doloroso: la muerte de su madre y hermana a manos del Avenger, el cual lo motiva para

buscar al asesino. Además, su comportamiento extraño y sus diálogos hace que se sospeche de él aún más.

Daisy: Daisy es la primogénita de los Jackson, ella es una modelo rubia, con un carisma tan grande como su hermosura, es la única que no sospecha del residente nuevo, el cual a su parecer tiene muchos secretos que lo martirizan, a la vez siente mucha atracción hacia él. Tras la detención de este, ella será la única que lo podrá ayudar, pues ella sabe toda su historia, su motivación, más allá del amor, es evitar que un inocente sea castigado injustamente.

Señor y Señora Jackson: Son caseros, que están orgullosos de la relación del detective con su hija Daisy, son entrometidos, incluso con el Inquilino, prueba de ello es que la Sra. Jackson que buscó dentro de la habitación de este; el Sr. Jackson después de ello no deja que Daisy tome el regalo del residente, pues lo considera indigno, ya que sospecha gracias a que su esposa lo ha sugerido, son la primera figura de autoridad que creará la intriga dentro de la película.

El Detective: Este es el pretendiente de Daisy y lo favorecen los padres de esta, pero ella no se muestra interesada en su afecto, incluso es excesivo, se nota que solo hay una fijación física. También se muestra celoso tras ver todo el tiempo que Daisy pasa con el Inquilino, pues se los encuentra constantemente abrazándose; él detendrá al residente, tras asociar una huella del verdadero *Avenger* con la de éste.

Signos dentro de la película

Reflejos: Muestran la doble cara del asunto, además es un recurso inteligente a la hora de contar dos percepciones y reacciones al mismo tiempo.



Sombras: Las sombras en este caso juegan el papel de lo oculto, principalmente como factor de misterio en las acciones del protagonista



Esposas: Esas esposas reflejan que su pasado la torturará en el presente al no encontrar al asesino de su familia.



La Prensa y la multitud: La multitud, los medios impresos prueban que todos son culpables de juzgar al inocente.



Niveles de representación

| Nivel | Determinación | Categoría | |
|---|--|--|--|
| Puesta en escena | Contenido | Generalidad | |
| <p>El inquilino llega a la casa de los Jackson.</p>  | <p>En la habitación que renta los Jackson hay cuadros de mujeres rubias, el Inquilino siente una obvia incomodidad y los voltea inmediatamente. Después, la sombra de la ventana crea una cruz en su rostro.</p> | <p>Informantes: Se nos informó que el Avenger solo mata a las mujeres rubias.</p> | |
| | | <p>Índices: El Inquilino se muestra incómodo ante las imágenes de mujeres rubias.</p> | |
| | | <p>Temas: El carácter misógino del Avenger es trasladado al Inquilino, creando una obvia sospecha en el espectador.</p> | |
| | | <p>Motivos: Después se nos revela que el inquilino perdió a su hermana y madre (ambas mujeres rubias) a manos del Avenger y que por ello no puede ver a ninguna mujer rubia.</p> | |
| | | Ejemplaridad | |
| | | <p>Claves: En esta temprana etapa de Hitchcock esta influenciado por el expresionismo alemán, por ello las sombras significan tanto.</p> | |
| <p>Figuras: La sombra como la cruz refleja la pena y la misión de encontrar a quien asesinó a su familia.</p> | | | |
| <p>Arquetipos: El héroe solitario, aquel que en el silencio ejecuta sus planes, y a veces es inculcado por sus métodos.</p> | | | |
| Puesta en cuadro | Modalidad | Dependencia / Estabilidad o Independencia / Variabilidad | |
| <p>Según sea de día o de noche el coloreado del cuadro cambia.</p> | <p>Dependencia: porque no hay movimientos de cámara. Y hay coloreado de cuadro.</p> | <p>No hay movimientos de cámara, ya que es una película muda, no existía aún la tecnología para maniobrar las cámaras pesadas. Esto refleja parte de la búsqueda de los encuadres justos en los lugares correctos. Sobre todo para los coloreados para dar a entender la hora del día.</p> | |
| Puesta en serie | Nexo | Condensación | Articulación |
| <p>El papel de los letreros de diálogo es preciso, sin recaer en lo obsesivo.</p> | <p>Los letreros solo informan las noticias y algunas breves aclaraciones de tiempo.</p> | <p>No Nexo: La proxémica de los personajes y sus gestos representan exactamente lo que buscan informar para no usar letreros.</p> | <p>Fragmentación: solo hay un carácter argumentativo, que es la división de los tres actos en disolvencias.</p> |

The Lodger

(3-9)

Una tragedia asola a Londres, otro asesinato por parte del Avenger, todas sus victimas son rubias.

(9-24)

Un nuevo inquilino llega a la casa de Daisy Jackson, todos sospechan de su extraño comportamiento hacia los cuadros de mujeres rubias.

(40-51)

El inquilino se vuelve más hostil, esto acusa del mapa que hay en su maleta, algo lo pone violento. Y lo guarda en un cajón.

(24-40)

Daisy y el inquilino se muestran atraídos el uno al otro. Pero este sale por la noche y en ese lapso sucede un asesinato. La casera revisa sus cosas.

Daisy y el Inquilino intentan besarse y esto pone celoso al detective, que incrimina por asociación de una pisada al inquilino.

(51-66)

(66-75)

El inquilino huye tras ser cateado por la policía, la cual encontró un croquis de los asesinatos, una arma. Daisy y la policía lo siguen.

El avenger es capturado y la noticia vuela, lo que evita que maten al inquilino. Los padres y el detective le piden disculpas, y Daisy y él se casan.

(81-90)

El Inquilino le cuenta a Daisy la tragedia con la que perdió a su familia a manos del Avenger. Daisy cree su historia, pero los demás no, que empiezan a lincharlo.

(75-81)

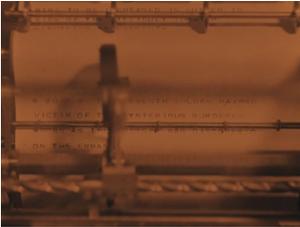
(FIN)

| LÍNEA DEL TIEMPO PARTICULAR | | | |
|------------------------------------|---|--|----------------|
| Tiempo | Montaje | Narración | Minutos |
| 0 a 1:18 seg. | Montaje de créditos, música con tema principal. | | 1:18 min. |
| 1:19 | Poster de la película y Fundido a Negro. | | 53 seg. |
| 1:26 | Violín con nota aguda simula el grito de una mujer, luego se va ha fundido a negro al rostro, luego aparece el cartel <i>"To – night Golden curls"</i> | Primera víctima una mujer rubia grita. | |
| 1:54 | Montaje de la situación: Cadáver, testigo, policía, periódico, multitud. | Una multitud ve el asesinato. | |
| 2:01 | Corte aparece el cartel: <i>"To – night Golden curls"</i> | | |
| 2:12 | Inserto: La marca del asesino <i>"The Avenger"</i> | El policía descubre una pista | |
| 2:13 | Montaje paralelo de dos situaciones con el mismo tema se cuentan. | Periodista da la noticia, mientras la testigo cuenta el asesinato. | 41 seg. |
| 2:54 | Diálogo de <i>texto: "Tall he was – and his face all wrapped up."</i> | Cuenta la testigo uno de los indicios por los que reconoceremos al asesino. | |
| 2:55 | Inserto: la máquina escribe la primicia. | | 3:56 min. |
| 4:51 a 5:20 | La noticia se imprime, Cartel aparece alarmando: <i>"Murder wet from the press."</i> Música tensa y veloz. | Nos muestran la rapidez en que llega el periódico a las manos de la multitud. | |
| 6:04 | Cartel de diálogo: <i>"Always happens Tuesdays – that's my lucky day."</i> | Un vendedor de periódicos vende a montones la noticia. | |
| 6:21 | Inserto: <i>"Other Avenger Crime late this evening the body of a fair-haired girl was found on the enbankment"</i> y corte a negro, aparece cuadro con multitud, aparece cartel <i>"Murder hot over the aerial"</i> . | Multitud ve un letrero luminoso con la noticia de que un asesino está por el área. | |
| 6:53 | Disolvencias de caras escuchando la noticia. | Muchas personas asombradas por el crimen. | |
| 6:54 a 7:17 | Letrero: <i>"To – night Golden curls"</i> , reaparece, cambia la | Modelos entran a su camerino, muchas de ellas visiblemente | 2:05 min. |

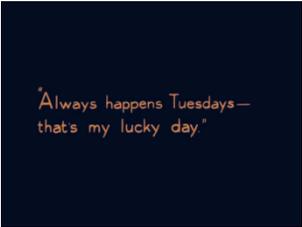
| | | | |
|---------------|---|---|-----------|
| | música más relajada, nueva secuencia. | rubias, a una particular le entregan el periódico con la nueva noticia. | |
| 8:07 a 8:59 | “ <i>To – night Golden curls</i> ” de nuevo aparece con la música se vuelve lenta, la campana pequeña al final de la acción muestra una gracia. | Aquella mujer se siente amenazada por el “ <i>Avenger</i> ” de pronto una mujer sale enmascarada y la asusta. | |
| 9:00 | Letrero: Daisy. | Se presenta al personaje principal, escuchando al pregonero, pero luego modela. | 1:24 min. |
| 9:43 | Letrero: “ <i>He killed another fair girl</i> ”. | Daisy les dice a sus compañeras modelos al entrar al camarote. | |
| 10:07 a 10:24 | Letrero: “ <i>Safety first, dearie</i> ”. | Una mujer rubia se pone una mecha de cabello moreno para resguardar en su gorro, y le dice a su compañera lo que hay en el letrero. | |
| 10:25 | Muestran planos donde los pregoneros gritan la noticia para entrelazar la siguiente escena. La música cambia. | El padre de Daisy se entera del asesinato, nos muestra su casa y a su esposa y novio de Daisy. | 1:09 min. |
| 10:58 | Inserto: Periódico con la noticia. | | |
| 11:22 a 11:34 | Letrero de diálogo: “ <i>A lot use you police are, Joe – Letting him get away every time.</i> ”. | Nos enteramos de que el novio de Dasy es policía y se llama Joe. | |
| 11:35 | Inserto: Daisy. | Daisy llega a la casa. | 54 seg. |
| 11:50 | Letrero: “ <i>The daughter of the house.</i> ”. | Daisy llega y se muestra que no le interesa su novio. | |
| 12:09 a 12:29 | Letrero de diálogo: “ <i>I’m keen on golden hair myself, same as the Avenger is.</i> ”. | El novio falla al intentar presumir su caso y Daisy no muestra interés. | |
| 13:30 | La música cambia, alguien está por llegar, los tambores van en ritmo a como tocan la puerta. | Un plano de las velas se apagan, alguien llega a la puerta y toca. Llegó un extraño y usa una mascada. | 1:26 min. |
| 14:56 | La música mantiene una nota sostenida y desaparece al quitarse la mascada. | El extraño busca un cuarto donde quedarse unos días. | |
| 14:57 a 16:12 | Se alternan panorámicas del cuarto a rentar y planos del rostro del desconocido repulsivo. | El inquilino muestra su horror a las pinturas, todas ellas de mujeres rubias. | 52 seg. |
| 16:42 | Un pregonero gritado sobre el asesinato del <i>Avenger</i> . | Un niño grita la noticia del asesinato y el extraño se molesta. | |

| | | | |
|------------------|---|--|-----------|
| 16:49 a 17:33 | Se monta un plano del rostro del extraño, cruzado por una sombra, mirando directo a la cámara. | El extraño se queda pensando en la ventana mientras una cruz le marca el rostro. | |
| 17:34 | Letrero de diálogo de la madre de Daisy: <i>"Would two ponds tena week be too much, sir?"</i> . | La madre pregunta por la renta de dos semanas. | 44 seg. |
| 17:47 a 18:20 | Letrero de diálogo del extraño: <i>"Here a month in advance." "Nothing more, please, just some bread and butter and a glass of milk."</i> | El dinero no es escaso en el nuevo inquilino. La madre se ve complacida y él se ve incómodo, entonces pide algo de cenar. | |
| 18:21 a 19:25 | Plano continuo de esta escena. Más adelante es crucial. | El inquilino guarda una bolsa sospechosa bajo llave. | 1:54 min. |
| 19:26 a 22:39 | Paneo y muestra del rostro de la madre de Daisy. Letrero de diálogo del Inquilino: <i>"I'm afraid I don't like these pictures, Can't they be put somewhere else?"</i> . | La madre de Daisy se queda sorprendida, porque los cuadros están al revés, el inquilino muestra ya un raro comportamiento. La madre pide a Daisy que venga a recoger las pinturas. | 3:13 min. |
| 22:40 a 22:46 | Superposición de planos, la caminata del inquilino en el techo y el candelabro moviéndose, fundido a negro, fin de la introducción. | Daisy, su madre y su novio se dan cuenta de otro extraño comportamiento del inquilino, camina mucho, tanto que el candelabro se mueve encima de ellos. | 6 seg. |

| Secuencia | Índice |
|---|-------------------|
| Secuencia de presentación | 1:18 min. |
| Primer Asesinato | 53 seg. |
| Indicios del asesino "una mascada" | 41 seg. |
| Propagación de la noticia | 3:56 min. |
| Primeras modelos rubias asustada | 2:05 min. |
| Daisy y las modelos | 1:24 min. |
| Presentación de la familia | 1:09 min. |
| Daisy en casa con el novio | 54 seg. |
| La llegada del inquilino | 1:26 min. |
| El extraño comportamiento del inquilino | 52 seg. |
| El poder adquisitivo del inquilino | 44 seg. |
| El inquilino guarda su bolsa secreta | 1:54 min. |
| Daisy y el inquilino se ven por primera vez | 3:13 min. |
| Los pasos del inquilino | 6 seg. |
| Total | 22:46 min. |

| DECOUPAGE | | | |
|---|---|--|---|
| PLANO Y TIEMPO | DESCRIPCIÓN | | IMÁGENES DE DELEUZE |
| | Técnica | Narrativa | |
|  <p>3:57 min.</p> | <p>Plano detalle. Ángulo de picada. El plano dura lo bastante para leer lo que se está escribiendo en la máquina.</p> | <p>La noticia fue enviada y está siendo transcrita directamente al periódico.</p> | <p>Imagen – Percepción Se tiene la percepción de alguien que lee lo que se transcribe en aquella máquina. Salta a la vista que se forma el nombre del <i>Avenger</i>.</p> |
|  <p>4:03 min.</p> | <p>Plano medio. Ángulo normal.</p> | <p>Los directivos y redactores se reúnen para leer la noticia de último minuto.</p> | <p>Imagen – Acción Ahora se sabe quién está leyendo la noticia en la máquina y son los directivos de la prensa que se muestran atentos.</p> |
|  <p>4:28 min.</p> | <p>Plano detalle. Ángulo de picada. El plano dura lo bastante para leer lo que se está escribiendo en la máquina.</p> | <p>La noticia le da al espectador el siguiente dato, el <i>Avenger</i> trae una mascada cubriendo su rostro.</p> | <p>Imagen – Pulsión Este detalle hace la diferencia, pues da una cualidad que guardará el espectador de cualquiera que traiga en la película una mascada. (Como se sabe después el inquilino se presenta con una en el rostro).</p> |

| | | | | |
|---|---|--|---|---|
|  | <p>Plano general. Ángulo normal.</p> | <p>El editor del periódico da la orden de echar andar las máquinas por medio de su teléfono.</p> | <p>Imagen – Acción Directamente esta imagen es un hombre encargado de llevar el periódico pues el fondo nos dice que él ve todo lo que pasa en la sala de máquinas.</p> | |
| <p>4:45 min.</p> |  | <p>Gran plano general. Ángulo contrapicado.</p> | <p>Las máquinas son echadas a andar, las personas se ven pequeñas ante los engranajes que dan vueltas y giros.</p> | <p>Imagen – Acción Tras la llamada las máquinas se echan andar, se verán más planos donde los engranes y la máquinas se ven más grandes que los hombres para significar que las máquinas son veloces y que el medio impreso tiene fuerza en sus acciones.</p> |
| <p>4:52 min.</p> |  | <p>Título: “Murder wet from the press.”. Traducido como: Asesino cubierto por la prensa.</p> | <p>Para dejar más claro lo que está pasando el film le dice directamente al espectador lo que está pasando en esa primera parte de la secuencia.</p> | <p>Imagen – Afección Se expresa claramente en un título para dejar una sinopsis de los esfuerzos que hace la prensa para cubrir una noticia como el asesinato.</p> |
| <p>5:18 min.</p> |  | <p>Plano general. Ángulo normal.</p> | <p>Una vez impresos los periódicos se los llevan en sus camionetas.</p> | <p>Imagen – Acción La fuerza que tiene una noticia pone en marcha a todos.</p> |
| <p>5:24 min.</p> | | | | |

| | | | |
|---|---|---|---|
|  | <p>Plano a detalle. Ángulo normal.</p> | <p>Los periódicos son repartidos por las camionetas que se esparcen por la ciudad.</p> | <p>Imagen – Afección Este plano es recreado en el libro: <i>El Cine según Hitchcock</i>, este quería la impresión de un rostro, el componente de rostro, más noticia, quiere inducirnos a remitir a un rostro sorprendido por las noticias.</p> |
|  | <p>Plano medio. Ángulo normal.</p> | <p>El pregonero de periódicos, es acosado por todos, al saber del nuevo asesinato del <i>Avenger</i>.</p> | <p>Imagen – Recuerdo Tras esta imagen se encuentra la compulsión de las personas al querer saber de nuevo del asesino que ha vuelto a matar, pues les recuerda el primer y extraño ataque.</p> |
|  | <p>Título: “<i>Always happens Tuesdays – That’s my lucky day.</i>” Traducido como: Siempre pasa los martes – Ese es mi día de suerte.</p> | <p>El diálogo nos deja una nueva información, los asesinatos pasan siempre el martes.</p> | <p>Imagen – Recuerdo De nuevo el personaje del pregonero nos da un recuerdo automatizado, podemos inferir que el pregonero al decir eso se refiere que el patrón de asesinatos es los martes.</p> |
|  | <p>Plano medio. Ángulo normal.</p> | <p>La gente se amontona entre ellas para leer un periódico, juntando cabezas y hombros.</p> | <p>Imagen – Afección Esta imagen es afectiva, pues es para el espectador, nos muestra el interés que los personajes tienen en una noticia, es un motivo de temer.</p> |

| | | | |
|---|--|---|--|
|  | <p>Plano general. Ángulo de picada.</p> | <p>Las personas alzan la cabeza en la ciudad, están viendo algo y se muestran ansiosas.</p> | <p>Imagen – Percepción Nos muestra una reacción de los personajes ante una noticia que el espectador sabe. La pregunta que surge es ¿cómo lo tomarán?</p> |
| <p>6:19 min.</p>  | <p>Título: <i>"Other Avenger Crime late this evening the body of a fair-haired girl was found on the embankment"</i>. Traducido como: "Otros crímenes del Vengador" Esta tarde se encontró el cuerpo de una chica rubia en el terraplén.</p> | <p>En un letrero se muestra la noticia de la chica asesinada.</p> | <p>Imagen – Acción Al ser un intertítulo movable, podemos leer en tiempo real lo que dice la noticia. Lo cual le da una sensación de lentitud, pues las letras revelan poco a poco la noticia.</p> |
| <p>6:20 min.</p>  | <p>Plano general. Ángulo de picada.</p> | <p>La reacción de la gente es de miedo, pero no de pánico, hay más de una reacción de preocupación ante las chicas.</p> | <p>Imagen – Pulsión La reacción de la gente es en parte la esperada, pero también el resultado del efecto Kuleshov, sería entonces una reacción normal, un efecto de montaje acertado.</p> |
| <p>6:53 min.</p> | | | |

Resolución

Como estamos analizando una película de 1926, debemos de tener en cuenta que era la época del cine mudo, los títulos y los insertos de texto son un recurso útil para dar información que no se puede actuar o mostrar tan rápido, sin embargo, la muestra de gráficos que presenten a ciertos personajes como la nota de *The Avenger* que deja con las víctimas, el letrero luminoso del burdel que ofrece rubias era una manera en la cual los espectadores no perdían la continuidad de la historia, ya que eso dos aspectos son casi indicadores de que un asesinato se está realizando.

Otro importante recurso es la música, dado que, en esta versión del 2012, en el que el compositor reconocido de series y películas Nitin Sawhney revive momentos de suspensos con sus melodías, principalmente acciones significantes, como un grito que es interpretado con una nota sostenida. O los momentos en que se está por descubrir algo relevante como el rostro del nuevo Inquilino que llega y se quita la máscara en consonancia con la música, hacen que los momentos tomen una intensidad de tensión más grande.

Pero sin duda el recurso más importante es la muestra paralela del fenómeno periodístico, de la difusión de los asesinatos casi inmediata, o al menos eso comunica el primer montaje de la escena principal, donde se va de un público general en las calles observando un letrero luminoso, pasando por las potenciales víctimas (mujeres rubias) en las que encuentran soluciones falsas, hasta la protagonista. Hitchcock es de reconocer por esta difusión de distintas imágenes que se disuelven, en todos los medios de una época como lo era 1926, recurso que ha utilizado a posterior para hacer una rápida introducción de la diégesis del mundo.

3.2 *Lady Vanishes* (1938)

Datos técnicos

Nombre: Lady Vanishes (en Latinoamérica Alarma en el expreso)

Año: 1938

Director: Alfred Hitchcock

Guion: Sydney Gilliat, Frank Launder, según la novela Ethel Lima

Montaje: Alfred Roome y R. E. Dearing

Productora: Gainsborough Pictures.

Música: Louis Levy

Intérpretes:

- Margaret Lockwood - Iris Matilda Henderson
- Michael Redgrave - Gilbert Redman
- Paul Lukas - Dr. Egon Hartz
- Que Whitty - Sra. Froy
- Cecil Parker - Sr. Todhunter
- Linden Travers - Sra. Todhunter
- Naunton Wayne - Caldicott
- Basil Radford - Carf
- Mary Clare - Baronesa Athona
- Emile Boreo - Gerente del hotel
- Googie Withers - Blanche
- Sally Stewart - Julie
- Philip Leaver - Signor Doppo
- Selma Vaz Dias - Signora Doppo
- Catherine Lacey - La monja

Argumento reducido

Matilda Henderson regresa a casa en un viaje en tren, pero antes sufre un pequeño golpe en la cabeza, en el momento que es ayudada por Sra. Froy, se vuelve una amiga para ella, pero tras una pequeña siesta de Matilda no encuentra rastro de aquella mujer; por ello con su incómodo y carismático pretendiente Gilbert buscan pistas de la mujer desvanecida, pero los pasajeros consideran que se ha vuelto loca. Tras varios eventos, aquellos pasajeros que mintieron se encuentran ante una alarmante situación en el expreso.

Personajes

Matilda Henderson: Es una joven adinerada que pasó sus últimas vacaciones lejos de su prometido, ahora regresará en el expreso directo a la boda esperada, sin embargo, tras la desaparición de la Sra. Froy, ella encuentra una aventura que regenerará sus ganas de vivir, pues pareciera que todos la consideran una demente y juegan con su cordura excepto su espontáneo pretendiente Gilbert, que le cree fielmente. Este personaje nos plantea una pregunta muy necesaria: ¿La Sra. Froy es real?

Gilbert Redman: Es un músico aventurero, carismático que no tiene pena ajena ante nadie, es tal vez su atrevimiento lo que enamora a Iris, en cambio, él es un compañero inigualable, pues la defiende ante los demás personajes y le cree hasta el último momento. Su lado musical sirve para guardar aquella melodía por la cual es el problema principal, el personaje nos deja con la pregunta ¿Logrará enamorar y evitar que se case Iris?

Dr. Egon Hartz: Es el antagonista principal, él causa que los demás personajes crean que la Srta. Henderson se volvió loca tras su golpe, eso ocasiona que los demás tras sus propios intereses prefieran tacharla de una demente. Ahora bien, lo hace porque él fue quien secuestró a la dama en cuestión; además, es parte de la oposición en contra de Inglaterra y podemos ver entonces que manda a los distintos países representados en sus diferentes secuaces. Él plantea la cuestión fundamental del problema: ¿Logrará secuestrar a la Sra. Froy?

Sra. Froy: Es una espía internacional camuflada en una apariencia de una mujer mayor, que es muy alegre y parlanchina, extremadamente inglesa, con costumbres que le

dejan huella a Matilda como es el té especial, su nombre en la ventana, la intervención educada por la azucar, etc. Estas servirán para que los demás personajes mientan en contra de Sita. Henderson, pues prefieren que sus intereses no sean retrasados.

Signos dentro de la película

El Tren: tiene la función de laberinto móvil, genera ansiedad de encapsulamiento de los personajes, restringiendo sus movimientos y por ello volviéndose más íntimos



Ventanas: Es tal vez la clase de recurso voyeurista que frecuenta Hitchcock, gracias a ello puede imponer al espectador que espíe a sus personajes.



Corrupción: Los personajes que son autoridades son corruptos y muy refinados, muestran una clara hipocresía, van desde el soborno hasta el encubrimiento, que va desde el gerente del hotel aceptando sobornos, el doctor envenenando a los testigos y el oficial inglés falso.



Niveles de representación

| Nivel | Determinación | Categoría | | |
|---|---|---|---|--|
| Puesta en escena | Contenido | Generalidad | | |
| <p>El Dr. Egon, Matilda y Gilbert está tomando una copa, mientras discuten sobre la desaparición de la Sra. Froy.</p>  | <p>Matilda y Gilbert tienen dos copas con veneno, mientras ellos hablan de trivialidades, el Dr. Egon tiene una minicopa y una mano enguantada.</p> | <p>Informantes: Se nos informó que el Dr. envenenó la copa de los jóvenes.</p> | | |
| | | <p>Índices: La mano enguantada refleja las manipuladoras intenciones de Egón.</p> | | |
| | | <p>Temas: La inocencia de los jóvenes al pensar que una autoridad logrará solucionar sus problemas.</p> | | |
| | | <p>Motivos: Egón busca callar a los jóvenes, porque él quiere matar a la Sra. Froy.</p> | | |
| | | Ejemplaridad | | |
| | | <p>Claves: Las ideas visuales de Hitchcock al representar en objetos el carácter de los personajes.</p> <p>Figuras: Las copas representan a los personajes, Egón se representa como inocente como esa pequeña copa.</p> <p>Arquetipos: Egon es un villano suave, su influencia es sutil, pero tiene fuerza para manipular y corromper.</p> | | |
| Puesta en cuadro | Modalidad | Dependencia / Estabilidad o Independencia / Variabilidad | | |
| <p>Es una puesta en un solo eje, que va de izquierda a derecha.</p> | <p>Dependencia: porque necesita del eje de montaje para hacer la mayoría de los tiros.</p> | <p>Se encuentra estable sobre el eje de 12 a 6, teniendo una estabilidad donde los <i>medium shots</i> son prevalentes en esta secuencia, con a veces variables de plano detalles de los objetos. Dependen del eje para no desorientar al espectador.</p> | | |
| Puesta en serie | Nexo | Condensación | Articulación | |
| <p>El montaje está estructurado en 3 actos que suponen una fragmentación.</p> | <p>Casi no hay condensaciones, excepto cuando Matilda se desmaya, pero no son capítulos enteros.</p> | <p>No Nexo: Los desmayos de Matilda dan la pauta al cambio de situación, por ejemplo: cuando desapareció la Sra. Froy, o cuando Matilda paró al tren.</p> | <p>Fragmentación: La película se divide en la llegada del hotel, la búsqueda de la Sra. Froy, y la supervivencia de los pasajeros.</p> | |

Lady Vanishes

(1-7)

Afuera de una estación de trenes, hay una fuerte nevada, entonces un hotel se llena de pasajeros que exigen una habitación. Al entrar, Matilda obtiene una de inmediato por favoritismo.

(7-22)

Matilda no se quiere casar. La Sra. Froy, una mujer que escucha una serenata afuera de su balcón. Pero Gilbert, otro inquilino, hace mucho ruido con sus rarezas, y ellas causan que el gerente lo intente echar fuera del hotel.

(30-38)

Matilda se duerme en el tren, al despertar no encuentra a la Sra. Froy, al buscarla todos niegan su existencia. Gilbert aparece, se ofrece ayudarla. Incluso cuando el Dr. Egon la diagnostica con alucinaciones.

(22-30)

La Sra. Froy escucha el mensaje oculto en la serenata. Al día siguiente la intentan matar, pero Matilda evita su muerte sin querer. Un golpe en la cabeza la deja aturdida frente a todos.

Un paciente del Dr. aborda el tren, junto a una monja. Matilda, en cambio, pone más tenso el ambiente del tren al exigir que aparezca la Sra. Froy.

(38-45)

(45-66)

La Sra. Froy les enseña el mensaje oculto. Huye del tren asediado. Se ponen a salvo y Matilda evade su prometido, besa a Gilbert y olvidan el código. En cambio, se reencuentran con la Sra. Froy en el despacho del gobernador.

(81-92)

Tras encontrar varios indicios de su existencia, Daisy y Gilbert se dan cuenta de que el nuevo paciente puede ser la Sra. Froy, el Dr. Egon lo engaña y logra sedarlos..

El Dr. Egon confiesa, matará a quien sepa el mensaje oculto. La monja entonces lo traiciona reactivando a la pareja y liberando a la Sra. Froy. Han parado el tren y separado el vagón. Inicia un tiroteo.

(75-81)

(FIN)

| LÍNEA DEL TIEMPO PARTICULAR | | | |
|------------------------------------|--|---|----------------|
| Tiempo | Montaje | Narración | Minutos |
| 25:00 a 26:00 | Planos de locación: el tren, los vagones, los personajes secundarios, inicia escena con el plano del rostro de Matilda y sus amigas. | En la parada del tren Matilda y sus amigas se despiden, la Sra. Froy aparece pidiendo ayuda, olvidó sus gafas, al encontrarlas Matilda intenta entregarlas, pero un tabique le cae en la cabeza a ella. | 1 :00 Min. |
| 26: 00 a 27:00 | Un montaje de imágenes con sobreposición de máquinas de vapor para dar a entender el paso del tiempo. | Al subir al tren rápidamente se desmaya, pero la Sra. Froy la lleva a su camarote, al despertar la ve y a sus compañeros de vagón. | 2:17 Min. |
| 27:00 a 28:17 | Se monta una escena aparte: los amantes que no quieren ser descubiertos; servirá de expediente, para una próxima situación. | Matilda quiere ir a comer y la Sra. la acompaña, en el trayecto entra sin querer al camarote de unos amantes, el hombre no quiere que lo reconozcan con ella. Ella busca lo contrario. | |
| 28:18 a 29:20 | En la entrada de esta escena hay un plano general que muestra que los pasajeros ingleses también se encuentran ahí. | Al llegar al vagón de comida, Froy pide un té especial, su logo: <i>“un millón de mexicanos beben”</i> deja claro que eso dice el paquete. | 4:50 Min. |
| 29:21 a 29:43 | Inserto de sonido: la sirena pita para impedir el sonido de la voz de Froy. | Al no poder decir su nombre, lo escribe en la ventana con el vapor, y así Matilda lo recordará. | |
| 29:44 a 30:37 | El plano de los pasajeros es necesario, pues servirá de pista después, ya que su interés radica en llegar al partido. | El té llega, pero no hay azúcar aún lado los ingleses juegan con ella, la Sra. pide azúcar y ellos la entregan de malagana, pues los interrumpe al hablar de Criquet. | |
| 30:38 a 33:08 | De nuevo un montaje de imágenes de ruedas para crear la elipsis del tiempo transcurrido en el tren mientras Matilda dormía. | Las mujeres regresan a su vagón, Matilda toma una siesta, al despertarse la Sra. Froy no está, pregunta por ella y le dicen que nunca hubo una mujer con ella. Matilda sale a buscar a su amiga. | |
| 33:09 a 35: 36 | Escena: los camareros negándole a la Sra. Froy servirán para justificar un diálogo del antagonista. | Los viajeros y camareros le dicen que ella estaba sola y que el té era suyo; al pasar al otro vagón se encuentra con Gilbert, que insiste en ayudarla tras contarles todo. | 3:20 Min. |

| | | | |
|------------------|---|--|--------------|
| 35:37 a 36:32 | Se nos presenta al principal antagonista, el Dr. Egon es el principal sospechoso, pues desde el principio desprestigia a Matilda. | La pareja se encuentra con el italiano y el Dr. Egon Hartz, el cual sabe del golpe de Matilda y le dice que recogerá en la siguiente estación a un paciente. | |
| 36:33 a 37:29 | Se rompe el eje, y esto ayuda a enclaustrar más a los personajes, el diálogo que dice Matilda será una pista. | Gilbert les pregunta a los viajeros y niegan haberla visto, Matilde describe como venía vestida a detalle la Sra. Froy. | |
| 37:30 a 38:45 | Hay una escena paralela donde los ingleses escuchan que detendrán el tren si no encuentran a la Sra. Froy. | Matilda recuerda que la vieron la pareja de amantes en el camarote donde ella casi entra, pero el hombre lo niega tajantemente. | 5:23 Min. |
| 38:46 a 40:28 | Hay una triple situación vista desde un solo plano, Matilda descubre a los ingleses elucubrando, este lo niega, luego el diagnóstico de Egon y al final ve que está por llegar a la estación y se va. | Después buscan a los hombres ingleses, pero ellos niegan todo, pues no quieren detener el tren. El Dr. Egon le diagnostica una alucinación por su golpe en la cabeza, este ve por la ventana y le dice que arribará su paciente. | |
| 40:29 a 42:53 | En simultáneo, un paneo nos muestra la plática de los amantes y como ella planea hablar de que sí vio a la Sra. Froy para divulgar su relación y el hombre no pueda zafarse de ella. | Matilda y Gilbert se asoman por la ventana. La Sra. Froy, Gilbert ve como suben al paciente que está vendado de toda la cabeza y con él también sube una monja. | |
| 42:54 a 44:47 | Estas escenas nos adelantan que la mujer está dubitativa, por ello la acción paralela fluye con más suspenso cuando descubrimos que no se trata más que una impostora. | La mujer amante le avisa que apoyará a Matilda para hacer un escándalo, pero el amante la persuade de que también le afectará. Mientras que el italiano le avisa a Matilda que han encontrado a la Sra. Froy. Sin embargo, es otra mujer vestida igual. | 4:37 Min. |
| 44:48 a 47:31 | Tras estas escenas aparece la superposición de la cara de la Sra. Froy, mientras Matilda está dudando de su cordura. | La impostora se hace llamar la Sra. Krummer, y el Dr. Hartz de nuevo vuelve a decir que solo vio una visión; al comprobarlo con la mujer amante, ella miente diciendo que Krummer es la mujer que vieron. Matilda regresa a su camarote y ve a todos a la cara, pero empieza a ver en ellos la cara de la Sra. Froy. Gilbert | |

| | | | |
|------------------|---|--|--------------|
| | | entonces la invita a comer para distraerla. | |
| 47:32 a 50:45 | Tras toda esta escena se va a negro cuando Matilda se desmalla sobre la cámara, un truco para dividir, el desarrollo en dos partes. | En el comedor, Matilda recuerda el té y le dice la frase del paquete: <i>“un millón de mexicanos beben”</i> luego ve el nombre Froy en la ventana, arma así un escándalo y por ello detiene el tren para después desmayarse. | 4:00 Min. |
| 50:46 a 51:32 | Inserto de la envoltura del té que tenía la frase <i>“un millón de mexicanos lo beben”</i> . | El tren se ha retrasado 10 minutos, el doctor, Gilbert y Matilda están en el camarote, ella insiste que existe Froy, tras irse el doctor, Gilbert ve por la ventana el empaque del té volando. Entonces se lleva a Matilda para registrar el tren. | |
| 51:33 a 57:24 | Aquí el montaje brevemente nos da la idea que el truco fue revelado, cuando Matilda se atora en la cámara y un conejo aparece del otro lado, es cuando encuentran pruebas de que la Sra. Froy existe. | Entran al almacén, encuentran que el italiano es un mago, tras un incidente y varios chistes encuentran las gafas de la Sra. Froy, pero de repente una mano les quita los anteojos. | 9:58 Min. |
| 57:25 a 60:33 | Varias referencias al cine mudo antiguo a manera de GAG: como los animales observando la pelea, el doble golpe de Matilda, o al final cuando los dos se sientan y el cartel se pone a lado de él. | Hay un fuerte forcejeo entre Matilda, el italiano y Gilbert, sin embargo, logran meterlo a un cofre, al sentarse se dan cuenta de que algo esconden todos. Pero el italiano huye por el doble fondo de su cofre, la pareja entonces va a avisarle al Dr. Hartz. | |
| 60:34 a 63:38 | Estas escenas son el preámbulo del final de la segunda parte del desarrollo, aquí hay un cambio, se le revela al espectador que el Dr. Egon es la mente maestra de todo y quiere sedar a la pareja para que no digan nada. Es el inicio del suspenso, pues nace la pregunta: ¿Qué es lo que les quiere dar a beber? ¿Un veneno? | Matilda y Gilbert teorizan que el paciente vendado es la Sra. Froy, al entrar brevemente ven que la monja usa tacones, lo que refuerza su teoría, entonces entran en el camarote, intentan quitarle los vendajes, pero el Dr. Egon llega y lo impide y lo invita a comer para calmar sus dudas; mientras que la pareja se dirige al comedor, Egon le dice a la monja que les dé una sustancia a uno de los camareros | 3:04 Min. |

| | | | |
|------------------|---|---|-----------|
| | | para que lo ponga en las copas de ellos. | |
| 63:39 a 67:12 | Este es el momento de dilatación del tiempo, pues se montan varios planos de las copas de enfrente de una plática intrascendente o de las miradas de los personajes y se alarga el tiempo, dejando en espera la pregunta ¿lo beberán? | Ya en el comedor, la pareja le comenta de la lucha con el italiano, lo de las gafas, lo de la teoría conspirativa, mientras él insiste mucho en que beban las copas. | 4:54 Min. |
| 67:13 a 69:13 | Esta escena deja al espectador aún más en suspenso, pues tras confesar y quedar inconscientes se plantea otra pregunta ¿Lograrán salvar a la Sra. Froy? ¿Morirán envenenados? | El Dr. Egon los lleva al camarote junto al paciente, les revela que este paciente vendando es la Sra. Froy y que él ha conspirado para esconderla, además las copas eran un sedante para que ellos queden noqueados hasta que detenga el tren. Tras desmayarse los dos, Egon sale de ese camarote. Pero Gilbert sigue consciente y despierta a Matilda. | |

| Secuencia | Índice |
|--|-------------------|
| El golpe de Matilda | 1:00 Min. |
| El camino al comedor | 2:17 Min. |
| Las pistas y el desvanecimiento de Froy | 4:50 Min. |
| Gilbert y el Dr. Egón aparecen | 3:20 Min. |
| Los demás no apoyan la subida del paciente | 5:23 Min. |
| La sustituta hace dudar a Matilda | 4:37 Min. |
| Matilda hace parar al tren | 4:00 Min. |
| La búsqueda de pruebas | 9:58 Min. |
| La teoría del paciente | 3:04 Min. |
| La confesión del Dr. Egón | 4:54 Min. |
| Total | 44:13 Min. |

DÉCOUPAGE

| PLANO Y TIEMPO | DESCRIPCIÓN | | IMÁGENES DE DELEUZE |
|---|---|---|---|
| | Técnica | Narrativa | |
|  <p style="text-align: center;">63:29</p> | <p>Este expediente de 10 segundos nos da la principal sospecha, pues los personajes principales no saben lo que se les avecina.</p> | <p>El Dr. Egon le pide a la monja que le dé un medicamento al mesero para que lo suministre en las bebidas de ellos, excepto el Chartreuse.</p> | <p>Imagen – Pulsión Al darle el fármaco a la monja y darle órdenes pone bajo amenaza a la pareja que se ha ido, la elucubración de un temor es un fetiche claro.</p> |
|  <p style="text-align: center;">64:01</p> | <p>Este plano de triple personaje, plantea un contraste de división, sobre la mesa hay una lámpara que divide a los dos bandos.</p> | <p>Ya en el vagón de la comida, Matilda y Gilbert interrogan y plantean la situación al Dr. Egon, de que la Sra. Froy podría ser el paciente vendido.</p> | <p>Imagen – Percepción Al ser un espacio tan normal como una mesa, toma cualidad de confesionario, todo lo que saben nuestros personajes es revelado al malo de la historia, lo cual le dará ventaja sobre ellos.</p> |
|  <p style="text-align: center;">64:05</p> | <p>Este plano nos muestra la impaciencia al querer saber quién es la persona detrás de las vendas.</p> | <p>Gilbert y Matilda plantean que han reemplazado a la Sra. Froy.</p> | <p>Imagen – Afección La primera teoría es puesta en la mesa, los chicos confían en que el Dr. Egon sea su aliado. Por ello le cuentan sin censura todo lo que vieron.</p> |

| | | | |
|--|---|--|--|
|  <p>64:12</p> | <p>Hablan abiertamente con el villano. Pero él se muestra sorprendido para seguir sacando información.</p> | <p>El Dr. actuó con desconcierto, pero deja claro que no les cree del todo. El camarero llega y Gilbert da la señal de que no hablen.</p> | <p>Imagen - Acción Mientras él ya tiene sus propios planes para retenerlos, él ya sabe que va a pasar, les sacará todo lo que saben, mientras su plan se ejecuta.</p> |
|  <p>64:19</p> | <p>Le han dado al clavo y su micro expresión hace que entendamos que el Dr. está nervioso, el contrapunto de la conversación emocional.</p> | <p>El Dr. se da cuenta de que Matilda no quiere nada para beber, lo cual impediría el plan que tiene con el fármaco.</p> | <p>Imagen – Pulsión El rostro plantea dos cosas: la primera, la que ve el espectador, que es la impresión de que descubrieron su plan; la segunda, que está fingiendo impresión.</p> |
|  <p>64:25</p> | <p>Matilda no quiere tomar y por ello está agachada con la expresión hacia abajo, tal vez un poco incómoda con el Dr. Egon.</p> | <p>Matilda es coaccionada a tomar, pero se ve incómoda porque ella le preocupa saber si está realmente loca.</p> | <p>Imagen – Afección De nuevo los rostros de los protagonistas nos dejan ver que Gilbert es el más inocente y Matilda es más reservada ante cualquier invitación.</p> |
|  <p>64:38</p> | <p>La pequeña oración le hace cambiar el semblante al Dr. él no quiere cabos sueltos y unos pequeños tacones lo han delatado.</p> | <p>Gilbert pregunta de los tacones de la monja, de nuevo una micro expresión delata su rostro impactado, pues han notado que la mujer no es una monja.</p> | <p>Imagen – Pulsión Tras mencionar lo de los tacones, el Dr. Egon se da cuenta de que el fallo en su plan fueron unos zapatos, por ello esa expresión.</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
|  <p>64:47</p> | <p>Vuelven a dar al clavo, Iris está ansiosa por saber quién es la paciente, pues está segura que la Sra. Froy.</p> | <p>Matilda dice la palabra que no esperaba: “conspiración” entonces el Dr. Egon y con ello ya han descubierto suficiente.</p> | <p>Imagen – Afección Ella sin querer da con la palabra que él no esperaba, pero muy justa para la situación que ella atravesó: conspiración, y al tener pruebas y testigo ahora las dice con seguridad.</p> |
|  <p>65:04</p> | <p>La micro expresión de Matilda es de disgusto, pues aún con la palabra de Gilbert, el Dr. Egon duda de sus pruebas.</p> | <p>Ella está molesta, pues le cuenta la pelea con el italiano.</p> | <p>Imagen – Mental Aquí inicia el cansancio de Matilda, pues se da cuenta de que aunque le cuenten todo al Dr. él siempre los pondrá en duda. Podemos notar este cansancio durante todas sus expresiones en la escena.</p> |
|  <p>65:07</p> | <p>El Dr. Egon parece aún más nervioso, pero vuelve a su clásica estrategia, hacer dudar del otro con una pregunta reflexiva.</p> | <p>Egon vuelve a la estrategia de preguntar sobre un hecho. Para hacer pensar que no sabe nada del asunto.</p> | <p>Imagen – Afección Durante toda la película la estrategia del Dr. Egon era hacer dudar de lo que decían los personajes con preguntas retóricas. Cualidad que lograba siempre que no tenían pruebas.</p> |
|  <p>65:12</p> | <p>Pero falla, pues el italiano está sonriendo justo enfrente de él. Notemos que en la mano derecha no tiene guantes. Ambivalencia de intenciones.</p> | <p>Sin embargo, el paso inmediato del italiano muestra la prueba de que ellos sí han peleado, y que el Dr. no puede negarlo.</p> | <p>Imagen – Acción En este caso el italiano es la prueba de lo anterior, así que su propio paso lo delata como una prueba de que los chicos tienen la razón.</p> |

| | | | |
|--|--|---|---|
|  <p>65:20</p> | <p>El camarero cómplice vuelve y con una mirada señala si el fármaco está dentro de la bebida, el Dr. Egon asume que sí.</p> | <p>Al llegar el camarero muestra sus intenciones con mueca casi maligna. Es casi como una pregunta: ¿el trabajo está hecho?</p> | <p>Imagen – Pulsión Su rostro toma una mirada macabra frente al camarero, parte de un síntoma de ocultamiento, de una señal no verbal.</p> |
|  <p>65:21</p> | <p>El camarero, tal vez por temor lo ve con cierta interrogación, pareciera que sabe de lo que está pensando.</p> | <p>El camarero acepta la moneda, el rostro y la reverencia parece demostrar una respuesta: está hecho.</p> | <p>Imagen – Afección Tras la primera mirada, esta desconcertante confirmación junto al movimiento de reverencia confirman que el veneno o fármaco está en las copas de los chicos.</p> |
|  <p>65:28</p> | <p>Nos muestran las dos copas grandes y la copa pequeña, pero más estilizada, pero también el guante.</p> | <p>Las dos copas con el veneno mientras ellos hablan de trivialidades son enfocadas, con una mano enguantada.</p> | <p>Imagen – Mental Las manos al fondo, una enguantada y la de los chicos al descubierto, las tres bebidas, dos copas iguales y una pequeña, pero más sutil, es un villano suave, elegante en su proceder e intenciones.</p> |
|  <p>65:57</p> | <p>Las dos copas sobresalen, un dato curioso es que eran copas gigantes. Parte de que el lente antiguo no podía enfocar algo macro y lejano al mismo tiempo.</p> | <p>Se nos muestra al Dr. Egon con una sonrisa, pues ya tiene sus dos armas que le harán salir de este problema.</p> | <p>Imagen de transformación: En este caso el objeto toma propósito junto al guante negro, la de una intención oculta en un vaso.</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
|  <p>66:04</p> | <p>Gilbert la toma con rapidez quitándole un peso al Dr. Sin embargo, Matilda está preocupada por la situación del paciente.</p> | <p>Gilbert toma la mitad de la copa de coñac, Matilda lo ve con desagrado, ella muestra que ella no quiere beber.</p> | <p>Imagen – Acción Dado que lo toma casi a fondo nos deja un binomio, aquel que lo toma y aquel lo observa, la pregunta es: ¿Qué se tomó Gilbert?</p> |
|  <p>66:07</p> | <p>La copa queda a media capacidad, el primer obstáculo ha caído directo en la trampa, el espectador obvio teme por Gilbert, pues no sabe qué se tomó.</p> | <p>Pone la copa y está a media capacidad, esto hace que el suspenso crezca.</p> | <p>Imagen – Pulsión Como síntoma de sentencia de muerte, Gilbert coloca su parte de la copa envenenada, ¿Estará perdido?</p> |
|  <p>66:10</p> | <p>El Dr. les da la razón y con ello los emociona, ya que los domina porque logró ya moverlos al comedor, ahora buscará algo más privado.</p> | <p>Egon acepta que puede que tengan razón solo para llevarlos a un lugar más privado. Les dice que le quitará la venda al paciente.</p> | <p>Imagen – Pulsión La admisión y permiso del Dr. Egon nos deja ver que él permitirá que descubran al paciente, pero ¿Qué planea con ello?</p> |
|  <p>66:20</p> | <p>En este caso, la pareja tiene que verse obviamente ansiosa de saber de una vez si su teoría es cierta.</p> | <p>La pareja se muestra ansiosa y casi se levanta, pero ahora el Dr. Egon es el que pide discreción.</p> | <p>Imagen – Acción Resultado de la imagen pulsión anterior, pues el espectador también tiene la misma duda, ¿Será que la señora Froy es el paciente?</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
|  <p>66:27</p> | <p>En su micro expresión notamos la obvia ansiedad del villano por no dejar cabos sueltos.</p> | <p>Insiste que Iris ya beba su coñac.</p> | <p>Imagen – Afección La cualidad del villano se muestra en su mirada, está pendiente que ella tome el fármaco.</p> |
|  <p>66:33</p> | <p>Matilda no muestra signos de querer beber, y Gilbert empieza a notar cierta ansiedad en el Dr. porque beba.</p> | <p>Matilda no quiere tomar y lo mostró desde el principio y solo se queda pensando y esperando.</p> | <p>Imagen – Afección De nuevo, el rostro de Gilbert es de una persona enfocada en la dirección equivocada y Matilda, mirando a otro lado, ciega ante el villano frente a ella.</p> |
|  <p>66:35</p> | <p>En este cuadro podemos notar que hay tres signos, el obvio veneno, la argolla de compromiso, y el reloj de pulsera, un recordatorio, de que se acaba el tiempo.</p> | <p>Al notar la copa la vemos desde la visión de Egón, viendo las manos de Matilda.</p> | <p>Imagen de transformación En las manos de Matilda se encuentra el veneno, el tiempo y el compromiso, refiriendo que en sus manos está su vida. Mientras que la visión que tiene el espectador es la del villano.</p> |
|  <p>66:43</p> | <p>Al hacer el brindis, el Dr. hace esta expresión ansioso de que lo tome.</p> | <p>Pide un brindis para instigar a que Matilda se tome el coñac.</p> | <p>Imagen – Afección Por cualidad breve es casi factible pensar en la prisa que tiene el villano para lograr su cometido, transmitiendo al espectador angustia, pues su rostro refleja las intenciones últimas.</p> |

| | | | |
|--|---|---|--|
|  <p>66:45</p> | <p>Pero no funciona, ella solo espera que se paren a ver al paciente misterioso.</p> | <p>Matilda no resiste, ella no tiene ninguna intención de hacerle caso al Dr. Egón.</p> | <p>Imagen – Afección Dividual, pues en una encontramos la naturaleza inocente y aventurera de Gilbert y en la otra el rostro desconfiado y angustiado de Matilda.</p> |
|  <p>66:50</p> | <p>Pero al final, justo cuando se le engaña al espectador de que ella se salvaría, un último intento lo logra.</p> | <p>Al levantarse e ir para el camarote del paciente, Egón insiste por última vez.</p> | <p>Imagen – Acción Este último intento es espontáneo, tanto que es casual y no esperado, casi al último momento, justo antes de que se fuera Matilda.</p> |
|  <p>66:52</p> | <p>En un segundo el enfoque está ella tomando el fármaco, y él en desenfoque.</p> | <p>Ella lo toma con rapidez y se quita del cuadro.</p> | <p>Imagen – Pulsión Es el fetiche de nuevo, cuando más se esperaba que no lo tomará en el último momento logra su cometido, lo que más temor causaba en el espectador se logra, causando más suspenso, pues ahora el resultado es incierto.</p> |
|  <p>66:53</p> | <p>Al siguiente segundo se nos enfoca una sonrisa malévola, pues ha logrado que los muchachos tomaran el fármaco.</p> | <p>Y él, esperó y logró que los dos salieran de su camino con su trampa.</p> | <p>Imagen – Afección El rostro es un remitente de su propia maldad que esconde, el Dr. Egón, el fondo apoya el movimiento de desenfoque, pues se esconde a plena vista.</p> |

Resolución

Lady Vanishes es una película en donde Hitchcock pudo amalgamar el suspenso y el humor entre cómicas y tensas escenas. Lo que fue de ayuda para no politizar a sus próximas películas, pues su guion al tratarse de un espionaje entre Inglaterra y un país extranjero, estigmatizaría su arte si no lo podía hacer bien. La poca instrucción de Hitchcock en temas políticos hizo que tuviera el mejor de los aciertos al colocar a una viejecita con un secreto importante, algo que hizo que la película tomará un tono más relajado ante la crítica.

Sobre su montaje hay mucho que decir, desde las tomas iniciales donde se ve el uso de maquetas con las que adoraba jugar Hitch, un hotel laberíntico al estilo de la choza de *The Lodger*, hasta poner en práctica de nuevo de las superposiciones de imágenes, para crear una elipsis cada vez que un cúmulo de secuencias daban a otra parte de la película, algo que utilizaría en *Vertigo* después para comunicar la locura de sus personajes, pareciera que las formas espirales y abismos de locura son un sello constante en su manejo del tiempo y la locura de sus personajes.

Es de notar también que en varias veces el eje de las escenas cambia 360 grados sin previo continuidad de escenas, a veces desorientando al espectador, lo cual ayuda a enfocar el sentimiento de desorientación que tenía Matilda, recordemos que esta es de las penúltimas películas británicas de Hitchcock y el estilo estadounidense aún no le es del todo grato, aún puede experimentar con pequeñas ideas visuales como: cuando encuentran las gafas después de la caída de Matilda por el doble fondo, del otro lado sale un conejo, tal vez recordándonos que la verdad ha sido liberada. O la pequeña referencia cómica a las adaptaciones de Sherlock Holmes irónica, puesto que Hitchcock en repetidas veces no mostraba interés en hacer una película basada en el famoso detective.

El suspenso, como ya hemos visto, es una construcción meramente hecha con el espectador y con la trama, no solo con los personajes, ya que la tensión más intensa depende de la credibilidad de los intereses de los personajes principales. En este caso, Matilda, al intentar hacer lo correcto, desafía el estatus de los demás; gracias a ello el director encontró en esta película un tema al que volvería: la sociedad corrupta por los secretos e intereses individuales. Estas sociedades corruptas se verán más reflejadas en películas como *Shadow of a doubt* o *Rear window*, donde se muestra al igual un protagonista que enloquece, pues su credibilidad es mermada por esa corrupción.

3.3 *The Man who Knew too Much* (1934)

Datos técnicos

Nombre: The Man who Knew too Much

Año: 1934

Director: Alfred Hitchcock

Guion: A. R. Rawlinson, Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis, Edwin Greenwood, según un argumento original de Charles Bennett, D. B. Wyndham Lewis.

Montaje: H. StC. Stewart

Productora: Gaumont British Pictures, G. B.

Música: Arthur Benjamin, dirigida por Louis Levy

Intérpretes:

- Leslie Banks - Bob Lawrence
- Edna Mejer - Jill Lawrence
- Peter Lorre - Abbott
- Frank Vosper - Ramon Levine
- Hugh Wakefield - Clive
- Nova Pilbeam - Betty Lawrence
- Pierre Fresnay - Louis Bernard
- Cicely Oates - Enfermera Agnes
- D.A. Clarke-Smith - Binstead

Argumento reducido

En unas vacaciones familiares de Betty y Bob sufren la pérdida de su gran amigo Louis Bernard durante un baile, en su último respiro le deja una tarea a Bob proteger un archivo, sin embargo, tras ello secuestran a la hija del matrimonio Jill para chantajearlos de que les den ese documento. Es entonces que inicia una historia de conspiraciones, espías, sabotajes,

mientras que una inocente familia se abre paso entre la desconfianza de entregar o no aquel papel para volver a estar juntos.

Personajes

Bob Lawrence: Es el padre de Betty, es un hombre alegre y un poco desinhibido con su esposa, pues no muestra celos algunos contra Gibson que baila, coquetea e insinúa frente a su hija, es quizá una emoción su inhibición, lo que causa que este escondiera los documentos, sin embargo, es un poco drástico con Clive que no duda en meter en aprietos, golpes y sacaduras de muelas. Sin embargo, es un padre amoroso y responsable que moriría por su hija.

Jill Lawrence: Es una mujer con un talento en específico: la buena puntería, ya que al principio de la película la vemos competir contra Ramón, que es un experto francotirador, pero pierde al ver que su hija la molestaba. Por otro lado, en la escena final vemos que Ramón y su hija están en la azotea de un edificio y el policía que lo tienen en la mira no puede dispararle, pues tienen miedo de herir a la niña, sin embargo, ella se redime, casi es poético dado que le disparó a quien la venció en primer lugar. Es la precisión la que veremos resaltar en sus habilidades, llega en el momento oportuno y grita en el justo momento.

Abbott: El villano principal, sin embargo, es muy peculiar, por primera vez Hitchcock ejerce lo que después llamará el villano dividido, en este caso Abbott es el encanto y cabeza de la mafia, Ramón su arma, puesto que con él planea dar el golpe, pero la enfermera Agnes es la mando de confianza y parece tener total lealtad hacia su jefe, el dentista su puerta de entrada a su guarida; esta fragmentación de las cualidades de un personaje le ayudan a sostener a un villano que va muriendo por partes, difícil de exterminar, en este caso en la balacera final, cada cómplice muere enfrente de su jefe, lo cual nos regala una actuación dosificada de lo que hace enfurecer al villano principal. Ya que al morir la enfermera Agnes, él desata toda su ira contra la policía. Y por último, al momento de su muerte, su reloj suena como anunciando la muerte de un villano refinado.

Signos dentro del montaje

Broche: El broche de la niña refleja algo muy importante su inocencia, será signo que refleja su bondad, pero también lo manipulable que fue robarla de sus padres.



Campanas del reloj: Abbott el villano principal, carga con un reloj que suena con unas campanillas, lo cual sirve para hacerle saber a los demás que está presente, incluso en su muerte.



Diplomático: Matar al diplomático extranjero, nos lo señalan, son los signos de la realeza. La bandera de corona en el carro y la bandera en el palco.



Ramón y Jill: Los dos hacen una apuesta al inicio de la película, el que gane se queda con la hija, al final de la película la apuesta se vuelve un presagio con el destino, señal predictiva de las intenciones de Ramón.



Niveles de representación

| Nivel | Determinación | Categoría | |
|--|--|---|---|
| Puesta en escena | Contenido | Generalidad | |
| <p>La muerte de Abbott es causada por las campanas de su reloj de mano.</p>  | <p>Tras la muerte de los terroristas, los policías suben a buscar algún sobreviviente, Abbott estaba escondido atrás de la puerta, pero su reloj lo delata, marcando su hora de muerte. Se muestra que le disparan justo en el corazón, este cae lentamente.</p> | <p>Informantes: Durante toda la película las campanas nos informan de la presencia de Abbott sin tener que verlo.</p> | |
| | | <p>Índices: Las campanas representaban la manipulación, presencia y huella de este personaje, es irónico que el mismo sonido que le daba vida le causara la muerte.</p> | |
| | | <p>Temas: El personaje gustaba de ser un villano agradable, buscaba la elegancia y la serenidad.</p> | |
| | | <p>Motivos: El factor de suspenso se crea cada vez que se escuchan las campanas, pero no vemos lo que hace detrás el personaje.</p> | |
| | | Ejemplaridad | |
| | | <p>Claves: Hay unas pistolas causando una línea de fuerza, Hitchcock utiliza esa clase recursos visuales.</p> | |
| <p>Figuras Al personaje le disparan en el corazón, se infiere que su reloj de campanas era su vida, al momento de matarlo dejó de sonar.</p> | | | |
| <p>Arquetipos: El villano dividido es clásico de Hitchcock, dividir a su villano en matones, parejas y otros personajes, dejando al último la cabeza o en este caso el corazón.</p> | | | |
| Puesta en cuadro | Modalidad | Dependencia / Estabilidad o Independencia / Variabilidad | |
| <p>La puesta en escena es argumentativa, para generar más tensión.</p> | <p>Independencia: de eje, también de movimientos de cámara y planos alternos.</p> | <p>Durante la secuencia final se cambia de eje constantemente por el tiroteo, además se ven múltiples perspectivas, los movimientos de cámara son suaves, pero precisos en su desarrollo.</p> | |
| Puesta en serie | Nexo | Condensación | Articulación |
| <p>La película cuenta con una precisión de secuencias con nexos de condensación.</p> | <p>Disolvencias, desenfocados y fundidos a oscuros son puentes entre secuencias.</p> | <p>La condensación del lugar se ve representada en desenfocados provocados por los personajes, saltando así de tiempo y de lugares.</p> | <p>Fragmentación: la última secuencia es altamente argumentativa, para causar saltos de tensión en el tiroteo.</p> |

The Man who Knew too Much

(2-7)

En una residencia en las montañas, Jill pierde un campeonato de tiro al blanco contra su oponente Ramón.

(8-14)

Louis es abatido por un disparo en medio de un baile, donde Bob y Jill escuchan su último susurro. Un mensaje que les pide que no le revelen a nadie.

(29-42)

Bob se da cuenta de que Ramón y un culto buscan el secreto para dañar a la gente. Pero es capturado, no antes avisando donde será su golpe.

(15-28)

Bob y Jill son extorsionados por todos los policías y agentes secretos, pero si revelan el secreto, su hija secuestrada morirá. Bob logra encontrar la guarida de los secuestradores.

(43-56)

Entonces Jill dispara y logra darle a Ramón matándolo y salvando a su hija. Los policías entran y eliminan al jefe, no antes, de saber que falló al rematar el diplomático. Jill entra y reencuentra a Bob y a su hija.

(74-76)

Jill va al lugar, un concierto. Ramón es mandado a matar a un diplomático y así iniciar una guerra. El concierto es transmitido y todos escuchan.

(57-63)

Ramón tiene instrucciones de tirar cuando suenen los platillos. Jill intuye ello y grita en ese momento. Dejando en suspenso si acertó. Ramón regresa a la guarida perseguido por la policía.

Los policías inician un tiroteo. Cuando los terroristas van perdiendo, Ramón sube a la azotea con la hija de Jill.

(64-73)

(FIN)

| LÍNEA DEL TIEMPO PARTICULAR | | | |
|------------------------------------|--|--|----------------|
| Tiempo | Montaje | Narración | Minutos |
| 52:00 a 53:44 | Es justo en el final de la escena que Abbott tiene una toma general que hace una disolvencia al cartel del Albert Hall. | Bob logra ver a su hija y ella pregunta por su madre. Abbott le explica a Ramón que en el momento que suenen los platillos matará al diplomático. Por último, le encarga advertirle a Jill que su familia morirá si les avisa del disparo. La enfermera vuelve a encerrar a Betty. | 1:44 Min. |
| 53:45 a 54:44 | El montaje muestra varias tomas de ubicación, entre ellas la llegada del diplomático en un auto con la bandera, luego vemos al mismo entre los demás. Y por supuesto, el contrapunto de los rostros del villano y la protagonista. | Jill ya está en la sala del Albert Hall y ve por la opulencia que el diplomático también, de repente se le adelanta Ramón y le da el broche de Betty, con una sonrisa le dice que él es parte de los secuestradores. Jill entra apresurada a la sala del concierto. | 5:48 Min. |
| 54:45 a 57:25 | El movimiento de la cámara es un montaje asociado al movimiento de la cabeza de Jill, por eso deambula en búsqueda en los balcones. | Inicia el concierto y Jill es escoltada a su lugar, inicia la melodía y ella busca en los balcones a Ramón. La obra es transmitida por la radio y los secuestradores y Bob la escuchan. | |
| 58:26 a 59:33 | Aquí hay un ejercicio de montaje Rítmico, pues entre más intensidad tiene el ritmo de los violines, los planos cambian más rápido. Además del desenfoque que simuló las lágrimas de Jill y se convirtieron en la pistola disparando. | La música inicia con las trompetas, Jill localiza al diplomático, pero no a Ramón y por ello empieza a llorar, de pronto la pistola apunta y dispara en el justo momento que Jill grita. En la casa de los secuestradores escuchan el estruendo y Abbott sonrío. | |
| 59:34 a 60:02 | Esta escena de resultado deja más dudas que certezas y por ello su ritmo es rápido. Al final de esta secuencia hay un barrido de imagen. | La multitud del concierto está en alerta, el diplomático ha caído, Jill se apresura y logra indicar a los policías por donde se fue Ramón, estos logran seguir al auto. | |
| 60:03 a 61:48 | En este caso nos enseñan todas las instalaciones, lo cuales se hace con unos planos secuencias pequeños, | Ramón llega y todos los secuestradores lo esperan ansioso, al entrar al cuarto blindado escuchan en la radio que el diplomático sobrevivió. Abbott está muy enojado, | 2:32 Min. |

| | | | |
|---------------|--|--|-----------|
| | esto pues la balacera está por iniciar. | pero le preocupa que le hayan seguido. Lo cual sí pasó y hace llamar a todos los secuestradores. | |
| 61:49 a 62:35 | El montaje del plano de llegada de ellos esconde como, encierran a Bob, lo cual escondió la acción en sí misma. | Abbott llama a todos, dejan encerrado a Bob en el cuarto blindado y les muestra que los policías están afuera, entonces apaga las luces y ellos voltean, saben que deberán luchar. | |
| 62:36 a 63:59 | Las tomas son abiertas para mostrar tanto al edificio, como a la multitud, pero se puede notar que hay una secuencia de varios planos en donde varias personas salen de sus casas para ver el tiroteo. | Llega Jill y el capitán de la policía, una multitud es acordonada por policía, uno de ellos se queja de que estarán ahí toda la noche, ese mismo es el primero en ir y morir, pues le disparan, en respuesta otros policías intentan llegar a la puerta y son recibidos con balas. | 2:37 Min. |
| 64:00 a 65:15 | A propósito de esta escena, fue metida obligatoriamente, pues la policía de Londres no puede usar armas, así lo comentó Hitchcock y por ello se siente tan forzada. | Un personaje entra tal vez simulando a Winston Churchill pidiendo explicación y solución al capitán de la policía. Este le dice que ya han mandado a pedir rifles de una casa de antigüedades. | |
| 65:16 a 67:52 | Los policías que pusieron excusas para afrontar su labor murieron primero. | Los policías entran a los departamentos para tomar posición. Matan a uno que quería meterse en la cama, y justo termina muerto en un colchón. | 3:16 Min. |
| 67:53 a 68:46 | Hay un montaje de posiciones, cámaras que va de la locación abierta a la escena en interiores, es un despliegue de planos de disparos. | La policía entra a la iglesia del culto, y fuerza la puerta del edificio de los terroristas. Jill sale de la cafetería para estar más segura. | 1:05 Min. |
| 68:47 a 71:06 | Al poder salir Bob no sabe que la enfermera está cerca, esto es la táctica del suspenso dentro del encuadre, esto expande el tiempo de tensión. | Los terroristas están sufriendo muchos daños, entre ellos la puerta del cuarto blindado fue dañada y Bob puede salir. | 4:06 Min. |
| 71:07 a 72:53 | De nuevo este montaje de dos situaciones en consonancia, en que un personaje no sabe lo que le espera, este es un recurso que alarga la emoción del tiempo final. | La enfermera muere por los disparos, solo quedan Abbott y Ramón, entonces el jefe manda a ir por Betty para utilizarla como un rehén, pero Bob se les adelantó. | |

| | | | |
|------------------|---|--|-----------|
| 72:54 a 73:20 | La tensión crece, pues un personaje relevante es malherido y no sabemos su final pronto, alarga la espera de un resultado. | Ramón va por Betty, pero se da cuenta de que huyen por la azotea, entonces le dispara a Bob, dejándolo tumbado en las escaleras. | 0:26 Seg. |
| 73:21 a 74:24 | Un montaje que toma la situación al límite con claridad, pues en el disparo de Jill no vemos la acción, sino la reacción, se nos pone el rostro de los tres, logrando brevemente un efecto vértigo. | Ramón y Betty están en las escaleras, los policías paran el tiroteo, porque pueden herir a Betty, Jill su madre toma la decisión y en un actor que la redime como la mejor tiradora mata a Ramón, su adversario, ganando la apuesta del inicio de la película. | 1:03 Min. |
| 74:25 a 75:31 | Pequeños indicios sonoros son los que siempre presentaban a Abbott, fue su propio reloj el que lo delató en su muerte. | Una multitud intenta entrar al edificio, pero solo los policías entran, Bob está vivo en el suelo, y Abbott es asesinado por los policías en cuanto escuchan las campanas de su reloj. | 1:06 Min. |
| 75:32 a 76:05 | Como en todo final de Hitchcock, los finales son felices, pero breves, ¿será acaso que el director quiera decir que la felicidad es un tiempo breve y sin más montaje que un plano? | Betty entra a la casa sollozando, con una expresión muy auténtica que cambia a una felicidad extrema cuando los tres logran volverse a abrazar en familia, fundido a negro y el fin. | 0:53 Seg. |

| Secuencia | Índice |
|---|-------------------|
| Bob y Betty | 1:44 Min. |
| Jill en el concierto evita una muerte | 5:48 Min. |
| La víspera de la lucha | 2:32 Min. |
| Los policías se arman | 2:37 Min. |
| Matan a policías. | 3:16 Min. |
| Policías logran entrar | 1:05 Min. |
| Abbott se queda solo, Bob intenta escapar | 4:06 Min. |
| Ramón le dispara a Bob, persigue a Betty | 0:26 Seg. |
| Jill mata a Ramón | 1:03 Min. |
| Matan a Abbott | 1:06 Min. |
| La familia reunida de nuevo | 0:53 Seg. |
| Total | 24:05 Min. |

DÉCOUPAGE

| PLANO Y TIEMPO | DESCRIPCIÓN | | IMÁGENES DE DELEUZE |
|--|---|--|--|
| | Técnica | Narrativa | |
|  <p style="text-align: center;">52:41</p> | <p>Este plano es un seguimiento desde Abbott a Ramón en forma ininterrumpida, un plano secuencia que muestra fondo y situación principal.</p> | <p>Abbott le muestra a Ramón en qué momento debe de disparar, en el momento en que choquen los platillos.</p> | <p>Imagen – Percepción En este caso lo importante es la percepción de fondo, la reacción de los primeros dos personajes delanteros sobre los dos del fondo.</p> |
|  <p style="text-align: center;">53:21</p> | <p>El plano secuencia continuó hasta llegar a esta reacción, donde Abbott hace la amenaza de manera poética y risueña, en el fondo Betty y Bob se muestran preocupados.</p> | <p>Abbott le dice a Ramón que si ve a Jill la amenace que la vida de su familia está en peligro si hace algo valiente.</p> | <p>Imagen – Percepción Además que en un solo momento de bloqueo la percepción cambia a un punto más cercano, haciendo un ritmo más dinámico, mostrando los tres estados emocionales de los personajes.</p> |

| | | | |
|---|---|---|---|
|  <p>57:37</p> | <p>Le arrebatan a su hija, y Abbott muestra su rostro siniestro. En cierta medida vemos la aflicción del villano cuando escucha los gritos de la niña, pidiendo por su padre.</p> | <p>La enfermera le arrebató a Bob su hija y, Abbott le ayuda, su rostro muestra incomodidad con ello a pesar de ser el villano.</p> | <p>Imagen – Afección El sonido de fondo de la niña llorando, el relieve de la luz significando un poco de esperanza, más en los ojos entre enojados y entristecidos, nos muestran a un personaje complejo.</p> |
|  <p>57:42</p> | <p>Este plano es una transición a la situación principal, se traslada en una superposición que nos llevará al Albert Hall, en cuanto él agache la cabeza.</p> | <p>Baja la cabeza y es la señal de cambio del lugar, con ello se confirma que él no quiere matarlos.</p> | <p>Imagen de Transformación La transición le da un sentir diferente, casi de pensamiento sobre sus planes, donde el personaje, parece en espera o en oración de que su plan resulte, mientras transitamos al lugar.</p> |
|  <p>57:43</p> | <p>Notamos que en letras grandes, que el coro de Londres estará ahí, algo que más adelante resaltará.</p> | <p>El letrero de lugar rodeado de sombras, el show está por empezar.</p> | <p>Imagen – Mental Las siluetas siempre representan direcciones de intención, la silueta pequeña, dirigida a la derecha, puede reflejar a Ramón llegando al concierto.</p> |

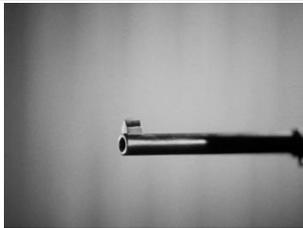
| | | | |
|---|--|---|--|
|  <p>53:56</p> | <p>Jill será el rostro de referencia, se enfocará varias veces su rostro, pues es transparente a la situación, es una guía emocional para el espectador.</p> | <p>Jill está en Albert Hall en búsqueda de aquel diplomático, del que hablan tanto.</p> | <p>Imagen – Afección El rostro de Jill es de indagación, la posición de la quijada sobre el cuello y el arco de las cejas, además de contar con unos ojos transparentes a las emociones.</p> |
|  <p>54:10</p> | <p>Hace saber que ese hombre es importante con el vestuario y su actuar para las personas, por ejemplo la reverencia.</p> | <p>Este hombre de barba llega y saluda a todas las personas de forma amable.</p> | <p>Imagen – Pulsión El personaje central es el diplomático que saluda con reverencia, un personaje que no espera un disparo.</p> |
|  <p>54:11</p> | <p>De nuevo el rostro de Jill es de sorpresa.</p> | <p>Jill muestra asombro, pues no se esperaba que si existiera aquel diplomático. Parece interesada en hablar hasta que alguien la rebasa.</p> | <p>Imagen – Afección De nuevo los ojos, pero en este caso el cuello esta levemente hacia atrás, como intentando huir del hecho de que existe el diplomático.</p> |
|  | <p>Aquí hay un cambio de eje, proporcional a la relación emocional de Jill y Ramón, pues ahora él muestra su verdadera cara.</p> | <p>Ramón se pone enfrente de ella, que está sorprendida de encontrarse con un amigo.</p> | <p>Imagen – Acción De origen binomial, la imagen es leída de arriba para abajo, tomando los rostros serenos y la acción de Ramón al entregar algo de forma discreta.</p> |

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>54:26</p>  <p>54:30</p> | <p>Señal de alerta para el espectador, sin palabras se da un ultimátum.</p> | <p>Le entrega el broche que le había regalado Jill a su hija, el día de su secuestro.</p> | <p>Imagen – Pulsión En un detalle que era un regalo, se convierte en una amarga sorpresa, una transformación se convierte en un dolor de incertidumbre.</p> |
|  <p>54:33</p> | <p>Jill se ve aún más sorprendida por la traición de su compañero.</p> | <p>Ramón está implicado, es obvio y por ello lo mira con frustración.</p> | <p>Imagen – Acción El binomio se separa en un contrapunto, Jill entiende que Ramón es ahora su enemigo.</p> |
|  <p>54:37</p> | <p>La mueca de Ramón es sutil, revelando que sus intenciones son claras.</p> | <p>Ramón le lanza la amenaza con una sonrisa silenciosa. Si intenta salvar al diplomático, su hija se muere.</p> | <p>Imagen – Acción Binomio completado con la sonrisa de Ramón que confirma la amenaza y el duelo.</p> |
|  <p>54:45</p> | <p>Al fondo el capitán de policía. Al estar enfrente de Jill, sentimos la misma aflicción que ella.</p> | <p>Al fondo aparece el capitán de la policía londinense y Jill de nuevo siente la necesidad de acusarlo.</p> | <p>Imagen – Pulsión En el fondo Jill podemos ver al capitán de policía, lo vemos desde la percepción de Jill, algo que se volverá recurrente.</p> |

| | | | |
|--|--|---|--|
|  <p>54:51</p> | <p>La posición elevada de este plano, nos deja claro que Jill entendió la amenaza de Ramón, de lo contrario iría con el capitán.</p> | <p>Está dubitativa, pasa de largo, y entra al concierto, siguiendo de cerca al diplomático.</p> | <p>Imagen – Percepción La perspectiva más alta de estos dos personajes, parece ser direccionada por la línea de fuerza que produce la escalera.</p> |
|  <p>55:03</p> | <p>Se posiciona a Jill justo en medio y al frente del lugar, algo necesario para ubicar al espectador.</p> | <p>Su lugar es justo para las siguientes acciones que se buscan construir con los planos a continuación analizados.</p> | <p>Imagen – Acción Esta imagen es de adaptación, crucial para el espectador y entender no solo espacio, sino adentrarse a los movimientos de Jill.</p> |
|  <p>55:11</p> | <p>El concierto inicia, y tenemos vista y planos de toda la gente, y del coro.</p> | <p>Los tambores resuenan con potencia que todos ponen atención de inmediato, todos en silencio mirando a la orquesta y al coro.</p> | <p>Imagen – Percepción Contrapunto de lo que ve Jill directamente, nos muestra la percepción del protagonista, nos quieren hacer sentir que nosotros tampoco podemos acusar a Ramón.</p> |
|  <p>55:52</p> | <p>En el palco izquierdo se nota la bandera del diplomático y su cabeza.</p> | <p>Todos menos Jill que ubica al palco del diplomático, pues su bandera se asoma.</p> | <p>Imagen – Percepción Jill voltea y vemos la bandera que ubica al diplomático fácilmente por la bandera.</p> |

| | | | |
|--|---|---|--|
|  <p>56:09</p> | <p>Los ojos de Jill ahora son la cámara y podemos ver sus movimientos, incluso como duda al ver el palco vacío.</p> | <p>En lado derecho hay un palco a oscuras con un hombre oculto dentro.</p> | <p>Imagen – Percepción La cámara hace un movimiento de vuelta que es el mismo que dirige Jill, ella está viendo claramente al asesino.</p> |
|  <p>56:28</p> | <p>Estos dos planos anteriores son una secuencia donde la cámara toma los movimientos de cabeza de Jill.</p> | <p>Jill está asociando la posición de los dos palcos, es obvio que piensa que Ramón está listo para disparar.</p> | <p>Imagen – Acción El mostrar a Jill con esto es indicador por sus ojos, hace con sus ojos un trazo de hacia dónde se va a dirigir la bala. Esa acción con sus ojos es obvia pero necesaria para ubicar al espectador.</p> |
|  <p>56:43</p> | <p>De nuevo la amenaza en un pincho que se ve como algo inocente y común.</p> | <p>La amenaza silenciosa de nuevo en su mano le dice que no se arriesgue, por un hombre que no conoce.</p> | <p>Imagen – Pulsión De nuevo regresa la gran amenaza, lo que está en juego es la familia, y notemos que la mano está de nuestro lado, de nuevo personificación, desde el punto de vista de Jill.</p> |
|  <p>57:05</p> | <p>La transmisión del concierto nos lleva a la radio, inicia el montaje paralelo.</p> | <p>El concierto se transmite por la radio, uno de ellos es el de los terroristas.</p> | <p>Imagen de Transformación Notemos que el lente de Hitch es esférico, por ello el desenfoco es circular, y centra al transmisor de radio fácilmente, esto sirve para significar el salto de locación.</p> |

| | | | |
|--|--|--|---|
|  <p>57:10</p> | <p>Parecían petrificados al oír y esperar la situación.</p> | <p>Todos, incluso Bob están tranquilos esperando el disparo en medio de la melodía de la orquesta.</p> | <p>Imagen – Mental Esta imagen estática casi como pinturas, nos deja claro que hay una referencia pictórica, además de la imagen sonora obvia de que están esperando el disparo.</p> |
|  <p>57:16</p> | <p>Se hace este plano cercano al diplomático, donde su bandera resalta su cabeza como si estuviera cortada.</p> | <p>La cabeza del diplomático se muestra arriba de la bandera, cortada por ser parte de una batalla invisible.</p> | <p>Imagen – Afección La anterior imagen se asocia fácilmente con esta porque vemos a la víctima a la espera, casi como un equipo contra el otro y en el centro el líder.</p> |
|  <p>58:29</p> | <p>Jill empieza a llorar y la cámara sigue el mismo juego.</p> | <p>La desesperación en el rostro de Jill es obvia, está ante un dilema si ella intenta hacer algo, posiblemente pierde a su familia.</p> | <p>Imagen – Pulsión Los ojos de Jill vuelven a ser el centro, pues están llenos de lágrimas, de impotencia, no quieren perder a su familia, pero tampoco quiere matar a un hombre involuntariamente y arriesgar a un país a una guerra.</p> |
|  <p>58:37</p> | <p>Estamos literalmente viendo un desenfoco que representa las lágrimas de una madre. El cual pasará a ser una transición muy inteligente.</p> | <p>Los ojos de Jill se llenan de lágrimas y queda ciega ante lo que puede hacer.</p> | <p>Imagen de Transformación Como había mencionado, el desenfoco esférico de la escena nos ayuda a tomar la relación de los ojos de Jill como si fueran los ojos del espectador llenos de lágrimas.</p> |

| | | | |
|--|---|--|---|
|  <p>58:55</p> | <p>La transición nos lleva al arma en un fondo que se enfoca de a poco al igual que el movimiento del arma.</p> | <p>Saltamos a la pistola que apunta escondida desde una cortina.</p> | <p>Imagen de Transformación El desenfoque llega a tal punto que es fácil combinar las imágenes como la del arma homicida a punto de disparar y la de la sala de concierto.</p> |
|  <p>59:12</p> | <p>Los platillos están listos, es una cuenta regresiva. Al igual que el siguiente instrumento.</p> | <p>Los platillos van a marcar la ejecución del diplomático</p> | <p>Imagen – Acción Empieza un conteo regresivo, ritmo del coro y los instrumentos que se asoman para ser utilizados como sigilo.</p> |
|  <p>59:15</p> | <p>El bombo también está listo, esta ecuación de planos se repetirá una vez más incluyendo el rostro de Jill.</p> | <p>El gong también es la última señal de aviso, que se repetirá para dar el disparo.</p> | <p>Imagen de Transformación Es interesante que el gong sea el instrumento que se muestra como último, pues refleja una referencia del sonido de transición de un estado de actividad a un de paz mental como la muerte.</p> |
|  <p>59:25</p> | <p>El diplomático se levanta y muestra un rostro de asombro, no espera más que el clímax de la música.</p> | <p>El diplomático asoma su cabeza mostrándose como un objetivo fácil.</p> | <p>Imagen – Afección El diplomático hace una mueca de espera y se alza como esperando su propia ejecución. En este punto la cualidad es la de un condenado esperando encontrar la paz.</p> |

| | | | |
|---|--|---|--|
|  <p>59:26</p> | <p>Jill se levanta y grita un segundo antes del disparo, entre el público, pareciera representar la emoción de los espectadores.</p> | <p>Jill grita un segundo antes del disparo, en consonancia con los platillos. Un momento crucial.</p> | <p>Imagen – Pulsión Por fin, Jill logra lo que el espectador quiere, el grito de auxilio, que en consonancia con la orquesta dan un remate del clímax, dejándonos un nuevo misterio ¿Ramón logró matar al diplomático?</p> |
|  <p>59:29</p> | <p>Los terroristas muestran asombro con Bob, pero Abbott sonríe, el trabajo está hecho.</p> | <p>Los terroristas se muestran dubitativos, menos Abbott que no muestra sorpresa por el disparo y el grito en medio del momento de máximo suspenso.</p> | <p>Imagen de Transformación Todos tienen la misma duda, excepto Abbott, que parece regocijarse de la melodía de un asesinato perfecto.</p> |
|  <p>59:43</p> | <p>Nos muestran un resultado, el diplomático caído.</p> | <p>Todos están conmocionados, el diplomático está caído, ¿Acaso está muerto?</p> | <p>Imagen de Transformación Y en el equipo de los amigos de los diplomáticos, están del mismo modo, intentando saber qué ha pasado, ¿Estará muerto?</p> |
|  <p>¡Por ahí, rápido!</p> <p>59:43</p> | <p>Entre sombras Ramón corre y el capitán y Jill salen detrás de él.</p> | <p>Jill sale y ve al capitán y le indica por dónde se fue Ramón.</p> | <p>Imagen – Acción Jill se mueve, reconoce al capitán y le señala al tirador, sin esa dirección lo hubiera perdido.</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
|  <p>59:57</p> | <p>Un salto de eje que nos muestra que la posición de Albert Hall y de Jill como resolución.</p> | <p>El capitán y Jill se unen, mientras los demás policías persiguen el coche de Ramón</p> | <p>Imagen – Pulsión Da la orden y se lleva a Jill, que juntos forman la dupla, para encontrar al presunto asesino. El síntoma obvio es que ellos dos iniciaran una persecución.</p> |
|  <p>60:01</p> | <p>Esta secuencia cambia con una transición de barrido.</p> | <p>Los terroristas están esperando a Ramón, para saber si ha logrado la misión y huir.</p> | <p>Imagen de transformación Esta transición solo busca cambiar de locación, pero es una interesante elección, no hay conexión, espacial, pero sí es una forma elegante de terminar la secuencia clímax de la película.</p> |

Resolución

Al analizar detenidamente *The Man who Knew too Much*, nos encontramos que es una aglomeración de precisas técnicas de suspenso, no hay momento en que no deje de existir una situación en que el espectador no tenga una razón para sentir tensión: desde el principio en que un hombre debe de evitar arrollar a una pequeña niña, hasta el tiro de gracia que salva a la misma; este personaje a pesar de no tener mucha participación en la película representará el conflicto de los personajes protagónicos.

Hitchcock logra en este film integrar en una composición dos parámetros que regirán sus próximas obras: la comicidad que hay entre villano y protagónico, donde Bob con Abbott ríen juntos a pesar de las circunstancias; además surge el reto místico del suspenso, como ejemplo está Ramón que gana el tiro al blanco al principio de la película, Jill entonces promete que si en el próximo encuentro ella falla, se podría llevar a Betty, y no es más que una ironía cruel que el próximo encuentro fue en el clímax de la película.

Lo podemos ver en la escena de Abbott, Bob, Ramón y Betty, en donde la cámara usa una secuencia en vez de cortes, para señalar el momento justo del disparo y luego la amenaza; o también cuando Jill casi enloquece buscando exactamente al palco del asesino, la cámara hace un movimiento en falso que identifica fácilmente el palco a oscuras. Todo esto asociado a ideas como el punto de vista de Jill, o la profundidad de los actos de Abbott. Las ideas pequeñas en objetos chicos siguen la línea de Hitchcock, por ejemplo, el broche que le dio Jill a Betty se vuelve una sutil amenaza, como dijo Abbott, o la muerte de los policías por sus propios diálogos como el que quería descansar y muere en un colchón, también Abbott que, al intentar tener una marca peculiar como villano, el tintineo de su reloj, fue este que le marcó su muerte. Esa es la fuerza detallada a la vez imperceptible a la que en conjunto con el suspenso hila toda la trama en una composición de sensaciones.

El suspenso de Hitchcock en este film se construye del vínculo familiar, pero también desde su raíz más inglesa, era una carta despedida para su nación, pues en esa época tal vez sería su último metraje si era rechazado, y si no todo cambiaría. Es de pensar que Hitchcock no solo planeó detenidamente cada plano, movimiento, actuación y diálogo para que no solo pudiera seguir su carrera, sino para afianzarla. Hitchcock encontró en esta película su propio estilo, es cuando el mago del suspenso encontró al fin su propia magia.

Conclusión

El suspenso es una angustia creciente, durante un tiempo prolongado. Esta es una definición que depende de factores que encontré en los anteriores largometrajes, ya que son el resultado de sus análisis. Este sentimiento se provoca en el cine y solo con los causantes correctos: el primer factor es la ocultación de un dato importante al protagonista, pero que el espectador sabe y no puede hacer nada para que el personaje evite la tragedia.

El público sabe qué es lo que se avecina, pero no puede hacer nada para salvar a su protagonista. El clásico ejemplo de Hitchcock es una escena en donde dos hombres charlan, pero antes alguien puso una bomba en la mesa. Esto causa la angustia en el espectador tras cada segundo que pasa la escena, por ende, entendemos que el suspenso es un factor de tiempo básico.

El segundo factor para causar suspenso implica al protagonista y al espectador, pero no a su contexto. Un ejemplo de ello es cuando un personaje que ha sido inculpaado en un delito no cometido por él (chivo expiatorio), puede tener distintas travesías hasta antes de comprobar su inocencia. Este factor de suspenso conlleva el valor de la justicia de por medio. Donde un secreto es necesario exponerlo a una sociedad, o una reputación debe ser limpiada. Sin embargo, puede recaer al punto de la conspiración o el culto secreto, pero el siguiente modo de suspenso lo explica de mejor forma.

El tercer factor del suspenso es implicar a los tres componentes: espectador, protagonista y contexto. Pero en este caso es necesario que el ambiente sea una mimesis de un problema en la realidad, esto es, para que el espectador proyecte su propia existencia en la película. O puede ser también un concepto en el que la sociedad base su moral, una falla sistémica que afecte a un sector no privilegiado. Estos tres modos me gustaría determinarlos por distintos nombres, el primero como suspenso invisible, el segundo como tensión de cápsula, y el tercero como el vilo ambiental.

Estos son factores de expresión en los personajes del suspenso, sin embargo, el patrón temporal no ha sido añadido, dado que son marcados como relojes que dosifican la tensión con el ritmo del montaje. En este caso hay varios tipos de cronómetros, pero solo mencionaré los analizados aquí, el primero de *The Lodger* es particularmente un temporizador en crecimiento, de un problema a otro, tras cada una de las pistas el asesino se vuelve más culpable.

Esta clepsidra de tensión tiene una caducidad, pues al descubrirse la verdad o las pistas anteriores se encuentran ilógicas o son muy refinadas. Otro caso es el de la carrera contra reloj, donde una bomba o un asesino está a punto de perpetrar un crimen y, el espectador, en este caso el héroe se encuentra a punto de ser linchado. Sin embargo, los demás personajes deben de correr antes de que muera.

Otro parámetro es el del patrón de comportamiento: un personaje es el único que puede ver a un ente, cosa o persona, pero las demás de su contexto nunca la han podido ver, y menos convivir con ese objeto. En este trabajo, *Lady Vanishes* usa ese reloj, ya que Iris tras sufrir el golpe parece estar pasando por esta clase de situación, nadie ve a la señorita Froy, los demás pasajeros la empiezan a convencerla de que volvió loca y ese mismo impulso por comprobar su cordura es el que la lleva buscarla antes de que el tren pare. Otro ejemplo podría existir en una situación de riesgo donde una tarea de precisión es subordinada a una persona que sufre un padecimiento que le haga fallar tras ciertos factores, por ejemplo, una melodía.

El montaje paralelo nos ofrece un reloj muy singular, el de la cercanía tras lo prohibido. Por ejemplo, el protagonista entra a un hogar, mientras que la cámara ve cómo el dueño de aquella casa llega. Las tomas deben de ser dosificadas en pequeños planos que alargan cada vez más la demora, y la pregunta se volverá cada vez más frecuente: ¿Será descubierto? Esto puede venir de sonidos que indiquen al espectador que alguien ya abrió la puerta, por ejemplo, en *Rear Window* esto se realiza a través de dos escenas al mismo tiempo.

Muy similar a esto es el singular caso de *The Man who Knew too Much*, cuyo montaje rítmico es llevado por una música que nos mostrará la ejecución o la salvación de un hombre. Este empalme tan singular puede ser conducido de distintas maneras, tanto en melodías, sonidos o patrones de ruidos que sugestionan, lo importante es el final, el cual no solo saca al espectador a una situación más grave sino a un desenlace.

Otro reloj es el de la puerta cerrada, por ejemplo, el protagonista escucha tras una puerta que unas personas han matado a alguien, y que no deben dejar testigos, y es muy probable que lo inculpen. Este reloj pone en aprietos al personaje principal, que es inocente y no sabrá cómo manejar esta situación, causándole dudas de cada acción que hagan los demás personajes. Incluso para añadir más ocultamiento, puede haber una figura misteriosa

de la cual solo escucha su voz, lo que sitúa al protagonista en una paranoia constante, hasta que pueda salir de aquel problema.

Otro suspenso más moral creado por el reloj, es la pérdida del niño inocente, en donde un pequeño infante se pierde en un tren, avión, etc. Y toda la tripulación se vuelve sospechosa. Para quien lo busca, esta clase de suspenso solo funciona por el objeto motivante y no por el tiempo mismo, pues de lo contrario si lo encontrarán en el viaje se volvería monótono. Muy distinto es el temporizador del *escape room*, donde se lucha por la libertad de los personajes, y es presionado el ingenio de todos hasta los límites de la locura, tal vez un reflejo de los anhelos de la sociedad.

Lo que me lleva a hablar sobre la proyección de las angustias. Estas se relacionan con tanto los factores como a los relojes. Pues sin un código ético intuitivo en el que se ponga en un dilema a los personajes, estos no reaccionan. A ejemplo: salvar al inculpaado inocente, aunque no hay suficientes pruebas, evitar que muera a pesar del escrutinio que conlleva defenderle. Más si se reflexiona sobre qué público recayeron aquellas pruebas morales, ingleses, del periodo de 1920 a 1940, debió entonces ser una dificultad alta. Pues no olvidemos la depresión, la Segunda Guerra Mundial y todos aquellos códigos éticos con lo que decidieron vivir.

Estos dilemas morales solo nacen por decisiones propias. Aquellas personas con poca sensibilidad moral son menos sugestionables si no hay un castigo de por medio. Incluso si va en contra de la moral del protagonista, pues en cierta medida la pérdida de valores ya no es algo que sorprenda. Ya que es más difícil impactar la empatía de un espectador que no la siente hacia su prójimo. Lo cual tiene un arreglo tentativo y es la de villanía del héroe, darle cierta crueldad aplicable únicamente por la causa justa. O un pasado repleto de oscuros secretos que lo dejan al borde de la maldad. Lo cual le daría además de una profundidad necesaria, más credibilidad ante los espectadores exigentes respecto a la ética .

Es el de Alfred Hitchcock, un estilo sutil. Aplicable a buena parte de su filmografía y no solo a las películas de las que nos ocupamos en esta tesis. En las que la problemática no es suficiente, sino la tensión que causa sobre los espectadores es la sugestión justa. Este estilo funciona gracias a estas características mencionadas, pero con una cláusula estricta. Mostrar siempre antes que contar. Porque este estilo depende de la imagen de su producción y fuerza ante la historia, en este caso la elaboración depende de los factores

técnicos, fondo, enfoque, simetría, color, etc. Pero que se guían con una historia basada en planos que sugestionan. Con planos secuencias que narran sin que los personajes tengan que aparecer, ideas mentales que sostienen a la película.

Lo que entendí de Hitchcock es que no basta con crear una metodología de análisis, pues no es suficiente con contar los minutos. Si no saber, ¿por qué ese plano lo colocó en aquel justo momento? Es entonces que Deleuze reluce con una muy compleja segregación de imágenes movimiento. Que nos da una entrada a distintas dimensiones de entendimiento. Soy consciente que no bastaron las interpretaciones que di para poder entender del todo un filme y analizarlo.

Pero fui capaz de reflejar que yendo de general a particular, se puede encontrar coherencia en que cada escena de tensión está diseñada con un calibre estético único. Donde el patrón entre la percepción más la pulsión son el factor clave. Pues una imagen percepción tras una imagen pulsión fue el resultado más repetido. Sin embargo, esta determinación es ambigua, no se puede sostener a toda una escena de suspenso con solo un plano de pulsión, tal vez se puede tras un plano secuencia como en *Rope*, pero no con solo pulsiones y percepciones, son necesarias las imágenes afección, las imágenes de transformación y las mentales.

Traté de no sobre interpretar los símbolos a pesar de que pudiera tener un vacío legal en la complejidad del catálogo de la filosofía de Deleuze, principalmente porque no buscaba excusar mi trabajo en ambigüedad de un signo, sino de una narración comprobable, por ello busqué usar lo menos posible el recurso del signo abstracto, y fui hacia la lógica de la historia. Lo más difícil es seguir la comprobación de tiempo, pues si bien el factor de la temporalidad ayuda al orden y a la jerarquía del análisis, es a veces retardador ante un hecho obvio cuando se trata de una escena de clímax, no obstante, para mí era relevante, ya que busca darle lo que Cassetti determinaba como comprobadores de su análisis.

Haciendo un último autoanálisis, existe una coherencia interna que reluce sobre las teorías que previamente fundamenté en el marco teórico. Como dije, no expliqué con metáforas a los signos porque quiero la fidelidad empírica y además de la relevancia cognitiva para poder entender una película tras varios niveles de análisis. También hay una profundidad, pues no solo me quedé con una primera línea del tiempo sino una particular de

la parte que analizaría. La veracidad fue la más inquisidora, dado que si bien seleccioné a los planos que eran los más significantes y que concordaban con un diseño lógico, algunos los tuve que sacar, ya que se repetían o simplemente eran movimientos breves no valiosos. Por último, la extensión y radio de acción es amplio, lo cual le da cierta funcionalidad si se busca abarcar a la película completa, y más que nada las tablas le dan esa sensación de elegancia y orden, tras el placer de ver la simetría de cada plano representado.

El suspenso siempre va a ser el conocimiento revelado con anticipación, aquel conocimiento que antes no era relevante, pero al exponerse puede transformar la vida de alguien o de todos en conjunto. Representada a veces por una enfermedad, o en ocasiones una noticia devastadora, ese factor de revelación hace prospero al suspenso porque lo vuelve impredecible y aparentemente inevitable. La naturaleza temporal de la humanidad así es llevada, pues siempre es pronto para saber lo que el futuro le va a agregar al pasado, y por ese mismo hecho se crea la tensión. Es la duración en la percepción del plano presente, pues le añadimos tensión a rasgos meramente probables.

Esta clase de análisis de las películas son necesarios en el margen de la Comunicación principalmente en la rama de la producción audiovisual por tres necesidades primordiales; la primera, porque ayudan al entendimiento de qué tan entendible es un mensaje para la audiencia. La segunda es la participación del analista, al comprender los factores de creación cinematográfica, y lo relevante que es crear un plano que tenga un significado. Y, por último, es el aprendizaje hacia los alumnos en carreras afines a la comunicación, pues es la mejor forma para concretar las bases de un entendimiento de lo que es comunicar sin contar solo mostrando el plano justo en el momento indicado.

A manera de corolario, la creación de esta tesis refuerza su valor por lo acontecido en el 2020. Mi sentir durante este periodo fue de una tensión total, pero desaparece por la alegría de la creación de este escrito. Lo cual me ayudó a entender el suspenso real de una manera más global, empática, y sobre todo realista. Esta tesis está dedicada para todo aquel que viva con cualquier clase de suspenso en su vida. Porque si algo aprendí es que cualquier clase de oscuridad, suspenso o temor desvanece cuando uno se centra en el presente, y puede ver la aurora de la creación constante en el perpetuo ahora. El significado que encontré de la vida en estos tiempos es la alegría del presente creador: “donde hay alegría, hay creación: más rica es la creación, más profunda es la alegría.” (Bergson, 2006).

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos* (Primera ed.). (C. Roche Suárez, Trans.) Barcelona: Paidós..
- Aumont, J. (2002). *La teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores* (Segunda ed.). (C. Roche, Trans.) Barcelona: Paidós Comunicación.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film* (Primera ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Aranda, D., & de Felipe, F. (2013). *Guion audiovisual* (Décima ed.). Barcelona: Eureka Media, SL.
- Aristóteles. (1993). *Física* (Primera ed.). (M. D. Boeri, Trans.) México: Biblos.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica* (Segunda ed.). (T. Calvo Martínez, Trans.) Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (2009). *Poética* (Primera ed.). Madrid: Gredos.
- Arnheim, R. (2006). *Arte y percepción visual* (Segunda reimpresión, ed.). Madrid: Alianza Forma.
- Barthes, R., Greimas, A. J., Eco, U., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., et al. (2016). *Análisis estructural del relato* (Onceava ed.). México: Coyoacán.
- Baristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (Séptima ed.). México: Porrúa.
- Bergson, H. (2016). *La evolución creadora* (Segunda ed.). Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2006). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (Segunda ed.). Madrid: Salamanca.
- Bergson, H. (2009). *Introducción a la metafísica* (Quinta ed.). México: Porrúa.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (Primera ed.). Buenos Aires: Cactus.
- Bernabé, S. (2011). *Dario Argento o la alquimia del miedo* (Segunda ed.). Madrid: Blume.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (Primera ed.). (E. Iriarte, & J. Cerdán, Trans.) Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. (2015). *The Lumière galaxy : seven key words for the cinema to come* (Primera ed.). New York: Columbia University Press.
- Casetti, F., & di Chio, F. (2013). *Cómo analizar un film* (Cuarta ed.). México: Paidós.
- Campbell, J. (2000). *Los mitos en el tiempo*: (Primera ed.). (C. Aira, Trans.) Buenos Aires: Emecé.
- Campbell, J. (1993). *Los mitos: su impacto en el mundo actual* (Primera ed.). (C. Aira, Trans.) Barcelona: Kairós.

- Carlo, A. M. (1983). *Historia universal de la literatura* (Decimonovena ed.). México: Esfinge.
- Carreño, J. M. (1984). *Alfred Hitchcock* (Primera ed.). Madrid: Ediciones JC.
- Cousins, M. (2017). *Historia del cine* (Segunda ed.). Barcelona: Blume.
- Concheiro, L. (2016). *Contra el tiempo* (Primera ed.). Madrid: Anagrama.
- Cook, D. A. (2016). *A history of narrative film* (Quinta ed.). London: W. W. Norton & Company.
- Cooke, A. (2017). *Comprender la psicosis y la esquizofrenia*. London: British Society Division of Clinical Psychology.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II* (Primera ed.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I* (Segunda ed.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2018). *Cine I: Bergson y las imágenes* (Segunda ed.). Buenos aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2018). *Cine II: los signos del movimiento y el tiempo* (Segunda ed.). Buenos aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2017). *El Bergsonismo* (Primera ed.). Buenos Aires: Cactus.
- Delgadillo Velasco, R. (2011). Teorías sobre montaje audiovisual. *Punto Cero. Universidad Católica Boliviana*, 16 (22), 69-77.
- Derry, C. (1988). *The suspense thriller: films in the shadow of Alfred Hitchcock* (Segunda ed.). New York: The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock.
- Díez, J. A., Moulines, U. (1997). *Fundamentos de filosofía de la ciencia* (Primera ed.). Barcelona: Ariel.
- Eisenstein, S. (2017). *El sentido del cine* (Decimotercera ed.). México: Siglo Veintiuno.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine* (Primera ed.). Madrid: Anagrama.
- Gaudreault, A. (1987). Theatricality, narrativity, and "trickality": reevaluating the Cinema. *Popular Film and Television*, 15 (3), 110-119.
- Gil, P. (2016). *Hardboiled* (Primera ed.). Madrid: Autopublicado.
- González, A. S. (1989). *Los elementos literarios de la obra narrativa: conocimientos básicos para su análisis* (Primera ed.). México: UNAM.
- Hitchcock, A. (2016). *Hitchcock por Hitchcock escritos y entrevistas 1* (Primera ed.). (S. Gottlieb, Ed., & E. A. Gónzales, Trans.) Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Hitchcock, A. (2016). *Nuevamente Hitchcock, escritos y entrevistas 2* (Primera ed.). (S. Gottlieb, Ed., & E. A. Gónzales, Trans.) Buenos Aires: Cuenco de plata.

- Highsmith, P. (2006). *Suspense: cómo se escribe una novela de intriga* (Segunda ed.). Barcelona: Anagrama.
- Hipona, A. d. (2011). *¿Qué es el tiempo?* (Primera ed.). Madrid: Trotta.
- Horsley, L. (2009). *The noir thriller* (Segunda ed.). (M. Gónzales, Trans.) Lancaster: Pelgrave Macmillan.
- Jurgenson, A., & Brunet, S. (1990). *La práctica del montaje* (Primera ed.). Barcelona: Gedisa.
- James, P. D. (2009). *Todo lo que sé de novela negra* (Primera ed.). Barcelona: Ediciones B.
- Kant, I. (2014). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (Cuarta ed.). Madrid: Alianza.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler, una historia psicológica del cine alemán* (Segunda ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Lotman, Y. M. (1979). *Estética y semiótica del cine* (Primera ed.). Barcelona: Gustavo Gil editores.
- Mcgrath, D. (2001). *Montaje & postproducción* (Primera ed.). Barcelona: Océano.
- Murch, W. (1995). *In the blink of an eye* (Segunda ed.). Beverly Hills: Silman James Press.
- Malverde, H. (2010). *Guía de la novela negra* (Primera ed.). Argentina: Errata Naturae.
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas* (Primera edición ed.). (N. Petet Fontserè, Trans.) Madrid: Taurus / Pensamiento.
- Martín, F. D. (2009). *Breve historia del Homo Sapiens* (Primera ed.). Madrid: Tombooktu.
- Martín, M. (1999). *El lenguaje del cine: iniciación a la estética de la expresión cinematográfica*. (Quinta ed.). Capellades: Gedisa.
- Martínez, J. O. (2003). *Signo en acción: el origen común de la semiótica y el pragmatismo* (Primera ed.). México: Universidad Iberoamericana.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico del guion a la pantalla* (Primera ed.). Barcelona: Universitat de Barcelona / UBe.
- Mariño, E. P. (2010). *El cine: análisis y estética* (Primera ed.). Medellín: República de Colombia: Ministerio de Cultura.
- Mikuz, J. (2008). El papel de la escultura en las películas del primer periodo alemán de Fritz Lang (1919-1933). In L. S. Coruña (Ed.), *La escultura en Fritz Lang* (pp. 18-30). Madrid: Maia.
- Morgan, J. (2002). *The biology of horror: gothic literature and film* (Primera edición ed.). Illinois: Board of Trustees.

- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos* (Primera ed.). (R. Grasa, Trans.) Buenos Aires: Paidós.
- Newton, I. (2012). *Principios matemáticos de la filosofía natural* (Primera ed.). Madrid: Tecnos.
- Nosferatu. (1989). *Alfred Hitchcock en Inglaterra* (Primera ed.). Valencia: Donostia Kultura.
- Pasolini, P. P. (2006). *Cinema: el cine como semiología de la realidad* (Primera ed.). México: UNAM.
- Pasolini, P. P. (2006). *El cine como semiología de la realidad* (Segunda ed.). México: Unam.
- Paz, J. L. (2012). *Alfred Hitchcock* (Primera ed.). Barcelona: Cátedra.
- Pierce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica: obras reunidas* (Primera ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Olkowski, D. (2010). Henri Bergson. In F. Colman (Ed.), *Film, theory and philosophy* (Primera ed.). Quebec: McGill-Queen's University Press.
- Rubin, M. (2000). *Thrillers* (Primera traducción ed.). (M. Talens, Trans.) Madrid: Cambridge.
- Rolleston, T. W. (2013). *Mitos y leyendas celtas* (Segunda ed.). Buenos Aires: Turner.
- Robertson, R. (2009). *Eisenstein on the audiovisual: the montage of music, image and sound in cinema* (Primera ed.). London: I.B. Tauris Publishers.
- Rohmer, C. C. (2010). *Hitchcock* (Tercera ed.). Buenos Aires: Manantial (colección Texturas).
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación* (Primera ed.). México: UNAM (CUEC).
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad* (Primera ed.). (J. Pavía Cogollos, Trans.) Barcelona: Paidós.
- Salt, B. (2009). *Film style and technology: history and analysis* (Tercera ed.). London: Startword.
- Sadoul, G. (2004). *Historia del cine mundial* (Decimonovena ed.). México: Siglo Veintiuno.
- Sagan, C. (1984). *Los Dragones del Edén: Especulaciones sobre la evolución de la inteligencia humana* (Segunda ed.). (R. Andreu, & D. Bergada, Trans.) Madrid: Grijalbo.
- Sagan, C. (1981). *El Cerebro de Broca* (Primera ed.). (D. Bregada, Trans.) México: Gribaldo.
- Sánchez, R. C. (2019). *Montaje cinematográfico arte de movimiento* (Segunda ed.). México: UNAM.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico* (Primera ed.). Valencia: Textos filмотeca 6.

- Santaularia, I. (2009). *El Monstruo Humano: una introducción a la ficción de los asesinos en serie* (Primera ed.). Barcelona: Kaplan/Lartes.
- Santamaria, A. (1998). *El cine negro en 100 películas* (Primera ed.). Barcelona: Alianza Editorial.
- Spoto, D. (1983). *Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio* (Segunda ed.). Barcelona: T&B Editores.
- Soler, M. S. (2011). *Anatomía del crimen: guía de la novela y cine negro* (Primera ed.). Barcelona: Reino de Cordelia.
- Solís, H., & López-Hernández, E. (2009). *Neuroanatomía funcional de la memoria*. Arch Neurocién, 14 (3), 1-12.
- Timón, V. P. (2006). *Narración audiovisual investigaciones* (Segunda edición ed.). Madrid: Laberinto.
- Todorov, T. (2014). *Introducción a la literatura fantástica* (Quinta ed.). (S. Delpy, Trans.) México: Coyoacán.
- Toro, G. d. (2009). *Hitchcock* (Primera ed.). Barcelona: España..
- Truffaut, F. (2015). *El cine según Hitchcock* (Cuarta reimpresión ed.). Madrid: Alianza.
- Villan, D. (1999). *El montaje* (Segunda ed.). (A. Martorel, Trans.) Madrid: Cátedra.
- Zavala, L. (2005). *Elementos del discurso cinematográfico* (Primera reimpresión ed.). México: Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos: nociones de semiótica general* (Primera ed.). Ecuador: Abya-Yala.

Sitios Web

Domínguez, L., 2011. *https://prezi.com*. [En línea]
Available at: <https://prezi.com/zjamcisiwhi/thriller-psicologico/>
[Último acceso: 9 abril 2019].

Frutos, F. J. & López San Segundo, C., 2010. *La fantasmagoría como género audiovisual*. [En línea] Available at:
https://www.researchgate.net/profile/Francisco_Frutos2/publication/267964267_La_fantasmagoria_como_genero_audiovisual/links/55377d170cf268fd0018a122/La-fantasmagoria-c-omo-genero-audiovisual.pdf?origin=publication_detail
[Último acceso: 3 junio 2019].

Galván, L. F., 2015. *https://enfilme.com/*. [En línea]
Available at:
<https://enfilme.com/notas-del-dia/15-caracteristicas-esenciales-del-thriller-psicologico>
[Último acceso: 12 junio 2019].

Hákonardóttir, I. B., 2013. *Studylib*. [En línea]
Available at: <https://studylib.es/doc/4679484/la-figura-de-pancho-villa-en-el-cine>
[Último acceso: 20 junio 2019].

Hawkins, P., 2016. *IMDb*. [En línea]
Available at: <https://www.imdb.com/title/tt3631112/>
[Último acceso: 30 mayo 2020].

Mendoza, F., 2017. *https://semioticauiuna.wordpress.com/*. [En línea]
Available at:
<https://semioticauiuna.files.wordpress.com/2014/10/la-clasificac3b3n-de-signos-segc3ban-peirce.pdf>
[Último acceso: 9 septiembre 2019].

tekproductions123, 2014. *https://www.emaze.com*. [En línea]
Available at: <https://www.emaze.com/@ALOOOZRO>
[Último acceso: 11 mayo 2019].

Toro, G. d., 2015. *IMDb*. [En línea]
Available at: https://www.imdb.com/name/nm0868219/bio?ref_=nm_dyk_qt_sm#quotes
[Último acceso: miércoles 23 enero 2019].