



El suspens en el cinema

Alba Piris Martínez

Tutor: Antoni Riera/ Vicent Bueno

2n de Batx A

IES LAURO

Les Franqueses del Vallès

TREBALL DE RECERCA

AGRAÏMENTS:

Primer de tot, agraeïxo el suport que he rebut per part del meu tutor del treball inicial, l'Antoni Riera, que em va ajudar tot el que va poder i em va orientar per a trobar un tema concret. També al meu tutor actual, en Vicent Bueno, que em va revisant el treball i m'ajuda a concretar i ampliar aquells aspectes que troba que se m'han passat per alt. Aquest treball ha sigut possible gràcies a la Jordina Garriga i a l'Agustí Coromines, entesos en la matèria i que m'han ajudat a documentar-me. A l'Ignasi Bonet, per tots els dossiers i informació que m'ha proporcionat, a més del material per a la gravació i la seva ajuda com a tècnic de llums i so del curtmètratge. A l'Alejandro Moral pel seu suport a nivell de llenguatge cinematogràfic i el seu paper important en el treball de camp. A tots els actors que han participat en el curtmètratge sense ànim de lucre: especial menció a en Damià Hierro i a la policia local de Les Franqueses del Vallès. A l'Enric Torrents, per posar l'espai. Al Raül Martínez pel paper important en l'edició i la post-producció.

La gravació d'un curtmètratge, sembla que pel simple fet de dir-se així, comporti poc temps. Però no és el cas, és una feina dura i que comporta moltes hores i moltes ganes. Malgrat les persones que han contribuït han sigut unes quantes, per a fer un curtmètratge és necessiten moltes més: una (mínim) per a cada àmbit. És per això que dono les gràcies sobretot a aquells qui m'han ajudat a que portar-ho tot jo sola esdevingui una feina menys feixuga.

INDEX GENERAL

	Pàg.
1. Introducció	3
1.1. Presentació i objectiu	3
1.2. Per què el cinema de suspens?	3
2. El suspens com a gènere	4
2.1. Característiques del cinema de suspens	4
3. Hitchcock el mestre per excel·lència	6
4. Origen del suspens a la literatura	7
4.1. Estratègies per a aconseguir el suspens	8
4.1.1. La suspensió narrativa	8
4.1.2. Suspensions espacials	10
4.1.2.1. Les incògnites escèniques	10
4.1.2.2. Les incògnites humanes	11
4.1.3. Suspensions temporals	12
4.1.3.1. Incògnites del passat	13
4.1.3.2. Incògnites del present	14
4.1.3.3. Incògnites del futur	14
5. Aconseguir el suspens a nivell fílmic	17
5.1. El fora de camp	17
5.2. Segmentació espacial simple	17
5.3. Càmera lenta	18
5.4. Discontinuitat del relat	18
6. Cinema de suspens i cinema de terror	19
7. Psicosis i l'escena de la dutxa	20
7.1. Anàlisi de l'escena de la dutxa	23
7.2. Tractament del suspens	24
8. Anàlisi d'un curtmetratge de suspens: 115, per Alba Piris	25

8.1. El tractament del suspens	27
9. Vivències personals i conclusions	32
9.1. Inici del projecte	32
9.2. Desenvolupament de la idea	33
9.3. El dia del rodatge	36
9.4. El dia després del rodatge	38
9.5. La gravació dels exteriors	38
9.6. La post-producció	39
9.7. Conclusions finals	40
Bibliografia	41

INDEX D'IL·LUSTRACIONS

Fig 1. Escena pel·lícula "Sospita"	4
Fig 2. Escena de la dutxa a la pel·lícula "Psicosi"	5
Fig 3. Alfred Hitchcock	6
Fig 4. Protagonista de la pel·lícula "Easy virtue"	12
Fig 5. Cartell de la pel·lícula "El efecto mariposa"	13
Fig 6. "Perseguit per la mort"	14
Fig 7 i 8. Imatges de la protagonista de "Psicosi"	15
Fig 9. Sam i Marion a "Psicosi"	20
Fig 10 i 11. Motel Bates a "Psicosi"	20
Fig 12. La protagonista de "Psicosi" cridant en veure l'assassí	21
Fig 13. La germana de Marion i el seu amant "Psicosi"	21
Fig 14. La senyora Bates Morta, "Psicosi"	22
Fig 15. Lila atacada al subterrani pel Norman , "Psicosi"	22
Fig 16. Marion a la dutxa, a darrera l'ombra de l'assassí, "Psicosi"	23
Fig 17. Assassí a l'escena de la dutxa, "Psicosi"	23
Fig 18. Assassí apunyala a Marion, "Psicosi"	23

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Presentació i objectiu.

El cinema és un art extremadament ampli i, per tant, amb un gran ventall de possibilitats. Quan s'encara l'anàlisi, pots decantar-te cap a l'evolució, el paper de la dona, l'origen, el gènere, etc.

La idea inicial de l'estudi era el llenguatge cinematogràfic, però igualment es convertia en una recerca molt extensa. És per això, que dins de l'anàlisi del llenguatge cinematogràfic m'he endinsat molt més en el cinema de suspens. És a dir, la clau d'aquest treball és l'estudi per a cercar quins són els elements que fan possible que una pel·lícula sigui catalogada de suspens. Com s'aconsegueix aquest suspens? Tanmateix, aquesta pregunta té moltes respostes possibles i és necessari determinar quin serà l'objectiu final de l'estudi. Totes les històries poden tenir suspens, per això, em centraré només en aquelles que la seva principal característica sigui el suspens.

1.2. ¿Per què el cinema de suspens?

En el cinema, considerat per a molts el setè art, res és gratuït. De fet aquest concepte el podríem aplicar a qualsevol aspecte relacionat amb l'art.

Res és gratuït, perquè tot està fet per algun motiu. La música, el moviment de càmera, el pla, el gerro de sobre la taula, l'àvia que en aquell moment passa per darrera i fins i tot el penjoll de la protagonista.

És per això que s'han de tenir en compte milers d'aspectes a l'hora de gravar una pel·lícula (ja sigui un curtmetratge o un llargmetratge).

Si aprofundim més, cada gènere en el cinema té uns cànons a seguir referent als tipus de pla, a la música, als personatges, al ritme...

Alfred Hitchcock, el mestre per excel·lència del cinema de suspens deia: "*Crec que totes les històries es poden explicar amb suspens. Fins i tot una història d'amor.*"

En aquest estudi em centraré en el suspens com a recurs (aplicable a qualsevol gènere) per saber com funciona, però exemplificant amb pel·lícules catalogades dins el gènere de suspens.

2. El suspens com a gènere

2.1. Característiques del cinema de suspens

El cinema de suspens, també anomenat "*thriller*", es caracteritza per un ritme ràpid, amb intriga. Aquest gènere intenta provocar un interès a través de l'emoció i també un interès de caràcter mental a l'espectador. D'aquesta manera el suspens té com a objectiu enganxar a l'espectador a partir d'aquesta emoció, i d'aquests estímuls cognitius.

En relació a les característiques, l'argument del cinema de suspens ha de ser una tesi amb una base consistent i més elaborada que les d'altres gèneres. Els protagonistes habituals són personatges forts que estan acostumats al perill, per exemple: policies, detectius, personatges amb malalties mentals que van més enllà de la realitat... I els antagonistes solen ser personatges enginyosos que tindran com a objectiu dificultar l'arribada a la meta del protagonista. L'entorn ha de ser misteriós, desconegut, exòtic. Preferiblement on l'espectador no s'hi pugui sentir identificat, al contrari, que se senti desorientat.

Una de les característiques remarcables d'aquest gènere és la importància de la llum per a transmetre misteri. La llum s'utilitza per a destacar un personatge o detall en que el director vol que ens fixem. Per exemple, a la pel·lícula del gran director Hitchcock "*Sospita*", el got de llet destaca entre les ombres de l'home que puja les escales enmig de la foscor.



Fig 1: Escena de la pel·lícula "*Sospita*"

Les ombres eren un recurs que utilitzava molt Hitchcock en el cinema de suspens. Un altre exemple es troba a la pel·lícula de "*Psicosis*", la famosa escena de la dutxa on apareix la silueta i l'ombra de l'assassí, però per a donar-li suspens i intriga no es pot visualitzar qui és realment.



Fig 2: Escena de la dutxa de la pel·lícula "Psicosi" d'Alfred Hitchcock on l'assassí apunyala a la protagonista. Exemple del recurs de l'ombra en les pel·lícules de Hitchcock.

En definitiva, una síntesis de les característiques del cinema de suspens seria aquesta:

Ritme	Ràpid (amb intriga)	
Objectiu	Atrapar l'espectador mitjançant els sentits o l'intel·lecte	
Argument	Tesis amb base elaborada (a diferència dels altres gèneres)	
Personatges	Protagonista	Forts, acostumats al perill (policies, malalts mentals...)
	Antagonista	Enginyosos, dificulten l'arribada a la meta del protagonista
Entorn	Misteriós, desconegut, exòtic. Que costi d'identificar.	
Il·luminació	Importància de la llum i les ombres = creen misteri (destaquen un personatge o un detall)	
Música	Afavoreix el misteri i realça la intriga	

Q1: Resum de les característiques del cinema de suspens

3. Hitchcock: el Mestre per excel·lència

Parlar de cinema de suspens implica voluntària o involuntàriament parlar de Hitchcock, ja que és el pare per excel·lència d'aquest gènere.

Alfred Hitchcock va néixer a Londres l'any 1899 i va morir a Califòrnia l'any 1980. Des de molt jove que estava involucrat en el món del cinema tocant totes les branques possibles: guionista, dibuixant, montador, escenògraf, ajudant de direcció... L'any 1925 va aconseguir dirigir la seva primera pel·lícula "El jardí de l'alegria", i l'any següent va dirigir una altra "L'inquilí" on va començar a incorporar elements de terror, suspens i intriga. Malgrat tot, no va ser fins l'any



Fig 3: Alfred Hitchcock en plena gravació de "Psicosi"

1950 que va aprofundir totalment en el cinema de suspens. Es va traslladar a Hollywood i va rodar en total seixanta pel·lícules (veure annex 6). Totes amb unes característiques semblants:

- A nivell de llenguatge cinematogràfic utilitza molts recursos, fent així que aquest tipus de llenguatge sigui ric i variat.
- La música de fons s'emplea també amb freqüència a causa del poc diàleg que hi ha majoritàriament en totes les pel·lícules, això fa que augmenti la intriga. Hitchcock deia: *"Cuando se narra una historia en el cine, sólo se debe recurrir al diálogo cuando es imposible contarlo de otra manera"*.
- L'argument sempre és el mateix. Proporciona a l'espectador una sèrie de pistes perquè aquest esbrini quina és la veritat final, però en un moment determinat, quelcom demostra que aquestes pistes del principi eren falses. És per això, que l'espectador ha de tornar a platenjar-se la pel·lícula per treure unes altres conclusions que siguin les vertaderament certes. A més, si es fa una comparació de les seves pel·lícules es pot comprovar que l'assassí és, per norma, el personatge que més apareix.

Per exemple, a la pel·lícula de *Psicosis* trobem que un dels personatges que apareix més: Norman Bates, és l'assassí. Però aquest fet no és desvelat fins al final, característica abans esmentada de Hitchcock: quan t'has fabricat la teva veritat a partir de les seves pistes, dóna la volta a tot l'argument i t'has de tornar a plantejar-lo. En aquest exemple, quan tot està més o menys lligat i les sospites van dirigides a la mare anciana d'en Norman apareix una altra pista: la mare és morta. *(Veure apartat 6)*

Com a dada curiosa, però no per això deixa de ser important, Hitchcock apareixia a totes les seves pel·lícules com a paper secundari irrellevant. Aquest mètode tenia un objectiu: captar l'atenció de l'espectador que el buscava durant tota la pel·lícula. El problema d'això, és que els espectadors ja anaven amb la intenció de trobar-lo i en pel·lícules com "Psicosis", en què gran part de la trama transcorre en un hotel apartat on només es veuen els personatges principals, es va veure obligat a sortir al principi.¹

Gran part de les seves pel·lícules són adaptacions de novel·les de suspens, fet que explica els orígens d'aquest gènere: la literatura. *(Veure annex 5)*

4. Origen del suspens. La literatura.

És important saber que el suspens troba els seus orígens en la literatura. Potser és més comú etiquetar-lo al cinema, però la seva aparició a la literatura ve de molts anys enrere.

El suspens narratiu és un efecte de sentit produït en el lector que consisteix en un estat d'incertesa, anticipació o curiositat envers la relació amb el desenllaç i la narració. Dit amb altres paraules és allò que manté al lector amb l'interés a flor de pell. Així doncs, resulta una evidència que el suspens és un element retòric crucial que defineix el poder de seducció de tota narració clàssica.

¹ Enllaç a un blog amb un video on es recullen totes les aparicions de Hitchcock en les seves pel·lícules: <http://www.otrastardes.com/2010/04/13/todos-los-cameos-de-alfred-hitchcock/>



A.- Fenòmen que carateritza totes les narracions, i que planteja a l'espectador o al lector unes "macroqüestions" que es resoldran a la fi o ben avançada la pel·lícula (qui ha sigut l'assassí, qui ha estat el que ha robat el tressor...).

B.- "Microqüestions" que es generen durant el relat i que es resolen molt ràpid, fins i tot dins d'una sola seqüència (qui hi ha darrere la porta?...).

Per a l'espectador es fàcil identificar aquestes macro o microqüestions, sap que hi ha coses que es fan esperar, i que hi ha d'altres que se li contestaran ben aviat.

4.1. Estratègies per a aconseguir el suspens

4.1.1. La suspensió narrativa

El caràcter anticipatori de la narració és molt important per a poder fer ús del suspens. El procés de suspensió i suspens que es produeixen en el curs d'una narració són generats per algun fet que desitjem que arribi però es retarda. Mentre aquest fet no arriba, garantim l'atenció de l'espectador. Tanmateix, perquè hi hagi quelcom que desperti aquest desig, hi ha d'haver una anticipació prèvia d'aquesta. La suspensió narrativa que esmentàvem abans, ve donada per aquesta curiositat que s'ha creat a l'espectador d'allò que sap a mitges. Per exemple: podem mostrar al protagonista mirant fora de camp (fora de l'abast del marc de la pantalla de la televisió)- com a la foto 1. A partir d'aquí, estem anticipant que aquest personatge mira una cosa (foto 2).

El suspens es pot aplicar de diferents maneres:

- Oferir immediatament allò que és mirat
- Esperar uns segons o minuts a mostrar-ho
- Fer que aquesta curiositat duri tota la trama i el misteri no es resolgui fins al final.

Concluint, aquest desig de preguntar-se "Què mira el personatge?"(1) s'ha donat gràcies al saber de "El personatge està mirant una cosa" i ens porta a preguntar-nos: "Què mira?"(2).



La clau per aconseguir aquest suspens es dona mitjançant les següents estratègies: el misteri, el conflicte, la anticipació i la sorpresa.

Tot seguit explicarem les diferents estratègies:

- En el suspens on es fa servir el misteri, el lector/espectador sap que hi ha un secret, però no sap quin és aquest secret. Per tant, el narrador competeix amb el lector per a sorprendre'l. Aquest fet incita a la curiositat i es resol amb

l'explicació final del narrador o del propi personatge. Aquest ús del misteri, és molt propi de les novel·les policíiques.

Per exemple, el protagonista rep una trucada que per la seva reacció sabem que no és del tot agradable. Truca a la policia i investiguen el cas fins a donar amb la solució. Aquella trucada era del segrestador de la filla del protagonista.

- En el suspens definit pel **conflicte**, la incertesa del lector/espectador es deu a les accions dels personatges, i es resol per mitjà de les decisions d'aquests. Les decisions no són mostrades fins al final per tal de mantenir la intriga.

Per exemple, el personatge principal es troba en una situació delicada: presència un crim d'un assassí en sèrie. Té dues opcions: anar a testificar i posar en perill la seva vida, o fer veure que no ha sigut testimoni i que aquest pes perduri per sempre en la seva consciència.

- Per últim, trobem el suspens definit per la **tensió narrativa** en què el lector s'anticipa, la qual es resol gràcies al compliment de les expectatives. En aquest cas, el lector/espectador és un còmplice moral del protagonista i coneix una realitat que la resta de personatges no coneix.

Per exemple, sabem qui és el culpable d'un robatori, però els personatges de la trama no ho saben. Aquest lladre, conviu amb ells fent-se passar per un amic quan en realitat és el "talp".

Per tant, si fem una síntesi dels tres tipus de suspens que hi pot haver seria: quan l'espectador coneix el secret però no el personatge, quan l'espectador no coneix el secret però sap que hi ha un secret i quan l'espectador sap que hi ha un secret i finalment és revelat.

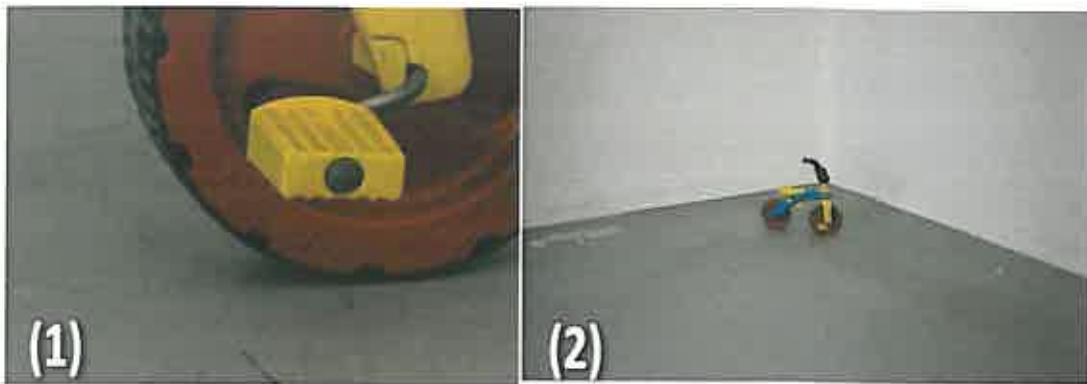
4.1.2. Suspensions espacials

4.1.2.1. Les incògnites escèniques

L'espai és un element essencial. Aquest, forma part de la curiositat inicial que l'espectador tindrà respecte la història: farà que tingui les primeres idees i sensacions sobre la trama i la situarà en un context.

Per a mostrar aquest espai es fan servir diferents plans de càmera, enquadraments i moviments de càmera (veure annex 4). Aquests recursos cinematogràfics, ja creen suspens. Et permeten explicar una història a la teva manera. L'espectador està condicionat, per dir-ho d'alguna manera, pel director. Aquest, té el poder de mostrar tot o res. D'aquesta manera, els ulls de l'espectador no podran veure allò que desitgen, sinó allò que la trama els hi expliqui i com els hi expliqui.

Tanmateix, aquest espai escenogràfic acostuma a presentar-nos pistes que faciliten el seu reconeixement. Per exemple: una placa d'un carrer, un cartell, la creu d'un hospital... Però de vegades, aquestes pistes es dificulten, creant així una suspensió. Això s'aconsegueix per mitjà de planos desenfocats, molt tancats (1) o tan oberts que no es pot visualitzar bé allò que esdevindria una pista.



4.1.2.2. Les incògnites humanes

Les incògnites humanes estan relacionades amb els personatges. S'aconsegueix suspens quan s'estimula la curiositat sobre la seva situació.

Per exemple, el típic cas en què l'heroi entra a la casa on està l'assassí però malgrat aquest no apareix, tothom sap que hi és. Dins aquesta situació, l'espectador només pot veure allò que la imatge li mostra i no pot gaudir d'una vista general com voldria, està condicionat a veure allò que se li mostra. A partir d'aquí, es crea una necessitat d'ampliació de camp per obtenir més informació. En aquest cas, es pot emprar el recurs del típic so que trenca el silenci i ens posa en estat d'alerta, però resulta que aquest so prové del gat que ha tirat les cassoles de la cuina. O també, se'ns pot

presentar la imatge de l'assassí primer dels peus fins al cap, o que no es distingeixi qui és, en el cas que volguem mantenir la suspensió fins més endavant.

Un altre exemple, ara relacionat amb la pel·lícula "Easy Virtue" de Hitchcock, esdevé amb la incògnita de si la protagonista acceptarà casar-se amb el seu amant o no. Aquesta resposta l'haurà de proporcionar per via telefònica, i és aquí quan apareix un personatge clau: la telefonista curiosa que està escoltant la conversa. Aquesta, es converteix en un factor clau, ja que ens assebenem de la resposta positiva gràcies als seus gestos, reaccions: primer desorientats, i després més clars un cop que la protagonista diu que sí, amb un gest de tranquil·litat. És per això, que aquest personatge es crea el seu propi suspens, i ens el crea a nosaltres pendent dels seus moviments i gestos per esbrinar la resposta.



Fig 4: Protagonista de la pel·lícula "Easy virtue" d'Alfred Hitchcock.

4.1.3. Suspensions temporals

En un film narratiu succeixen uns fets concrets en cadena que presenten la progressiva comprensió de la trama general.

Aquí és on entra novament la suspensió, per dificultar, impedir, o retardar aquest coneixement desitjat per l'espectador.

4.1.3.1. Incògnites sobre el passat

Durant la narració, el públic no en té prou amb el present o el futur, es volen centrar també en el passat al creure que aquest els hi donarà més pistes per entendre el present i desxifrar el futur.

Aquesta necessitat de coneixement de fets passats, es cobreix fent referència al passat per mitjà del flashback (visualització d'aquells fets ja esdevinguts) o amb diàlegs verbals o escrits que aclareixen les incògnites.

Per tal de dificultar aquesta informació passada, es poden emprar diferents recursos:

- El retardament de la informació verbal (per exemple, algú que està apunt de revelar un secret és atropellat)
- El retardament a través del flashback. Dins d'aquest últim trobem que existeix un model progressiu de revelació d'incògnites mitjançant una cadena de flashbacks: cadascún, relata una part del passat però dosificant la informació. És a dir, l'espectador no sabrà la resposta final fins a l'últim flashback.

Un exemple de pel·lícula que utilitza el flashback amb freqüència és "El efecto mariposa". Aquesta pel·lícula explica la història d'un noi que ha perdut la noció del temps. Des de ben petit, molts moments de la seva vida han caigut a l'oblit i la seva infantesa s'ha vist marcada per uns esdeveniments que no pot recordar. Des que era petit, el seu psicòleg li va fer anotar tot allò que li passava en un diari. Quan arriba a la universitat, decideix llegir aquests diaris que inexplicablement, el porten al passat. Aquesta successió de canvis temporals en que es troba el personatge amb el seu passat són flashbacks, i ens fan descobrir quins són aquests aconteixements que van marcar la seva infantesa.



Fig 5: Cartell de la pel·lícula "El efecto mariposa", un film que utilitza el recurs del flashback amb molta freqüència.

4.1.3.2. Incògnites sobre el present

Aquestes incògnites s'aconsegueixen a través de dificultar la comprensió del present oferint imatges o sons que li permetran comprendre. Per exemple, la suspensió que genera el fora de camp (allò que mira el personatge i l'espectador no pot veure). Aquest, esdevé un recurs de suspensió molt gran, ja que ens podem centrar en la història d'un sol personatge i fins i tot, només veure allò que pot veure ell. Creant així, una incògnita sobre el que passa al voltant.

Per exemple, en la pel·lícula "Perseguit per la mort" de Hitchcock, la protagonista és obligada per un criminal a pujar a un avió deixant enrere la casa on estava, i també, a l'altre protagonista (única salvació d'aquesta). Aquest, ha estat descobert i l'amenacen

amb una pistola, no la pot rescatar. Aquests dos fets són simultanis, però malgrat això, Hitchcock només ens mostra a la protagonista camí de l'avió i no ens mostra el que passa a la casa. Ho sabem més endavant, quan se senten uns trets i surt el



Fig 6: Imatge de l'escena més famosa de "Perseguit per la mort" d'Alfred Hitchcock.

protagonista corrent i ella, aprofitant el desconcert, s'escapa amb ell. Quan es retroben ell li explica el que ha passat a l'interior, i és aquí quan ens assabentem dels fets.

4.1.3.3. Incògnites sobre el futur

En relació al futur, l'espectador crea unes expectatives a partir d'intuïcions i unes previsions d'aquest a mesura que transcorre el film.

El cinema de suspens, intenta que l'espectador no pugui crear aquestes previsions i per tant, no sàpiga què és el que passarà després.

Les pel·lícules de Hitchcock són d'aquest caire, com hem anat veient fins ara.

Per exemple, en el seu film "Psicosi", aquesta incògnita sobre el futur és permanent. Això comporta un estat de sorpresa constant, ja que no saps què passarà i, quan passa, no t'ho esperes. La protagonista de la trama és assassinada a la meitat del film i és aquí on l'espectador queda totalment desorientat ja que no pot intuir el que passarà a partir d'aquell moment (no hi ha cap referent cinematogràfic on hagi mort la protagonista a mitja pel·lícula) i a més, si la sorpresa ha sigut d'aquest nivell no hi haurà futur possiblement previsible (Veure annex 5).



Fig 7 i 8: Imatge de l'escena més famosa de "Psicosi" d'Alfred Hitchcock. A dalt, el moment abans de la mort. A baix, el moment després.



Resumint, el suspens pot ser aplicat d'aquestes maneres:

SUSPENSÍO ESPACIAL	INCÒGNITES ESCÈNIQUES	<ul style="list-style-type: none"> ○ Espai on transcorre l'acció, escenaris <li style="padding-left: 20px;">Mostrat per mitjà de: plans i moviments de càmera, enquadraments <li style="text-align: center;">↓ ○ condicionen el coneixement de l'espectador (no mostren tot allò que volen saber)
	INCÒGNITES HUMANES	<ul style="list-style-type: none"> ○ Relacionades amb el personatge ○ s'estimula la curiositat sobre la seva situació (el propi personatge o la seva situació crea el suspens)
SUSPENSÍO TEMPORAL	INCÒGNITES SOBRE EL PASSAT	<ul style="list-style-type: none"> ○ Per entendre el present i desxifrar el futur ○ S'aconsegueix per mitjà de: <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>flashbacks</i> (que mostren informació progressiva del passat) ○ confessions verbals o escrites
	INCÒGNITES SOBRE EL PRESENT	<ul style="list-style-type: none"> ○ Dificultar la comprensió del present ○ Crear curiositat a partir del fora de camp (allò que no pots veure)
	INCÒGNITES SOBRE EL FUTUR	<ul style="list-style-type: none"> ○ Trencar amb les expectatives de l'espectador sobre el futur

5. Aconseguir suspens a nivell fílmic

5.1. El fora de camp

En aquest recurs fílmic, s'intenta ocultar certes zones de l'espai on transcorre l'acció que interessa al públic, mentre l'escena continua desplegant-se en el temps.

Això que s'oculta pot ser tan a nivell visual com sonor. Per exemple, un missatge via oral que no es rep per culpa d'alguna interferència: un camió que passa en aquell moment, la mort de l'emissor, etc.

A vegades, el fet de no mostrar esdevé una manera de retardar la informació que l'espectador vol saber. Per exemple, a la pàgina 14 mostravem un cas molt clar a la pel·lícula "Perseguit per la mort" de Hitchcock (veure apartat 4.1.3.2.).

El fora de camp també esdevé un recurs molt utilitzat en les pel·lícules de terror, a partir del desconeixement d'allò que hi ha més enllà dels límits del quadre: un dels personatges entra a una casa solitaria on l'espectador sap perfectament que s'amaga l'assassí però no sap a on.

5.2. Segmentació espacial simple

Diem segmentació ja que en aquest recurs separem l'espai en diversos plans que mostrin consecutivament diverses variables que interactuen. Això que fa que l'acció es relentitzi una mica més ja que abans que passi l'acció, es mostra tot allò que intervindrà per tal de situar-nos.



Si seguim amb l'exemple de la pel·lícula "Perseguit per la mort", Alfred Hitchcock utilitza aquesta segmentació en la última escena: els dos protagonistes són perseguits pels enemics en un descens per la paret de la muntanya Rushmore, a Dakota. Durant aquesta persecució, es divideix l'espai en diferents segments per tal que al muntatge s'emfatitzi tota l'evolució. Es mostra les cares d'angoixa dels dos protagonistes, plans curts de les seves mans agafades a les roques, plans generals de la muntanya per

mostrar el risc, plans de conjunt dels enemics. Tots aquests plans s'intercalen i segmentats es fa un muntatge per tal de mostrar tot el que està passant en aquell moment i remarcar la tensió.

5.3. Càmera lenta

La càmera lenta produeix un increment de duració de l'acció sobre el temps de la història. Aquest recurs provocarà suspens quan fagi esperar una resolució desitjada de manera immediata.

Per exemple, en una escena de persecució és un recurs molt utilitzat. Imaginem uns policíes que estan buscant la localització del pròxim atac d'un terrorista. Quan el terrorista està esperant a que les agulles del rellotge marquin les dotze perquè s'activi la bomba, els policíes s'adonen que el lloc on el terrorista farà l'atemptat és al teatre de la ciutat. Aleshores, la càmera lenta entraria en acció: els policíes corrents per arribar a temps a parar la bomba, el rellotge d'aquesta que va avançant lentament, la gent del teatre aplaudint esperant a que comenci la funció, el terrorista amagat en espera a que s'activi la bomba...

5.4. Discontinuitat del relat

Suposa suspendre l'acció mitjançant diversos procediments que aturen el moviment. Aquesta suspensió de l'acció pot durar uns segons: imatge congelada o fosa en negre. La fosa en negre permet que quan es torni a obrir el pla, hagi esdevingut un salt en el temps. És aquí quan l'espectador té el desig de saber que ha passat entremig d'aquest salt.

Per exemple, a la pel·lícula de Hitchcock "39 esglaons", el protagonista rep un tret a l'alçada del cor i cau desplomat al terra. Després d'això hi ha una fosa en negre, i quan torna a resorgir la imatge es veu a un altre personatge. Després la imatge ens porta a una comissaria on es veu al protagonista i a un policia parlant de la salvació del primer.

Un altre exemple de discontinuitat del relat, però en aquest cas no només de segons, seria un serial de televisió. Aquests van per capítols, i al final de cada un d'ells deixen una incògnita a resoldre en el pròxim capítol per a atrapar a l'espectador i que miri el capítol següent per a poder saber-ho.

6. Cinema de suspens i cinema de terror

La principal diferència entre el cinema de suspens i el cinema de terror, és que aquest intenta atrapar l'espectador a partir d'emocions fortes que el posen en estat "d'alerta" però no necessàriament han de tenir un guió que l'atrapi.

Es veu molt clarament sobretot si ho mires a partir de les emocions. El cinema de terror intenta provocar-te una sensació de por, temor, emocions fortes. En canvi, en el cinema de suspens, totes aquestes sensacions es poden



sentir però sempre acompanyades del neguit, del no saber què passarà, del voler-ho descobrir.

Si partim de la perspectiva del temps també ens podem adonar d'un factor important: en el cinema de terror hi ha moments de tensió, però en el cinema de suspens es manté aquesta tensió durant tota la pel·lícula fins al final que es revela aquest "secret" que, des del principi, se'ns ha estat ocultant.



STANLEY KUBRICK
EL RESPLANDOR

És important remarcar que dins del cinema de terror podem trobar el suspens com a recurs, però no el suspens en la seva totalitat. El suspens com a gènere no és equivalent al cinema de terror, però en canvi, el suspens com a recurs sí que pot ser possible dins d'una pel·lícula de terror.



7. PSICOSI i la famosa escena de la dutxa

"Psicosi" (títol original en anglès *Psycho*) és una pel·lícula de terror i suspens dirigida per Alfred Hitchcock i amb guió adaptat per Joseph Stefano.

Està considerada com una obra mestra en el seu gènere. Destaca especialment l'escena de la dutxa, que ha esdevingut un referent en la història del cinema. Narra la història d'un assassí psicòtic i està basada en la novel·la homònima de Robert Bloch, que es va inspirar en Ed Gein, un psicòpata real.

El film comença a Phoenix amb la discussió entre dos amants en un hotel: Marion Crane i Sam Loomis. Fins que les finances de Sam no millorin no es podran casar i a més, s'afegeix un nou problema: ha de pagar la pensió a la seva ex-dona. En un acte de desesperació, Marion roba

40.000 dòlars del seu lloc de treball quan el seu cap li demana que els ingressi al banc i fugi.



Fig 9: Els amants Sam i Marion a l'inici de la pel·lícula de "Psicosi". d'Alfred Hitchcock



Fig 10 i 11: Motel on va a parar Marion, la protagonista del film. Abaix, casa dels propietaris de l'hotel

Cansada de totes les hores de cotxe, es para a descansar a un motel apartat. Els propietaris d'aquest sinistre motel són en Norman Bates i la

seva mare anciana de la que s'ha de cuidar i pateix una enfermetat de salut mental.



Un cop s'acomoda a la seva habitació, es disposa a fer una dutxa i és aquí on succeeix una de les escenes més famoses del cinema a arreu del món: La mort de la protagonista apunyalada a la dutxa per una ombra femenina.



Fig 12: Marion cridant en veure a l'assassí amb el punyal aixecat

Després d'aquesta escena, en Norman intenta protegir a la seva mare i agafa tots els objectes de la Marion, i el seu cos també, i els fica dins el seu cotxe. Després llança el cotxe a un aiguamoll proper a la casa.

Lila, la germana de Marion, contracta un detectiu privat que segueix la pista de Marion fins al motel. És aquí on interroga a Norman i es disposa a regirar la casa. Quan de sobte, és apunyalat per la mateixa ombra que abans.



Fig 13: Lila, la germana de la protagonista morta, i Sam, el seu amant, contracten un detectiu privat perquè investigui sobre el crim

Lila i Sam, en veure que no rebien notícies del detectiu, es desplacen cap al poble i parlen amb el xèrif. En

aquesta conversa es descobreix que la mare del Norman és morta feia 10 anys i automàticament es dirigeixen cap al motel.

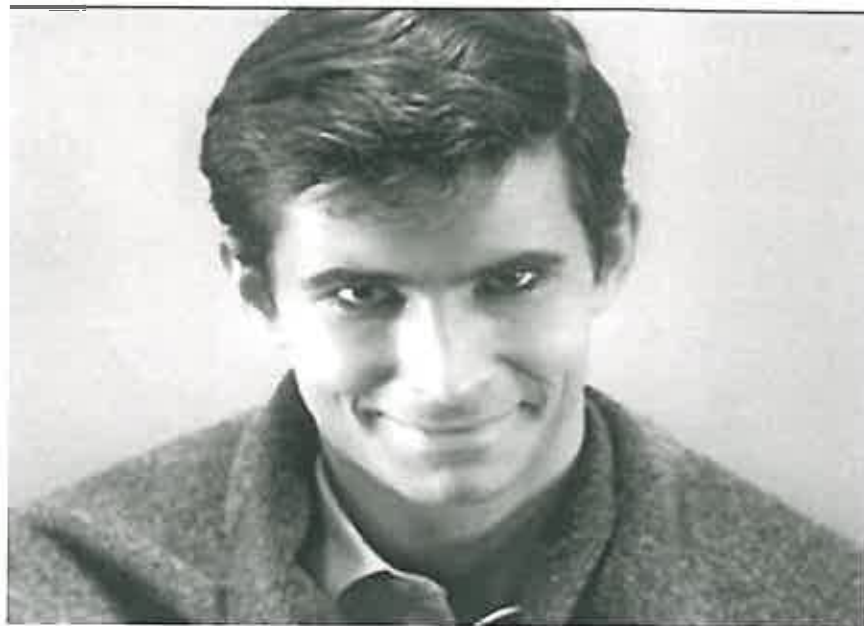
En aquesta escena Sam intentent mantenir entretingut a Norman mentre Lila puja a la casa per registrar-la. Quan Norman s'adona que la conversa és un parany, deixa a en Sam inconscient i puja a casa seva. Lila s'amaga al soterrani, on descobreix el cadàver de la mare morta d'en Norman, però Norman la troba i l'ataca vestit amb la roba de la seva mare i una perruca. Tot seguit, Sam recupera el coneixement i la salva.²



Fig 14: La mare morta d'en Norman Bates, descoberta per Lila mentre s'amaga en el soterrani



Fig 15: La Lila és atacada en el soterrani pel Norman vestit de la seva mare.



² Al final del film, es veu a Norman totalment posseït mentalment per la seva mare. Es descobreix que la seva mare era una dona autoritària i sempre havia influït molt en les seves decisions. Però ningú hagués imaginat que aquesta influència hagués perdurat encara que la mare fos morta. La última escena de la pel·lícula es veu a en Norman sol i de veu en off la seva mare, com si en realitat, estigués pensant ella.

7.1. Anàlisi de l'escena de la dutxa

"El rodatge de l'escena de la dutxa va durar set dies i vam haver de realitzar setanta posicions de càmera diferents per obtenir quaranta-cinc segons de pel·lícula."- va dir Hitchcock en una entrevista.

Això fa pensar que aquesta escena va ser molt complicada pel que fa al rodatge. Però era molt important que sortís bé ja que és una de les escenes més importants de tot el film.

Si contextualitzem aquesta escena, trobem que la protagonista (Marion), es troba sola en una de les habitacions del motel i es disposa a fer una dutxa per pal·liar el cansament de totes les hores de cotxe a causa de la seva fugida.

Mentre s'està dutxant, una ombra (la suposada mare d'en Norman) apareix al fons de la imatge i l'apunyala.



Fig 16: Marion està a la dutxa quan apareix l'ombra de l'assassí a darrera

Fig 17: L'ombra de la figura femenina aixecant el punyal per tal de matar-la



Fig 18: Un dels moments en que l'assassí apunyala a la protagonista (és apunyalada diverses vegades)

7.2. Tractament del suspens

En aquesta escena veiem reflexada a nivell de **suspensió espacial de la incògnita humana**: se'ns mostra a l'assassí a través d'una ombra, de tal manera que no sabem qui és. A més, l'espectador té un caràcter anticipatori: sap més que el personatge. Això fa que sorgeixi una nova angoixa perquè sabem que l'assassí s'està acostant però no podem fer-hi res, la protagonista està d'esquena i no s'adona de la situació.

Per tant, tenim que l'espectador sap que hi ha un secret però no sap quin és aquest secret ni quin és el personatge.

Un altre aspecte que remarca la tensió és la **música**. Al principi de l'escena, l'únic soroll de fons és l'aigua que cau de la dutxa. Aquest soroll juntament amb el context: una dutxa de descans, fa que ens relaxem i crea un contrast brutal amb el que ve després. Una ombra que s'acosta i justament quan destapa la cortina comença la música que proporciona aquest suspens tan buscat.

Alfred Hitchcock, introdueix un element de suspens innovador en el cinema: **mor la protagonista enmig del film**. Aquest fet trenca tots els esquemes de l'espectador i introdueix una nova manera de veure el suspens: Si fins ara et podies plantejar una hipòtesi de què podia passar després, ara no. Amb la mort de la protagonista principal t'ho pots esperar tot o res.

8. ANÀLISI D'UN CURTMETRATGE DE SUSPENS: 115, per Alba Píris



Un cop analitzat de què es compon el cinema de suspens, quines són les característiques i els recursos que utilitza, analitzem una trama de suspens a partir de l'estudi realitzat:

TÍTOL: 115

SINOPSI: Un home es troba tancat dins d'una habitació. No sap per què està allà ni com ha arribat. A mesura que passen els dies intenta recordar, però sense èxit. Un dia, es desperta i veu que li han adjudicat un company de cel·la. Aquest l'ajuda a recordar el que va passar. Finalment, ho recorda tot: el seu company de cel·la és mort, el va

matar ell mateix tirant-lo a la via del tren i per això està tancat en aquella presó d'un centre de salut mental.

PERSONATGES:

El Boig - És el protagonista i pateix bipolaritat. Al ser un malalt mental, el suspens es pot exagerar molt més ja que el seu transtorn fa que les seves accions siguin desmesurades. El no tenir límits esdevé un recurs pràctic a nivell de suspens, no et pots fer una idea del que passarà, no ho sap ni ell.



Pablo - És l'antagonista, un personatge enginyós imaginat pel protagonista a causa de la seva bipolaritat. En un passat va existir, però en el present de la trama ja és mort. L'ajuda a recordar el que va passar, però al cap i a la fi, és el propi protagonista qui ho recorda sol per mitjà d'aquest personatge que ell mateix inventa.



ENTORN:

L'entorn és desconegut al principi. Es tracta d'una mena d'habitació tancada, d'on el protagonista no pot sortir. Només hi ha un llit i una tauleta, fet que accentua la solitud del personatge principal.



A mesura que la trama avança, aquesta habitació es va descobrint que realment és la cel·la d'un centre penitenciari de salut mental.

8.1. El tractament del suspens

Dins d'aquest curtmetratge trobem moltes de les característiques del cinema de suspens i de els tipus de suspensió possibles:

<p>SUSPENSÍO ESPACIAL</p>	<p>INCÒGNITES ESCÈNIQUES</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Espai on transcorre l'acció: Habitació difícil d'ubicar (no se sap que és una cel·la)
	<p>INCÒGNITES HUMANES</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Relacionades amb el personatge: El personatge té un dilema i és que no recorda res. Això planteja suspens ja que no sabem que passarà ni que decidirà.
<p>SUSPENSÍO TEMPORAL</p>	<p>INCÒGNITES SOBRE EL PASSAT</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ S'aconsegueix per mitjà de: <ul style="list-style-type: none"> ○ <i>flashbacks</i> (que mostren informació progressiva del passat): <p>A partir d'aquests esbrinem paulativament com ha arribat fins allà. No sabem res del passat i ens crea aquesta necessitat de saber-ho.</p>
	<p>INCÒGNITES SOBRE EL PRESENT</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ No se'ns dona tota la informació de cop, i per tant, el present se'ns mostra d'una manera difuminada ja que poc a poc es va entenent el que passa. Però no és fins al final que acabes de lligar-ho tot.
	<p>INCÒGNITES SOBRE EL FUTUR</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ El personatge de Pablo, fa trencar amb les expectatives de l'espectador. El fet que apareixi en carn i ossos no porta a pensar que és una imaginació del propi protagonista. Per tant, tampoc sabem res del futur.

Ritme	Ràpid (amb intriga): 6 minuts	✓	
Objectiu	Atrapar l'espectador mitjançant els sentits o l'intel·lecte	✓	
Argument	Tesis amb base elaborada: és fàcil que l'argument costi d'entendre, és un curtmetratge per a pensar i tenir els sentits oberts.	✓	
Personatges	Protagonista	Forts, acostumats al perill (policies, malalts mentals...): Malalt mental	✓
	Antagonista	Enginyosos, dificulten l'arribada a la meta del protagonista: PABLO - el torna més boig del que està, és enginyós perquè l'intenta fer recordar	✓
Entorn	Misteriós, desconegut. Que costi d'identificar.	✓	
Il·luminació	Importància de la llum i les ombres = creen misteri (destaquen un personatge o un detall)	✓	
Música	Afavoreix el misteri i realça la intriga: banda sonora - Psicotropicodelia Music	✓	

SEQÜÈNCIES CRÍTIQUES:

1: Se'ns mostra la imatge d'unes mans preparant una xeringa. Què és aquesta xeringa? Per a qui és? On està?

Com que es tracta d'un pla detall³, no podem contestar a la pregunta: "On està?" ja que el pla és molt limitat.



2: Apareix el personatge estirat en un llit, mira al seu voltant, utilitzant el fora de camp⁴ no sabem que és el que està mirant i per tant, seguim sense veure on està.

3: El protagonista està escrivint en una mena de llibre/diari. És la seva primera intervenció:

³ Veure annex amb el recull de vocabulari de llenguatge cinematogràfic

⁴ Recurs esmentat a la pàgina 17, apartat 5.1.

LOCO (OFF)

¿Per qué? Aquesta pregunta m'ha portat a escriure aquí. No se que faig en aquest lloc ni quan de temps estaré. I el pitjor de tot, no tinc manera de saber-ho.

La seva intervenció ja ens està proporcionant suspens, ja que l'espectador no sap el que passa, però el propi protagonista tampoc.

4: Primer flashback⁵: un llibre, una foto, una porta que s'obre, ell obligat a entrar per un home dins d'algun lloc... Aquest flashback ens mostra una mica del passat, però no tot, només ens dona pistes.

5: Aparició d'un nou personatge que el porta a un nou flashback: un llibre amb el seu nom "Pablo Puig". El fet que recordi aquest nom ens fa entendre que ja coneix aquest personatge, però no recorda de que. El pla és un pla molt tancat de



manera que només ens mostra el llibre amb el nom, fent així que la curiositat encara augmenti més, no podem relacionar-lo amb cap entorn.

6: A partir d'una cançó que canta Pablo, el protagonista recorda amb més detall el llibre i el pla que abans es limitava a ser pla detall ara és més obert i permet veure com si, és ell i per tant, sabem que els dos personatges mantenen un vincle.



7: Pablo formula una pregunta: "¿Te gusta escribir?" i aquesta dona pas a un altre flashback. Potser, el flashback clau per acabar de lligar

⁵ Recurs que pertany a les incògnites sobre el passat explicat a la pàgina 13, apartat 4.1.3.1.

suposicions. Apareix el protagonista escapant-se d'algú amb un llibre a la mà i una fotografia. Creu que el persegueixen per aquesta fotografia que pel que sembla és molt preciada. Quan es disposa a guardar-la li cau. Es segueix escapant perquè no li robin i justament, passa per on li ha caigut la fotografia en Pablo, l'agafa i el busca per tornar-li. El protagonista se sent amenaçat i quan veu que en Pablo te la seva fotografia el tira a la vida del tren. Tot seguit arriba la policia i l'arresta per assassinat.



8: El protagonista ja ho recorda tot i l'espectador ja té totes les claus per a desxifrar la veritat. Aquest segment és el més violent i ens mostra com en Pablo, que és mort, ataca i crida "¡Asesino!" al protagonista, quan realment, és ell mateix qui s'està "auto-atacant" ja que en Pablo havia existit en el passat, però en el present és mort, i per tant, és una projecció de la seva ment esquizofrènica. Aquí, s'utilitza un altre recurs: intercalar imatges per a mostrar que una és la realitat i l'altre la ficció.

Finalment, arriba la metgessa i li punxa amb la xèringa que havíem vist al principi.



10: Es mostra al protagonista uns anys més tard. Aquí, es torna a mostrar un altre pla tancat i això fa que només veiem el primer pla del protagonista i no l'entorn. Per tant, la primera suposició és que segueix tancat a la cel·la però de sobte, veiem que deixa anar una frase que ens fa entendre que la seva malaltia mental encara no està curada i marxa lliure:

LOCO (OFF) ⁶

Jo sóc la projecció de la mentida en que vius, jutje'm i sentenciem, però sempre viure en tu.

Cal dir que aquest últim pla del protagonista totalment boig està inspirat en el final de la pel·lícula de "Psicosi" de Hitchcock, quan en Norman està totalment posseït per la seva mare i es veu un primer pla d'ell mirant a la càmera i somrient.⁷



⁶ Frase dita per Charles Milles Manson (12 de novembre de 1934), músic i fundador d'un grup d'ideologia *hippy* conegut com la família que va realitzar diferents assassinats l'any 1969, entre els que destaquen el de Sharon Tate dona del director de cinema Roman Polanski.

⁷ Veure pàgina 22, l'apartat on es fa un estudi de la pel·lícula de "Psicosi" d'Alfred Hitchcock.

9. GÈNESI, DESENVOLUPAMENT DEL PROJECTE I CONCLUSIONS

9.1. Inici del projecte

Crec que és molt important tenir les idees clares i jo tenia molt clar que el meu treball de recerca havia d'estar involucrat en l'àmbit del cinema perquè és una cosa que des de ben petita ha viscut amb mi.

Sempre he volgut ser actriu i m'agradava molt mirar pel·lícules i pensar que algun dia podria ser jo la que estigués a l'altra banda de la pantalla del televisor. A mesura que vaig anar creixent, aquest desig no es va apagar però vaig anar obrint portes a un altre desig: estar darrere de la càmera dirigint jo mateixa allò que l'espectador està veient.

Pel que jo entenia del treball de recerca, i era totalment cert, és que és un treball amb el qual t'hi has de barallar hores i hores perquè comporta molt de temps i molta dedicació. És per això que jo sabia que el tema que havia d'escollir m'havia d'agradar perquè no és el mateix passar moltes hores fent una cosa que t'agrada i et desperta curiositat que fent-ne una altra que tot i ser interessant, no et cridi l'atenció. Crec que vaig escollir bé perquè amb aquest treball he après moltes coses que no només em serviran com a experiència, sinó que em seran útils per al meu futur.

Al principi, em vaig reunir amb experts en la matèria (Agustí Coromines i Jordina Garriga) perquè volia saber on m'estava ficant i cap on fer els primers passos i ja em van advertir de la magnitud del projecte. Sembla que fer un curtmetratge és tenir una idea, agafar una càmera i filmar algú però no és així. Fer un curtmetratge implica moltes persones, molts passos abans d'arribar a l'objectiu final, s'ha de tenir temps i recursos. Doncs jo sabia al que m'enfrontava: a tot el procés sola.

La meua idea inicial, doncs, va ser que el treball de recerca és limités a explicar tot el procés que comporta la preproducció, producció i postproducció d'un curtmetratge. Però al meu tutor inicial no li va acabar de convèncer la idea i vam estar buscant alguna cosa que a l'hora de fer la teoria no fos tan pràctica. És per això que vam pensar que ens podríem centrar en un gènere del cinema per poder estudiar-lo i veure quines eren les seves característiques i aleshores, com a treball de camp, plasmar aquestes característiques amb la creació d'un curtmetratge. Primer vaig pensar que ho podria

fer sobre el cinema de terror, però després de meditar-ho molt vaig decidir que preferia fer-ho del suspens ja que és un gènere que sempre m'ha cridat l'atenció i que, personalment, trobo més interessant que altres gèneres a causa del seu argument i la seva intenció involucrativa envers el seu públic.

Així doncs, la idea ja començava a tenir cara.

9.2. Desenvolupament de la idea

Per a poder fer el treball de camp, que era la gravació del curtmetratge, vaig haver de llegir molts llibres (esmentats a la bibliografia) i assistir a una masterclass al CECC (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya) a Barcelona per a poder veure com és un rodatge. Aquesta masterclass oferia als assistents participar en la gravació d'una escena de cinema de terror i podies posar-te en contacte amb tots els elements que fan falta en el rodatge i les funcions que fa cada persona dins d'un projecte com és la gravació d'una pel·lícula. A més, t'ensenyaven quins eren els plans més utilitzats per a generar intriga i els moviments de càmera.

A part d'instruir-me pel que fa al treball de camp, havia de començar a moure'm per a aconseguir dominar el gènere del suspens. Llegir llibres i mirar pel·lícules del gran mestre Hitchcock va ser el meu principal objectiu. Primer de tot vaig voler que el meu cap tingués molt clar les diferències entre el suspens i el terror. Després anar aprofundint en el gènere.

A partir d'una entrevista que vaig veure de Hitchcock i al tenir l'estudi més avançat, em vaig adonar d'un factor important: el suspens és un gènere, però també un recurs cinematogràfic/literari que s'utilitza amb molta freqüència. Això va suposar un nou plantejament del treball i vaig decidir que a part de fer referència a les característiques del suspens com a gènere, també havia d'esmentar els recursos per a aconseguir suspens.

D'això em vaig adonar a partir d'una frase genial que Hitchcock va dir en aquesta entrevista: "Totes les històries poden ser explicades amb suspens. Fins i tot, una història d'amor". I és cert, perquè si ens fixem en el nostre dia a dia sense anar més lluny, podem aplicar suspens al simple fet d'explicar una anècdota. Per exemple, jo puc

arribar a casa i dir: "Mama, avui he menjat macarrons a l'escola" o puc dir "Mama, avui he menjat una cosa més bona a l'escola! No t'ho pots ni imaginar!", aquest simple retardament de la informació farà que la mare tingui la curiositat de voler saber què és el que has menjat. Aquest desig de saber quelcom és suspens.

A mesura que el treball va anar avançant i vaig tenir clar quines eren les tècniques per aconseguir el suspens, com eren els personatges, l'ambient, l'argument... Vaig començar a fabricar una idea dins el meu cap que reflectís tots aquests aspectes abans esmentats. Evidentment va sorgir més d'una idea, i vaig estar una setmana fent voltes per a decidir quina de les idees s'adaptava més a allò que jo volia. El principal handicap és que pots tenir idees molt bones però has de ser realista: potser tens en ment un final espectacular on aparegui un avió que es precipita al mar. Però, podràs aconseguir una imatge d'un avió que es precipiti al mar? No. Doncs ja pot ser molt bona la idea, que si no tens recursos no la podràs desenvolupar. Per tant, havia de ser una idea bona conscient dels recursos limitats dels quals disposava.

Després d'una setmana donant-li voltes vaig apuntar una idea, no la definitiva. Vaig escriure el guió artístic, el tècnic i vaig elaborar l'storyboard i vaig preparar-ho tot per al dia de la gravació: 29 de juliol.



El dia de la gravació va ser el més difícil. Un cop vaig arribar a la casa on havíem de rodar em va trucar un dels actors per dir-me que no podia venir. No era moment per lamentar-se, s'havia de buscar una solució, eren les 9 de la nit i sense el personatge que ens faltava no podíem rodar. Vam poder solucionar-ho trucant a un familiar d'un dels actors que és actor professional i vam tirar endavant el rodatge, però evidentment no va sortir com havia de sortir.

En editar vaig tenir molts problemes, així doncs, vaig decidir que com que encara estava a temps podia pensar una idea més senzilla que no involucrés tantes persones

ja que és molt difícil trobar un dia de rodatge. En resum, de tot s'aprèn i jo vaig aprendre molt del primer intent. Tenia clar que havia de portar-ho tot al mil·límetre, comptar amb menys persones, i escollir llocs que estiguessin més a l'abast: fer-ho tot més pràctic.

Va ser llavors quan vaig començar un nou projecte de zero. Aquesta vegada vaig quedar amb un amic que ha estudiat cinema per a iniciar el projecte amb ell. Era important que a la pluja d'idees em pogués recolzar en algú que m'advertís de les limitacions i que em donés idees per a enfocar el curtmetratge de manera més pràctica. I així va ser. El mateix dia vam elaborar una idea i vaig començar a escriure el guió artístic.

Durant tota la setmana vaig estar escrivint el guió i perfilant-lo. Quan escrius un guió has de tenir en compte tantes coses que la paciència ha de ser una qualitat present en tot moment, ja que has de pensar en la localització, el material, els recursos de què pots arribar a disposar, etc. Per tant, el primer guió que escrius no és l'últim ja que les modificacions es fan fins a l'últim moment. Per fi ja estava acabat! (vegeu annex 1)

Després de tenir el guió acabat, vaig anar a veure l'espai on aniríem a rodar. És important també tenir coneixement de l'espai per a poder escriure l'storyboard i saber al que t'enfrontes. Així és que després d'haver visitat l'estudi de gravació a la Garriga vaig començar a escriure el guió tècnic. Això em va portar una mica més d'una setmana perquè estigués enllestit del tot.

Finalment, s'acostava el dia del rodatge. Va costar trobar un dia en què tots poguéssim estar disponibles però finalment el vam trobar.



A mesura que s'anava acostant la data, vaig quedar amb un amic meu que és tècnic d'audiovisuals i treballa en una empresa que lloga tot tipus de material de so i il·luminació i vam estar valorant quins micròfons i quin tipus d'il·luminació havia de llogar perquè el curtmetratge adquirís el clímax que jo imaginava.

El problema és que el que jo necessitava superava amb força el capital del qual disposava, i tot i aplicant el 40% de descompte, triplicava el preu que em podia permetre (vegeu annex 3). És per això que vaig haver de llogar el material més bàsic i més barat i estar tota una tarda fent proves d'il·luminació i una altra tarda fent proves de so per veure com ho podia muntar perquè s'assemblés més o menys al que tenia en ment.

La nit abans del rodatge tenia els nervis a flor de pell. Sabia que al que m'enfrontava era un procés dur ja que em llançava sola a la piscina. Havia llegit i m'havien explicat que per fer un curtmetratge es necessita el mateix que per fer una pel·lícula (sobretot, moltes persones a darrere- vegeu annex 4) i tot el que fan totes aquestes persones ho havia de fer jo i sense haver fet res prèviament, tota una aventura.

Per fi, el projecte ja tenia cara i ulls.

9.3. El dia del rodatge

El dia del rodatge vam quedar a les 9 del matí per tenir focus, micròfons, mobiliari i atrezzo apunt a les 10 del matí i poder començar el rodatge.

Tothom va ser puntual, i vam poder començar el rodatge a l'hora malgrat els problemes que van sorgir. Recordo que em vaig sorprendre a mi mateixa per la capacitat de solucionar els problemes amb rapidesa: hi havia un llit que formava part de l'atrezzo i després de cinc minuts inflant-lo sense èxit ens vam adonar que tenia un forat que no es podia tancar de cap manera. L'hora que era ja no ens donava temps a tornar a casa a buscar un altre matalàs, així és que vaig agafar un plafó de fusta que hi havia a l'estudi i vaig col·locar els llençols i el coixí per tal que semblés un llit. Per sort, va funcionar.



Vam estar tot el matí rodant una part del curtmetratge amb l'ajuda de l'Ignasi (tècnic de so), que mantenia el micròfon i tot en ordre. Un cop van ser les dues del migdia, vam fer un descans per anar a dinar i el tècnic va haver de marxar, és a dir, que em trobava davant d'un nou dilema: la segona part havia de gravar jo mateixa amb la càmera i a més, m'havia d'encarregar del so.

Quan vam acabar de dinar, ens vam posar altre cop a gravar per tenir enllestida mitja part del curtmetratge: els interiors. El rodatge va anar prou bé, exceptuant els incidents que finalment es van poder solucionar. Vam acabar de gravar a les 9 de la nit; va ser un dia dur, però va valdre la pena.

A la nit vaig començar a meditar sobre tot el que havíem fet durant el dia. De tot el que vaig pensar, vaig treure una conclusió: si fer un curt amateur comporta tant de temps, i tant d'esforç, la gravació d'una pel·lícula deu ser infinitament més complexa.

Molta gent creu que fer un curtmetratge és tenir una idea, agafar una càmera i gravar algú fent quelcom. I no és així, comporta moltíssimes hores que no estan reflectides en els sis minuts que pot arribar a durar un curtmetratge, s'ha de fer per comprovar-ho.



9.4. El dia després del rodatge

L'endemà em vaig llevar amb la il·lusió d'agafar totes les targetes de memòria de la càmera i passar a l'ordinador els vídeos per mirar com quedava a la pantalla. El disgust va arribar quan vaig veure que el so no s'havia gravat bé, sobretot en la part que ho vaig haver de fer jo sola. Sabia quina solució podia tenir aquest gran problema.

Vaig passar-li tot l'arxiu del so a l'Ignasi i va intentar fer el possible per eliminar les interferències i el soroll que hi havia, però poca cosa va poder fer.

Tanmateix, sense comptar el so, tota la resta havia quedat molt bé, i estava contenta de la feina que havien fet tant els actors, Damià Hierro i Alejandro Moral, com la que havia fet jo. Semblava que el resultat ja s'estava apropant més. Però encara faltava gravar exteriors i solucionar el problema del so.

9.5. La gravació dels exteriors

Després de dos mesos de dedicar-me al treball teòric, vaig anar al Festival de Sitges 2011 a veure una pel·lícula i després vaig assistir a l'entrevista amb el director (vegeu annex 7), etc. Vam poder trobar un dia que ens anés bé a tots per a gravar l'última part del curt.

Aquesta part es va complicar quan un dels actors principals ens va dir el dia d'abans que li era impossible venir, però després d'haver demanat permís a la policia per a gravar en una estació pública i perquè participessin en el curtmetratge i tenir moltes coses més lligades, era difícil posposar el dia. Per tant, vaig haver de canviar el guió tècnic per tal que els dos personatges no coincidissin en el mateix pla, ja que només disposàvem de la imatge d'un. Si ja és complicat rodar quan hi és tothom, encara és més enrevessat el fet d'haver de fer veure que un hi és, quan en realitat no hi és.

Per sort, vaig poder inventar-me recursos alternatius i el rodatge va sortir prou bé. Aquest cop només ens va ocupar cinc hores d'un matí.

La mateixa tarda, vam aprofitar que el tècnic de so hi era, i l'actor principal també per a fer la gravació de les veus en off. A les 7 de la tarda ja ho teníem tot enllestit. Només faltava una part: quedar amb l'actor que no havia pogut assistir, per gravar la seva part. L'endemà, vaig quedar amb ell i ara sí, ja tenia tota la part de producció enllestida.



9.6. La postproducció

Ara venia la part més difícil, l'edició i la postproducció. Per sort, vaig comptar amb un professional, en Raül Martínez Danot, que em va ajudar amb l'edició.

Dic que és la part més difícil, perquè és aquí on et jugues tot a una carta, és el resultat de tot el llarg procés de preproducció i producció.

Una tarda vaig anar a l'estudi de casa seva amb totes les targetes i vam posar-nos a mirar seqüència per seqüència quina era bona i quina no. Només aquesta part ens va ocupar quatre hores. Després vaig estar explicant-li de què tractava el curtmetratge i què era el que jo volia i el que jo tenia en ment del projecte perquè a l'hora de fer els efectes especials tingués en compte els meus gustos i el que jo volia i pretenia. Possiblement, això era el que em feia més por: estava deixant en mans d'una altra persona la culminació del procés d'una idea que havia sortit del meu cap i que s'havia desenvolupat a partir d'allò que jo volia. Però era evident que l'edició s'havia de fer des del seu ordinador i amb la seva programació perquè si no encara hauria sigut més costós. El problema és que no podia estar-me tot el dia a casa seva.

Després de 22 hores d'edició em va trucar per dir-me que ja tenia el resultat final, i jo estava molt nerviosa perquè tot i haver-li explicat el que volia i com ho volia, les hores finals d'edició no vaig poder ser-hi, per tant, no tenia ni idea de com havia quedat finalment.

Quan el vaig veure em van agradar molt els efectes de vídeo, però no acabava de quedar clar el que jo volia donar a entendre i havia suprimit algunes coses que jo havia dit perquè considerava que no eren necessàries. Tot i així, em va quedar l'espina de dir: "potser no queda bé, però és com ho he volgut jo sempre", així que com vaig poder, vaig fer-hi uns retocs perquè finalment quedés més o menys com m'havia imaginat.

9.7. Conclusions finals

Produir un curtmetratge és una tasca que requereix moltes hores de preparació, d'elaboració i de revisió per tal que el producte final s'adigui a la idea inicial del director.

Per altra banda, no s'ha d'oblidar que cal cenyir-se a un pressupost, i que això pot condicionar algun dels continguts del projecte.

És indispensable comptar amb un equip de professionals especialitzats en cada aspecte de la realització del curtmetratge, i quan la feina l'ha de desenvolupar una persona sola, es posa de manifest la magnitud del projecte.

Al llarg de l'elaboració del curt hem pogut veure com sorgeixen diversos entrebancs que fan reconduir la situació sobre la marxa, i posar en pràctica totes les habilitats i les estratègies per aconseguir sortir de les dificultats.

El resultat final sempre pot ser millorable, i això ens porta a pensar que també cal preveure un termini de temps per donar el curt per finalitzat, perquè si no és així, es podrien anar fent retocs constantment.

En resum, l'elaboració d'un curtmetratge requereix el domini d'una gran quantitat d'habilitats, constància, tenacitat, esforç i una gran dosi d'il·lusió per arribar al públic crític que el visionarà.

Per acabar, crec que el suspens es podria sintetitzar amb una de les frases que més he remarcat durant tot el treball i que en iniciar-lo no me l'havia plantejat:

"I think that all nearly stories can do with suspense. Even a love story can have it"

Alfred Hitchcock

És a dir: *"Totes les històries poden tenir suspens. Fins i tot, una història d'amor."*

Crec que és per això que Hitchcock és el gran mestre del suspens.

BIBLIOGRAFIA**Llibres**

- ACASO, María. El lenguaje Visual. Ed Paidos, Barcelona 2006
- AMITRANO alessandra, El cortometraje en España, Ed. Textos Filmoteca Generalitat Valenciana, 1998
- CERON GÓMEZ Juan, Años de corto, Ed. Universidad de Murcia, Murcia 2002
- ESCARRÉ, Josep, El geni de Hitchcock a la TV, Ixia Films , sa, Barcelona 1990
- IRVING, David K. Cortos en cine y video. Ed Omega, usa 2006
- KROHN, Bill. Maestros del cine: Alfred Hitchcock, Ed Cahiers du cienema, Los Angeles 2000
- MARTINEZ ABADIA, Jose introducción a la tecnología visual.paidos comunicación, barcelona 1998
- MARTINEZ SURINYAC, Gabriel, El guión del guionista, Ed. CIMS, Barcelona 1998
- MILLERSON, Gerard. Técnicas de realización y producción en Tv. IORT, Madrid 1991
- ORIA DE RUEDA, Antonio. Para crear un cortometraje, ed. UOC, Madrid 2010
- PEREZ Xavier, El suspens cinematogràfic, Ed. Pòrtic barcelona 1999
- RAMONET, Ignacio. La golosina visual. Ed. G.G. Barcelona 1983
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquin. El lenguaje cinematográfico Gramatica, generos, estilos y materiales.
- SABORIT, José. La imagen publicitaria en televisión.Ed Cátedra, Madird 1988
- SOLARINO, Carlo, Como hacer televisión. Ed Cátedra Signo e imagen. Madrid 1993
- SOUTO, Raimundo. Técnica del cine documental y publicitario. Ed omega, Barcelona 1973
- TRUFFAUT, François. Hitchcock/Truffaut Edicion definitiva. Ed Akal, Madrid 1991
- VELAZQUEZ, José maría, una decada prodigiosa, el cortometraje español de los 90, Ed Festival de cine de Alcala de Henares
- VICTOROFF, David, La publicidad y la imagen, Ed G.G. , bafcelona 1983

Revistes

Diari Oficial del 44 Festival Internacional de cinema de fantàstic de Catalunya.

Sitjes 2011, nº 10

Internet

Escena de la dutxa, "Psicosi" <http://www.youtube.com/watch?v=8VP5jEAP3K4>

www.aullidos.com

www.lacasadelcine.es

<http://cecad.xoc.uam.mx/librosenlinea/zavala/17suspensio.pdf>

<http://www.borgus.com/hitch/>

http://www.avizora.com/publicaciones/literatura/textos/0092_suspensio_narrativo.htm

<http://www.cosasdelcine.es/alfred-hitchcock-el-maestro-del-suspense/>



ANNEXOS

ÍNDEX

ANNEX 1: GUIÓ DEL CURTMETRATGE 115	3
ANNEX 2: GUIÓ TÈCNIC DEL CURTMETRATGE 115	8
ANNEX 3: PRESSUPOST DEL MATERIAL LLOGAT	10
ANNEX 4: VOCABULARI TEMÀTIC	11
ANNEX 5: 10 PEL·LÍCULES DE HITCHCOCK	28
ANNEX 6: CRONOLOGIA I FILMOGRAFIA DE HITCHCOCK	52
ANNEX 7: FESTIVAL DE SITGES 2011: Diamond Flash	59

INT. HABITACIÓN DIA

DIA 1

LOCO se despierta. Está acostado en la camilla de una sala. Mira a su alrededor aturdido y desorientado. Cierra los ojos, se acurruca y vuelve a dormir.

DIA 4

INT. HABITACIÓN NOCHE

LOCO está sentado en un rincón de la sala. Alguien entra y le deja una plato de ensaladilla y un vaso de agua encima de la mesita. Come.

DIA 7

INT. HABITACIÓN DIA

Sentado en la cama, LOCO coge un diario que hay encima de la mesita al lado de la camilla. Las primeras páginas son dibujos. Empieza a escribir.

LOCO (OFF)
 ¿Per què? Aquesta pregunta m'ha portat a escriure aquí. No sé que faig en aquest lloc ni quan de temps hi estaré. I el pitjor de tot, no tinc manera de saber-ho.

FLASH

INT. MANICOMIO DIA

MÉDICOS forcejean con LOCO para meterlo en la habitación. Uno de los médicos prepara una jeringa.

LOCO (OFF)
 Ja començo a recordar el "com", però no el "per què".

DIA 10

2.

INT. HABITACIÓN DIA

LOCO se despierta, mira a su izquierda y ve a PABLO. Se asusta. Éste, esta sentado en una silla en la pared de enfrente.

PABLO

Por fin te has despertado

LOCO mira a PABLO sin entender nada.

PABLO

Intuyo que no esperabas compañía...

FLASH

EXT. ESTACIÓN DIA

Tren que passa. Gente caminando.

INT. HABITACIÓN DIA

LOCO le sigue mirando extrañado.

PABLO

Me llamo Pablo.

PABLO no consigue respuesta, LOCO no deja de mirarle. Se da por vencido.

FLASH

EXT. ESTACIÓN DIA

Maleta en la estación con una etiqueta colgando que pone:
PABLO PUIG MARTÍ

INT. HABITACIÓN DIA

LOCO intenta recordar, mientras escribe.

LOCO (OFF)

Pablo... Si recordés el meu nom...

LOCO coge el diario y escribe en el: No se quién soy, ni que hago aquí.

PABLO le mira extrañado.

(CONTINUED)

CONTINUED:

3.

PABLO
No recuerdas, nada?

LOCO escribe: NO.

DIA 12

INT. HABITACIÓN NOCHE

LOCO estirado en la cama, PABLO sentado en un rincón con la cabeza apoyada en la pared. PABLO canta *Satisfaction* de los Rolling.

PABLO (CANTANDO)
(primero tararea el principio)
I can't get no... satisfaction. I
can't get no... satisfaction. Cause
I try and I try and I try and I
try.. I can't get no, I can't get
no...

FLASH

EXT. CALLE DIA

LOCO caminando por una calle mirando constantemente hacia atrás, como si alguien le persiguiera. PABLO lleva unos auriculares, está escuchando *Satisfaction* de los Rolling. Acelera el paso.

DIA 15

INT. HABITACIÓN DIA

PABLO come ensaladilla mientras LOCO, sentado en la cama coge el diario de la mesa para escribir.

LOCO (OFF)
És difícil passar les hores aquí,
sense saber que pensar. No recordo
res.

PABLO sigue comiendo ensaladilla mientras le observa.

PABLO
Te gusta escribir?

LOCO le mira pero no se immuta.

FLASH

EXT. CALLE DIA

LOCO en la misma pared del último flash, saca una libreta/diario y coge de entre las páginas una foto polaroid. Mira buscando a PABLO, cuando ve que se acerca se va con paso acelerado. La foto polaroid cae.

(PABLO siempre aparece de espaldas o pies y manos, de manera que en los flash no se percibe que es el)

PABLO persigue a LOCO para devolverle la foto que se le ha caído. Asustado, se esconde en uno de los lavabos de la estación, se encierra y espera callado. PABLO entra al lavabo y lo busca. No lo encuentra y se va.

INT. HABITACIÓN DIA

LOCO busca la foto por el diario página por página desesperado.

LOCO (OFF)

On és, on és? Pot ser la solució!

PABLO

¿Que buscas?

LOCO no le hace caso y sigue buscando.

PABLO

¿Esto, por ejemplo?

Saca la foto del bolsillo de su chaqueta.

LOCO lo mira extrañado, se acerca lo coge y la mira.

FLASH

EXT. ESTACIÓN DIA

LOCO sale del lavabo, nervioso. Se dirige a la vía que le corresponde para huir por fin. Mira todo el rato detrás suyo y cuando se gira se encuentra a PABLO de frente.

PABLO

Perdona... Se te ha caído.

LOCO, sintiéndose amenazado lo empuja a la vía justo cuando pasa el tren.

5.

INT. HABITACIÓN DIA

LOCO recuerda lo que pasó, asombrado y asustado a la vez.

PABLO
Ya te acuerdas?

PABLO se va acercando a LOCO lentamente.

PABLO
Asesino...Solo queria devolvértela.
Sólo eso.

LOCO asustado se retira y cae en la cama. PABLO le estrangula.

Se intercalan imágenes de PABLO estrangulando a LOCO, y de éste estrangulándose solo, sin nadie más en la habitación.

Entra un médico al oír el ruido y le inyecta una xeringa de tranquilizante. LOCO tiene los ojos muy biertos y esta asustado.

5 ANYS MÉS TARD

EXT. PRISIÓN DIA

LOCO está encerrado apoyado en una reja del centro penitenciario.

LOCO (OFF)
Jo sóc la projecció de la mentida,
jutja'm i sentència'm, però sempre
viure en tu.

FUN. NEGRO

115: guió tècnic

ESCENA N°	PLA	P. CAMARA	ACCIÓ	DIÀLEG
1	1 PG/TRV IN (a ojo loco) 2 PM (Loco)/ TRV IN (cara loco) 2.1 PM + curt (loco)		Loco obre ulls Loco s'incorpora, torna a dormir	
2	1 PC (Loco) 2 PD (porta) 3 PP (Loco + taula)/ Transfocal		Assegut al costat de la tauleta Metge obre porta Metge deixa plat (enfocar plat i tauleta).	
3	1 PC (Loco + Llit) 2 PD (Tauleta + Diari)/ Transfocal/Picat 3 PE/Picat		Loco assegut al llit Tauleta i diari enfocat. Loco agafa diari. Loco per darrera, obrint diari i escrivint Gent esperant el tren o caminant	
4	1 PG (Gent) 2 PD (Vies del tren) 3 PD (cartell estació) 4 PP (LOCO)			Ya empiezo a...
5	1 PM (LOCO)/Travelling lateral 2 PM(PABLO) 3 PP (LOCO) 4 PP (PABLO)		Loco segueint al llit amb diari LOCO es desperta PABLO assegut a la pared LOCO estranyat	Por fin.. Intuyo...
6	1 PD (peus gent) 2 PD (TREN)			
7	1 PP (PABLO) 2 PP (LOCO) 3 PP (PABLO)		PABLO assegut al costat de LOCO estranyat	Vaya... Me llamo Pablo
8	3.1 PE (esquena LOCO) 1 PD (llibre)			
9	1 PE (esquena LOCO) 2 PP (LOCO) 3 PD(Tauleta + Diari) 4 PM (LOCO)		PABLO espera LOCO agafa diari LOCO assegut al llit escriu, li dona PABLO parla, LOCO nega amb el cap LOCO estirat, PABLO assegut cantant Pablo escoltant música i llegint llibre Menjant	Pablo.. Si recordara No recuerdas, nada I can't get...
10	5 PE (esquena LOCO)			
11	1 PC (Loco + Llit + Pablo)/Trav lateral			
12	1 PM (PABLO) 1 PM (PABLO)			

115: guió tècnic

13	<p>2 PM (LOCO) 3 PM(PABLO) 1 PG (LOCO + ESTACIÓ)/Travelling 2 PP (LOCO) 1 PP (LOCO) 2 PD (CAMISA + BUTXACA) 3 PD (Mà)/Panoramica 4 PM (LOCO) 5 PM (PABLO) 1 PG + PP (LOCO)/Travelling 2 PG (PABLO) 3 PP (PABLO) 4 PM (LOCO) 5 PG (LOCO + POLI) 1 PP(LOCO)/ Trav lateral 2 PE(LOCO)/Transfocal</p>	<p>Assegut al llit amb el diari a la mà Menjant LOCO intentant fugir a l'estació LOCO descansat perquè ha trobat foto Loco sorprès Loco buscant foto Pablo movent dits Buscant foto Pablo treu foto LOCO esperant que arribi el tren, nerviós PABLO a l'estació es troba foto</p>	<p>¿Te gusta escribir? Dónde está? Que buscas? Esto.. ¿Es tuya? ya te acuerdas...</p>
14			
15			
16			
17	<p>4 PE(LOCO)/Transfocal 5 PC(LOCO+PABLO) 6 PP(LOCO) 7 PD (Pam porta) 10 PC(LOCO+METGE) 11 PD(XERINGA) 1 PP(LOCO)-PG(LOCO)</p>	<p>PABLO es va acostant PABLO ofega a LOCO LOCO s'auto-ofega porta s'obre Loco escanyant-se, metge apartant Xeringa</p>	<p>Asesino.. Jo sóc la projecció..</p>

ibpAudiovisuals		Ignasi Bonet
08187 Santa Eulàlia de Ronçana		NIF 53125801X
ipbaudiovisuals@gmail.com		
Tel. 646697974		
Client	Alba Piris Martinez 08520 Corró d'Avall Avinguda de la Sagrera N°42, 1r 2a	
CIF	47975864A	
Data	23/09/11	
Servei	Lloguer Audiovisual	
Factura N° 5		

CONCEPTE/SERVEI	PREU/u
PACK IL·LUMINACIÓ PROFESIONAL,composat de:	80€
2 PC ADB eurolight 250Watts.	
2 pedestals de suport a 5 metres.	
1 conjunt de filtres de colors.	
1 conjunt de pales ADB.	
1 taula de regulació de llums ADB pro24.	
Cablejat i connexions necessàries incloses.	

Suma	80€

Base Imposable	80€
18% IVA	14,4€
8% IRPF	6,4€

Total Euros	88€

ibpAudiovisuals
 Ignasi Bonet
 Tècnic audiovisual
 Tel. 646697974
 ipbaudiovisuals@gmail.com

VOCABULARI TEMÀTIC:**TIPUS DE PLANS**

La unitat expressiva mínima (i bàsica) d'una obra audiovisual és el pla. Qualsevol narració i/o exposició audiovisual es basa en al successió de plans.

Cada tipus de pla es diferencia de la resta per allò que enquadra, i cada tipus d'enquadrament determina el centre d'atenció i posseeix unes determinades capacitats per la suggerència emocional

1. PLA DETALL (PD o PPP)

És un pla molt proper en el qual la càmera ens mostra un objecte, un detall de l'objecte o un detall d'una persona o animal.

Serveix per remarcar la presència d'alguna cosa de forma que no passi desapercebuda per l'espectador.

**2. PRIMER PLA (PP)**

Emmarca el rostre del personatge i part de les espatlles. Pot ser de dos tipus: 1) PPC- Primer Pla Curt: només la cara / 2) PPL- Primer Pla Llarg: quan mostra també les espatlles

Es fa servir per mostrar les emocions o l'estat anímic del personatge i les seves reaccions davant d'allò que està succeint. El seu ús ens apropa a la comprensió de la psicologia del personatge.

3. PLA MITJÀ (PM)

Enquadra al personatge per sobre de la cintura. Ens el mostra proper, però ens dona més pistes sobre la seva persona i li resta, en ocasions, protagonisme. També permet incloure al quadre més elements (una altre personatge, un objecte...)



4. PLA AMERICÀ (PA o Pla 3/4)

Enquadra a l'actor des del cap fins al genolls (aproximadament) i s'anomena americà perquè es va utilitzar molt en els westerns (pel·lícules de l'oest) ja que permetia enquadrar al pistoler fins a la pistola situada a la cuixa. En aquest pla, a més de més d'un personatge, també poden aparèixer detalls de l'entorn on se situa el personatge.



5. PLA GENERAL (PG)

El personatge apareix de cos sencer i rodejat pel seu entorn. Hi poden haver més personatges o no. I trobem dos tipus de plans general: 1) PGC- pla general curt 2) GPL- gran pla general, dependent de l'amplitud de l'enquadrament.



Aquest últim és molt utilitzat per a mostrar l'entorn en que es troba el personatge, i moltes vegades per a resaltar la solitud en que es troba.

6. FORA DE CAMP

Anomenem camp a tot allò que la càmera ens fa visible en un enquadrament determinat, és a dir tot allò que veiem en pantalla perquè la càmera ens ho vol mostrar.

En canvi, el fora de camp és tot allò que no veiem en l'enquadrament però que d'alguna manera o una altra forma part de l'escena, ja sigui perquè l'enquadrament ens ho suggereix o perquè ens ho imaginem. Jugar amb el fora de camp pot ser un molt bon recurs per jugar a crear expectatives, interrogants... De vegades pot donar-se el joc que el director ens mostri en el camp allò que està fora de camp, per exemple a

través d'un mirall. Una altra manera de jugar amb el fora de camp és quan l'objecte està en el camp, però o bé nosaltres o bé els personatges o bé tots dos, no el veiem (un símil d'aquest efecte seria quan en un espectacle infantil un personatge pregunta al públic si han vist "el dolent" i mentre aquest ve per darrere i el públic el veu però el personatge no).

ENQUADRAMENT

És la part de realitat que veiem a través del visor de la càmera i que determina allò que l'espectador veurà. Una càmera té uns límits físics horitzontals i verticals, no pot mostrar-nos tota la realitat. Per tant, cal escollir quina part de la realitat ens mostrarà, és a dir, quin tipus de pla, i des d'on ens la mostrarà, és a dir, amb quin angle d'enquadrament. Dit d'una altra manera, en la realitat nosaltres podem triar cap on mirem. Quan mirem una pel·lícula el director decideix per nosaltres i som obligats a posar-nos únicament en el lloc que el director ha decidit.

L'angle d'enquadrament és el punt i la direcció en què col·loquem la càmera respecte de l'objecte filmat (o fotografiat). Segons l'alçada des de la qual enquadrem l'objecte o el personatge distingim diversos angles d'enquadrament: normal, picat, contrapicat i zenital.

1. **L'angle normal o neutre** és quan la càmera se situa a l'alçada dels ulls del personatge. Això no és així en totes les cultures audiovisuals, de vegades l'angle normal se situa a uns pocs pams del terra, com en el cinema japonès clàssic.

2. **L'angle picat** és aquell en què la càmera se situa per sobre de l'objecte.

Generalment això provoca que el personatge es mostri empetitit o indefens. Però també pot servir per mostrar una perspectiva diferent i més àmplia d'un decorat que no podríem veure amb un angle normal.

3. **L'angle contrapicat** és al revés que l'angle picat, la càmera se situa per sota de l'objecte. Per tant, la sensació serà contrària: mostrarà autoritat, poder...

MOVIMENTS DE CÀMERA

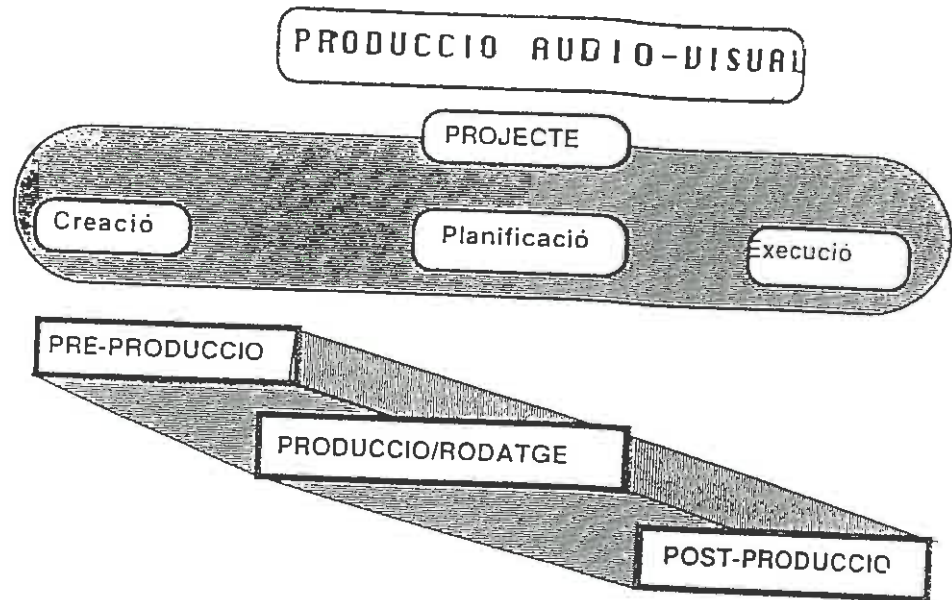
Quan es roda en càmera fixa, la càmera resta immòbil sobre un suport i enregistra tot allò que hi passa per davant. En els primers anys del cinema la càmera fixa era molt habitual en totes les produccions.

Quan la càmera no està fixa, distingim tres tipus de moviment: la panoràmica, el travelling i el moviment lliure.

1. La **panoràmica** és el gir de la càmera sobre el seu propi eix. Pot ser horitzontal, vertical o oblicu. Generalment la panoràmica es fa servir per descriure un escenari o bé per relacionar elements de la mateixa escena però que no apareixen al mateix quadre.
2. El **tràveling** (travelling en anglès) és un moviment que desplaça la càmera d'un lloc a un altre, normalment sobre uns rails. Segons els moviments distingim entre tràveling lateral o frontal.
3. El moviment lliure és quan la càmera es mou sense seguir un ordre concret. Pot ser amb grua o sense grua (quan porta la càmera una persona a sobre).

La producció en cine y televisión

LA PRODUCCIÓN EN CINE Y TELEVISIÓN.



La producción es la creación, planificación (organización) y ejecución de un proyecto audiovisual (cine y televisión).

La planificación de la producción se organiza en tres etapas:

- 1) Pre-producción;
- 2) Producción/Rodaje;
- 3) Post-producción.

La complejidad técnica, humana, artística y económica de proyectos audiovisuales (cine, televisión, vídeo) hace cada vez más imprescindible una exhaustiva y rigurosa producción. En términos irónicos se dice que para los ejecutivos de cine y televisión sólo existen dos fases de producción: hacer la película (o el programa) y venderla. Pero "hacer" no es tan simple. La primera etapa se estructura en tres fases:

1) PRE-PRODUCCIÓN.

1.1) GUIÓN.

De la idea al Guión Literario.

1.2) PLANIFICACIÓN TÉCNICA.

El Guión Técnico y el Storyboard

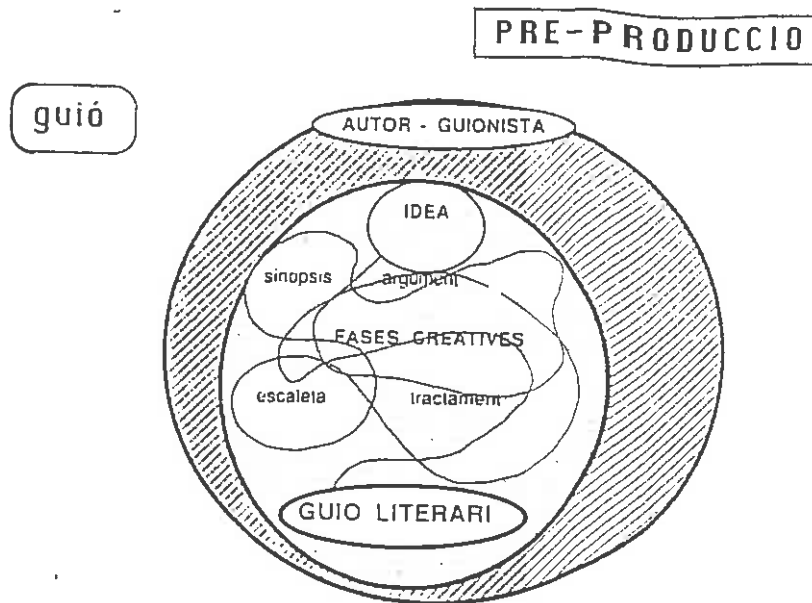
1.3) DISEÑO DE PRODUCCIÓN.

Planificación Artística.

Planificación de Producción.

La producción en cine y televisión

1. GUIÓN.



Habitualmente la guionización es un trabajo de escritorio. Un autor, guionista en términos audiovisuales, tiene una idea que desea tratar con imágenes en movimiento y sonidos. Tiene el principio de su proyecto, la idea, pero es consciente que de su forma audiovisual no tendrá su responsabilidad final que será de otros profesionales con el director/realizador a su cabeza. El guionista conoce la estructura productiva de un proyecto que le otorga una responsabilidad parcial: la redacción de un texto conocido como Guion Literario. Para llegar a este texto puede seguir dos métodos (simplificando); a) dejarse conducir por su propia experiencia creativa llegando a la redacción final de la manera más rápida y efectiva sin hacer caso de fases creativas más o menos estables que puedan seguir otros autores.; o, b) puede ser fiel al seguimiento de ciertas fases recomendadas en la redacción de guiones por dos motivos, ayudan a crear y verificar el trabajo y, al formar parte de un proyecto complejo y en el que deberán intervenir más profesionales, algunas fases necesitan ser leídas con la finalidad que el proyecto avance de una manera consistente en términos de producción (a veces antes de que el guion esté terminado).

Estas fases creativas son:

- 1) IDEA, en unas pocas líneas.
- 2) Sinopsis. Desarrollo de la idea en menos de una página.
- 3) Argumento. Narración estructurada en varias páginas.
- 4) Escaleta. Estructura por escenas.
- 5) Tratamiento. Borrador del guion con descripción de acciones y diálogos.
- 6) GUIÓN LITERARIO. El texto final.

Una de las particularidades del guion en la práctica de la producción audiovisual es que no siempre se incluye como la fase inicial de la producción que suele corresponder al momento en que un productor se hace con los derechos de un guion ya escrito y que le interesa producir después de su lectura.

El guion puede ser escrito en solitario o en colaboración (guionistas o directores). También lo escriben los directores en solitario. En el trabajo de guion no son ajenas las colaboraciones

La producció en cine y televisión

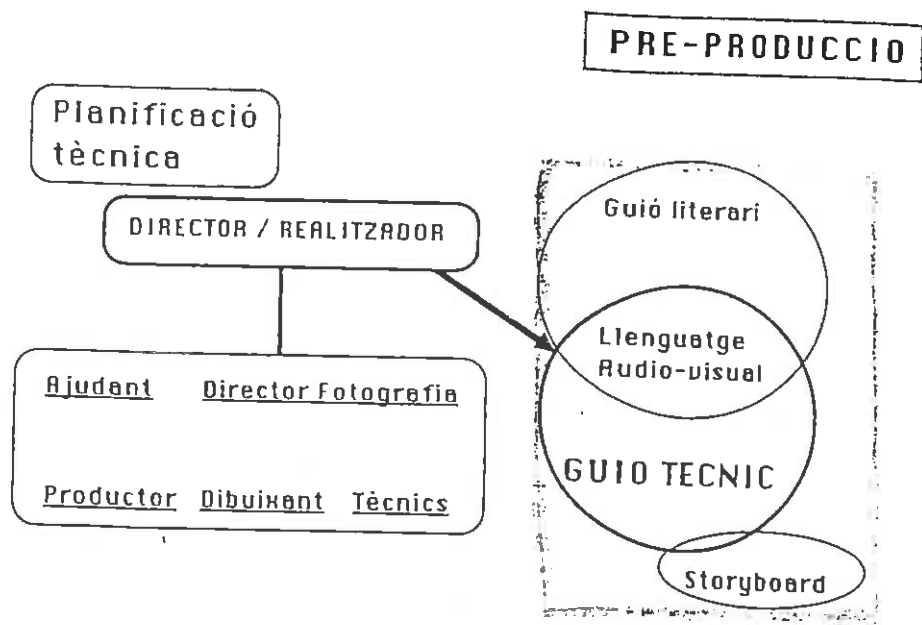
puntuales en los diálogos (dialoguista) o en los chistes (gagman), o es el propio novelista el adaptador de su obra

En cualquier caso el documento final es el guión literario y no siempre los guionistas siguen el destino de su guión en las fases siguientes de producción (sólo en el caso de ser el propio director, máximo responsable de la realización).

Hay proyectos sin guión literario como los documentales o algunos programas de televisión que por su configuración se basa en una escaleta de escenas y dejan a la improvisación algunos diálogos y acciones. Son sin guión algunos acontecimientos televisivos que no se pueden planificar en un guión y se emiten en directo, como es el caso de transmisiones deportivas o conexiones informativas de actualidad.

Una vez existe el guión literario y en el supuesto que algún Productor se haya interesado por él, se pasa a las fases siguientes de la Pre-producción: Planificación técnica y Diseño de Producción, que pueden llegar a ser simultáneas y que en algunos casos pueden también empezar a desarrollarse paralelamente al trabajo de guión.

1.2) PLANIFICACIÓN TÉCNICA



El máximo responsable es el Director/Realizador que lee el guión literario y lo transforma en un guión técnico. Hace una interpretación, una re-escritura del guión bajo parámetros de lenguaje y narrativa audiovisual. Ve la acción bajo el punto de vista imaginario de la cámara y desglosa las diferentes acciones en planos, movimientos y transiciones con el objetivo de resolver cada escena y el conjunto de la obra con la coherencia de la narrativa audiovisual. Esta planificación técnica se escribe en el guión técnico según el formato de guión escogido.

Como se trata de una "visualización" del texto de cara a su puesta en escena el director puede realizar esta planificación en un Storyboard, viñetas representativas de los planos más importantes de la narración de cada escena y su sucesión (montaje). El Director puede requerir la colaboración de otros profesionales para la realización del guión técnico o el storyboard. No olvidemos que aquello que ve el Director se ha de realizar y los colaboradores que tendrá en la puesta en escena le pueden ayudar en esta planificación (Ayudante de Dirección, Director de

La producció en cine y televisión

Fotografía -iluminación y soluciones cromáticas-, Productor -coordinar elementos de producción-, técnicos -soluciones técnicas-, dibujantes -dibujar storyboard-, equipo de Efectos especiales -estudiar sus dificultades de realización-, etc. Los guionistas no suelen ser requeridos por el director aunque es evidente que el guionista también ha visualizado las acciones mientras redacta el guión a pesar de su redacción escrita.

No siempre el Director presenta el guión técnico a sus colaboradores, guión trabajado pero sin enseñar. Ello fomenta su aureola de genialidad en los platós al hacer creer que tiene ideas de puesta en escena en el mismo momento del rodaje.

Aunque una realización televisiva en directo puede ser planificada, no siempre es posible en determinados programas, pero la experiencia del realizador puede ser suficiente para hacer una previsión.

Es importante destacar que no siempre las funciones de director y realizador recaen en una misma persona. En algunos programas el Director tiene responsabilidad sobre los contenidos y el realizador tiene una responsabilidad técnica en la narración en sus aspectos formales.

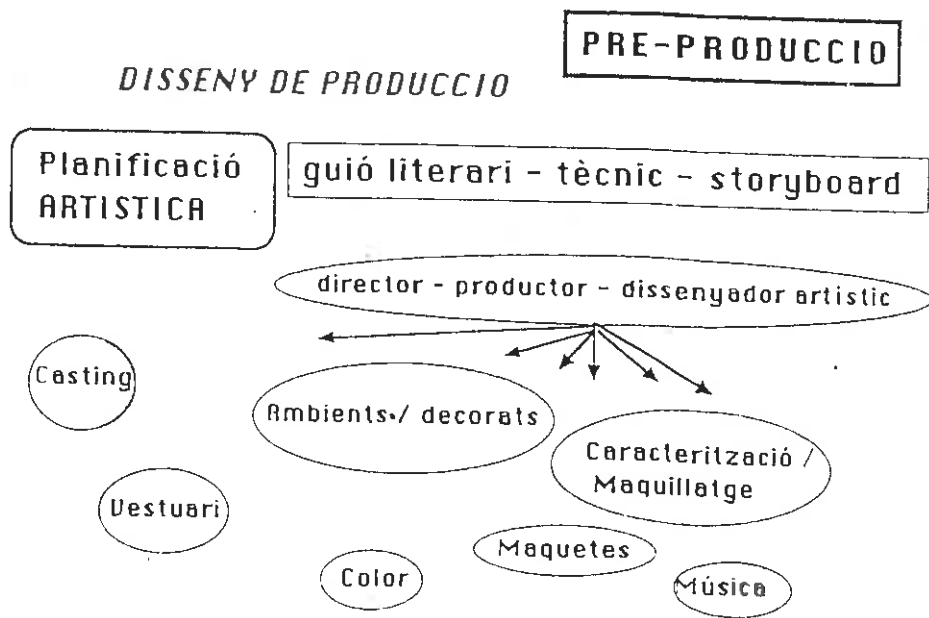
Otra diferencia presente en Publicidad es que el Director pasa a ser Realizador, ya que los contenidos y algunos aspectos formales de la narración publicitaria son responsabilidad del creativo de la Agencia con la aprobación del Anunciante. El creativo publicitario trabaja el storyboard y el realizador se encarga de la puesta en escena y el montaje en base a esa planificación dibujada. El Director de cine es simplemente realizador cuando hace spots, práctica habitual de los directores de cine.

1.3) DISEÑO DE PRODUCCIÓN.

Ya se ha comentado que el diseño de producción puede comenzar a desarrollarse simultáneamente con la planificación técnica, y también se ha dicho que puede comenzar mientras se está trabajando el guión literario, pero no hay duda que se puede realizar un diseño más completo de la producción en base a un guión literario y un guión técnico (o storyboard).

El Diseño de producción se entiende mejor si se estructura en dos apartados: Planificación Artística y Planificación de Producción.

PLANIFICACIÓN ARTÍSTICA



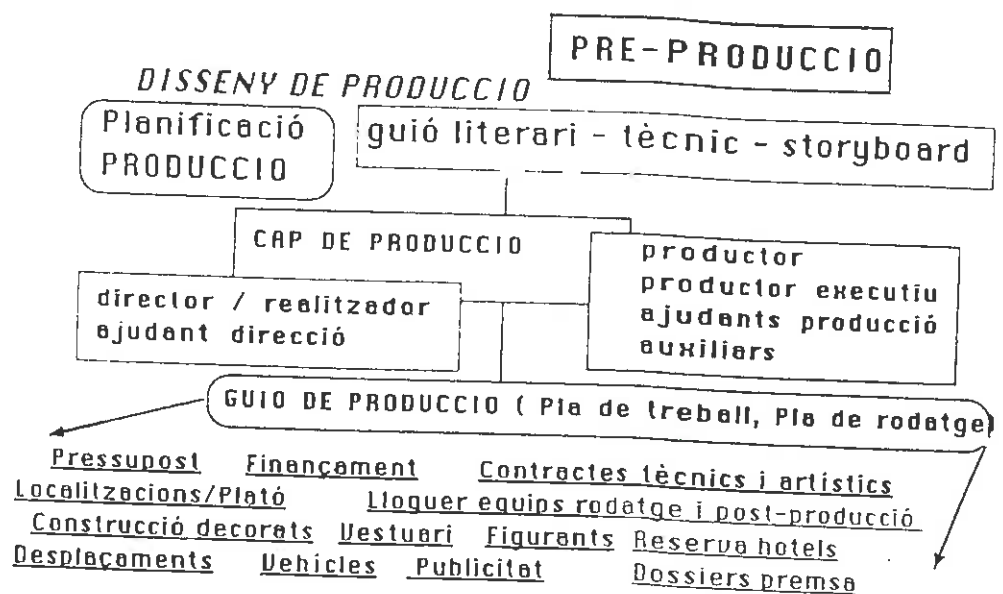
La producción en cine y televisión

La Planificación Artística procura de organizar aquellos elementos presentes en el guión y que inciden en la puesta en escena desde la vertiente artística, como los siguientes:

- Castings (selección de actores, modelos o figurantes)
- Diseño Artístico: Ambientes, decorados, caracterización, maquillaje, vestuario.
- Color (Director de Fotografía)
- Efectos Especiales, maquetas (equipo de Efectos)
- Música (Compositor).

Cada uno de dichos apartados puede tener un profesional responsable, pero siempre bajo la coordinación del productor (o jefe de producción) y el director.

PLANIFICACIÓN DE PRODUCCIÓN



Aquí se organiza y planifica toda la producción con el objetivo de elaborar un guión de producción (planning general y un plan de rodaje de cada sesión). Los elementos artísticos planificados anteriormente han de estar a punto para el rodaje según el orden establecido.

Todos los elementos descritos en el guión se deben conseguir y organizar de cara al rodaje. El guión literario o técnico se desglosa en todos sus elementos y se elabora el guión de producción, Primero en un Plan de trabajo general y después en un Plan de rodaje. El Plan de Trabajo organiza:

- Presupuestos y financiación (hace posible económicamente el proyecto en base al guión literario o técnico).
- Contratos técnicos y Artísticos.
- Localización de exteriores o interiores naturales.
- Alquiler de Plató y otros espacios de rodaje.
- Construcción de decorados.
- Alquiler de vestuario.
- Contratos de figurantes.
- Alquiler de equipos de rodaje y de post-producción.
- Desplazamientos y dietas.
- Reserva de hoteles
- Alquiler de coches.

La producción en cine y televisión

- Departamento de Publicidad
- Dossiers de prensa.

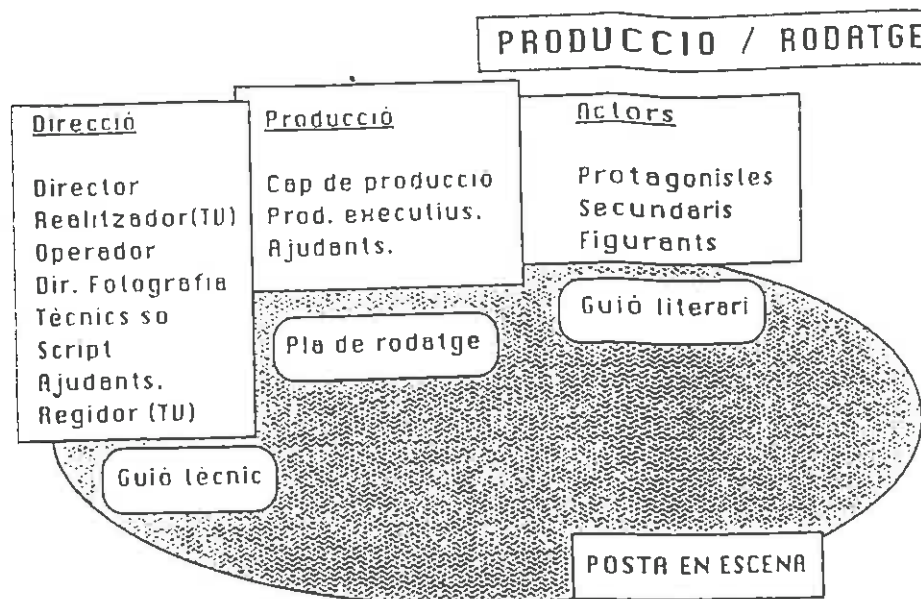
Y el Plan de Rodaje trabaja la planificación diaria del rodaje.

- Día.
- Hora.
- Lugar.
- Escenas y planos a rodar..
- Duración prevista.
- Actores y técnicos convocados.
- Material técnico necesario.

Cabe recordar que en los sistemas de rodaje con montaje no se sigue el orden narrativo presente en el guión. La ordenación difiere en función de los lugares (unificación), disponibilidad de actores, condiciones de las localizaciones, alquiler de equipos, etc., múltiples variables que complican la realización de un plan de rodaje. Su incumplimiento provoca aumentos de presupuesto y no pocos despidos de sus responsables si no se ajustan a las previsiones.

El Jefe de Producción es el responsable de esta organización global que un equipo de producción ha de ejecutar (productor, productores ejecutivos, ayudantes de producción, auxiliares, etc.). Para la elaboración del Plan de rodaje suele intervenir también el Director o el Ayudante de Dirección.

Tanto el guión literario como el guión técnico tienen una estructura formal que ayudan, primero al Director para trabajar el guión técnico, y después al Productor o Jefe de Producción para hacer el Diseño de producción y así facilitar el máximo posible su producción ya que no hay que olvidar que se trata de un trabajo en equipo.

La producción en cine y televisión2) PRODUCCIÓ/RODAJE

Es el momento de la ejecución técnica y artística del proyecto. Se ruedan las imágenes previstas en el guión para hacer un montaje posterior en la post-producción, o bien se graba un programa con realización directa para emitirla posteriormente o para hacer un montaje posterior sacando o incluyendo otras imágenes. O se emite en directo. Según el sistema elegido puede hacer variar algunos elementos de la pre-producción y naturalmente la dinámica de rodaje es diferente si es un programa en directo o es un dramático grabado por bloques narrativos en orden diferente al guión.

El Equipo de Dirección está formado por:

Director, Realizador (TV), Operadores de Cámara, Director de Fotografía, Técnicos de Sonido, Ayudantes, Regidor (TV) y Script.

Un comentario referente al Script, es el secretario/a de rodaje y su labor es importante debido a la discontinuidad narrativa del rodaje. En base al guión literario, técnico y el plan de rodaje, conoce a la perfección el desarrollo del rodaje y anota todos los cambios realizados, así como procura que no existan fallos de continuidad entre dos planos rodados en momentos diferentes y que en el montaje deberán mantener continuidad rigurosa. Se dice que es la única persona que en un rodaje sabe lo que se está haciendo. Mayoritariamente es un trabajo que se encarga a una mujer.

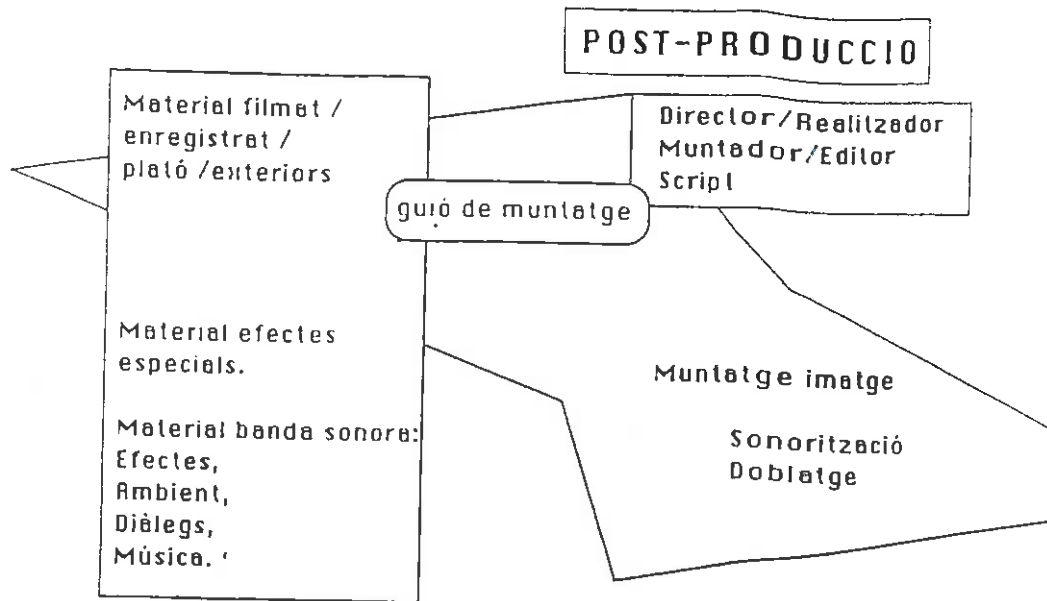
Todos ellos tienen como guía el guión técnico facilitado por el Director/Realizador.

Por otra parte el equipo de Producción está formado por el Jefe de Producción, Productores ejecutivos y sus ayudantes y deben velar por la continuidad y cumplimiento del Planning y Plan de rodaje.

Los actores trabajan en base al papel asignado en el guión literario y siguen las ordenes del Director.

La producció en cine y televisión

3) POST-PRODUCCIÓ



Es la fase de montaje y sonorización del material registrado en el rodaje, en platós, interiores naturales y exteriores.

En base al guión técnico y a las modificaciones realizadas y que han sido anotadas por la Script, se reconstruye el guión con vistas al montaje (guión de montaje) y en el que se considera todo el material registrado en su orden narrativo y el número de tomas alternativas de cada plano que se consideran correctas por la selección definitiva, además de los planos rodados y no previstos en el guión técnico inicial.

Al material de imágenes de rodaje se pueden añadir: imágenes de efectos especiales, banda sonora (efectos, ambiente, diálogos, música).

Habitualmente primero se construye el montaje de las imágenes y posteriormente se sonoriza siendo el doblaje una opción más.

El máximo responsable de esta fase es el Director/Realizador que recibe la colaboración del montador (cine) o editor (vídeo) en las operaciones técnicas de la moviola o de la mesa de edición. La Script también puede estar presente. Y en ocasiones el compositor y el director de doblaje en el caso que no sea el propio Director.

En post-producció el equipo de producció coordina el alquiler de equipos o trabajo de laboratorio.

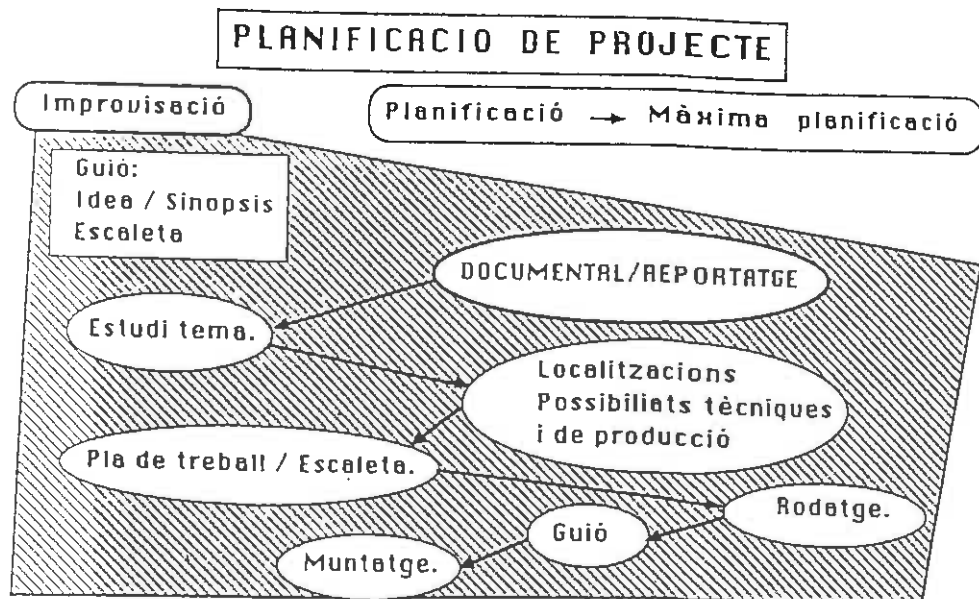
La producció en cine y televisión

DE LA IMPROVISACIÓ A LA MÁXIMA PLANIFICACIÓ

No todos los proyectos llegan a una máxima planificación. El guión forma parte de un proceso creativo que está supeditado a múltiples variables que pueden aparecer en todos los rodajes, variables no previstas en el guión y por dicha causa no se pueden planificar. Su aparición puede llegar a provocar interrupciones temporales de rodaje. Entre la improvisación y la máxima planificación se mueven la mayoría de proyectos y si bien es imposible marcar líneas divisorias podemos encontrar tres niveles respecto a la planificación: improvisación, planificación relativa, máxima planificación.

IMPROVISACIÓ

Por improvisación entendemos aquel proyecto que se configura sin tener un guión literario y cuya producción se desencadena a partir de una simple idea, una breve sinopsis o una simple relación de elementos posibles para su filmación e indicados en una escaleta.



En la actualidad y debido a la complejidad técnica y económica de la producción audiovisual, es difícil encontrar proyectos que se arriesguen a desarrollar una producción sin la base de un guión literario, como mínimo.

En los inicios del cine se hizo famosa una teoría que negaba la existencia del guión y de la puesta en escena. El cineasta ruso Dziga Vertov firmó la teoría del Cine-Ojo que formulaba el registro de la realidad sin ningún tipo de planificación ni de montaje posterior. Corriente que tuvo sus seguidores con mayor o menor pureza teórica, como Griffith, Feuillade, Rohmer i Flaherty y que dio pie a diferentes corrientes cinematográficas como el Neorrealismo, el documental, el realismo, el cinéma vérité, el free-cinema, la nouvelle vague, etc., si bien la mayoría incorporaba la ficción y el montaje, pero con un tratamiento de cámara que se acercaba al Cine-Ojo pero sin renunciar al guión y a la puesta en escena.

Al hablar de improvisación nos acercamos a la idea del documental o el reportaje que por sus características no parten de un guión literario pero que no dejan de realizar aspectos de producción, si bien con variables en algunas fases como:

La producció en cine y televisión

- En Pre-producció el guió literari es substituït per una memòria del projecte documental que desenvolupa el estudi temàtic i possible tractament narratiu
- La memòria permet fer una certa planificació tècnica (membres del equip) i necessitats tecnològiques (càmaras, il·luminació) i una mínima planificació de Producció (condicions de rodaje, localitzacions) que a su vez fa possible realitzar
- un mínim pla de treball o pla de rodaje
- A continuació se realitza el rodaje.
- Posteriorment el Director realitza un guió de muntaje (el guió en el documental realitzat a posteriori) en base al material filmat
- Para entrar en la post-producció (muntaje y sonorizació)

PLANIFICACIÓ RELATIVA

Entendemos como Planificació relativa aquella producció que té como base un guió literari però no se dispoñe de guió tècnic. Se puede trabajar una planificació para el rodaje gracias al guió literari pero si no existe guió tècnic se dejan variables de planificació a la improvisación en el rodaje. Es decir, el Director no ha realitzat una exhaustiva planificació tècnica. Un guió tècnic y su equipo espera sus indicaciones sobre la puesta en escena el mismo día del rodaje. Todos esperan las ordenes del Director que quizás requiera cierto tiempo para encontrar una solución idónea sobre situación de cámaras y escenificación de las acciones. Es una manera de dirigir que ha mitificado la figura del Director sobre su capacidad para tener ideas en el plató, un acto creativo sobre la marcha. En realidad es una falsa realidad ya que el Director planifica pero no siempre muestra esta planificació a su equipo. El director Alfred Hitchcock no era partidario de este método de improvisación (cuando existía) y no negaba que en el plató se pueden tener ideas pero que no hay tiempo para analizarlas. La falta de planificació puede comportar una pérdida de tiempo que llega a romper un plan de rodaje. Y si no hay un guió tècnic se reduce la posibilidad que otros profesionales puedan planificar su trabajo (técnicos, director de fotografía, etc.).

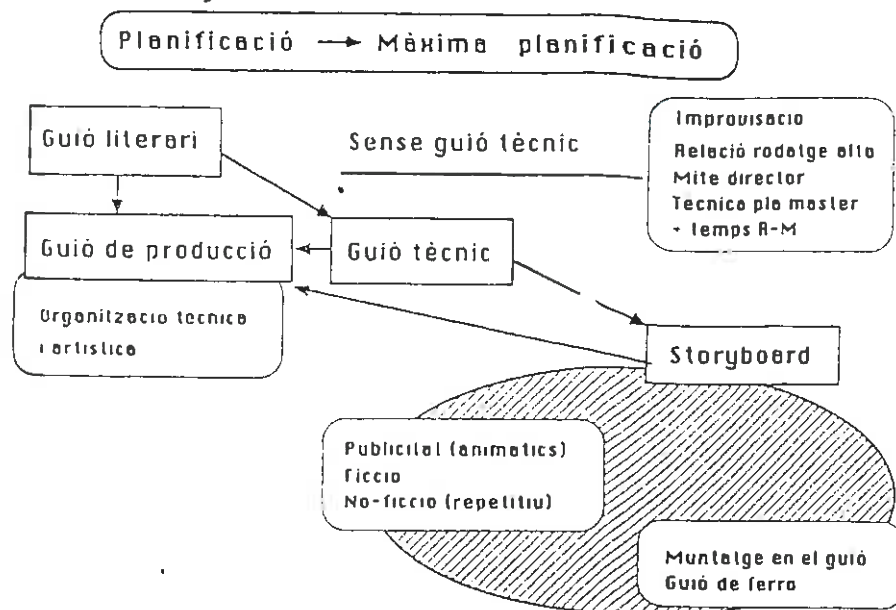
Cuando no hay guió tècnic el Director puede optar por utilizar la técnica del Plano Master que consiste en rodar una escena desde un punto de vista general de la cámara y a continuación se rueda la misma escena con diferentes ángulos y planos más cercanos a la acción y a los personajes. Con todo el material el Director pasa a la sala de muntaje en el que selecciona los fragmentos más idóneos y su continuidad y siempre con referencia o recurso al Plano Master. El método comporta una relación alta de rodaje, es decir, una gran desproporción entre el metraje (en metros o en tiempo) total de la película utilizada y el metraje del muntaje final, por ejemplo una proporción alta de 30:1. Por un minuto de muntaje final se han necesitado 30 minutos de material filmado. Significa también más tiempo de rodaje para rodar todos los planos posibles y más tiempo de muntaje al tener que realizar la selección sobre una gran cantidad de material rodado.

Sin guió tècnic tampoco se puede realitzar una planificació exhaustiva de Producció. Por ejemplo, si el Director decide en un Plató realitzar un plano con una grúa; difícilmente el equipo de producción habrá conseguido una grúa para el rodaje si ésta no estaba prevista en la planificació tècnica del Director.

Y todo ello acaba por repercutir en el presupuesto que aumenta considerablemente.

La producció en cine y televisión

MÀXIMA PLANIFICACIÓ



La existencia de guión literario y guión técnico (o storyboard) facilita un exhaustivo trabajo de planificación que para el equipo de Producción se concreta en el guión de producción (plan de trabajo y plan de rodaje). Con Storyboard se facilita mucho más el trabajo de planificación y muchos directores de cine largo lo han utilizado (Fritz Lang, Alfred Hitchcock, David Lean, Steven Spielberg, F.F.Coppola...) y cada vez es más habitual en todos los proyectos de ficción debido a la actual complejidad técnica, artística y económica de altos presupuestos que sólo son posibles con una concienzuda planificación. Proyectos de no-ficción también lo utilizan cuando se trata de documentar un caso real, previsible y repetitivo, como elementos de material didáctico o científico. Es el formato de guión más habitual en publicidad para narrar los spots o cuando se trata de documentales sobre un determinado proceso de fabricación de productos (cine o vídeo industrial) que se repite diariamente y por lo tanto se puede planificar narrativamente en un storyboard.

Un precedente conceptual al storyboard lo encontramos en el guión de Hierro, propuesto por el cineasta ruso Vsevolod Pudovkin (contemporáneo de Vertov) que entendía que el montaje era el fundamento del arte cinematográfico, montaje como elemento creador de la realidad cinematográfica. "El manuscrito de un guión debe describir no sólo cuanto aparecerá sobre la pantalla, sino dar también el exacto contenido de cada trozo del montaje e indicar claramente cómo se sucederán estos trozos" (Pudovkin, Lecciones de Cinematografía).

Un Guión de Hierro facilita el trabajo colectivo ya que permite a todos los miembros del equipo conocer exhaustivamente el proyecto. El storyboard asume el concepto de guión de hierro y potenciado gracias a su visualización

La producción en cine y televisión
CRÉDITOS

PELÍCULA CINE

PROGRAMA TV

DIRECCIÓN

DIRECCIÓN

Director
Ayudante de dirección

DIRECCIÓN

REALIZACIÓN

Realizador.
Ayudante de realización

PRODUCCIÓN

PRODUCCIÓN

Productor
Producción ejecutiva, Jefe de Producción
Ayudantes y auxiliares de Producción.
Meritorio de Producción

GUIÓN

GUIÓN

Argumento
Guionista
Dialoguista
Storyboard

SCRIPT

DOCUMENTACIÓN.

DOCUMENTACIÓN

ARCHIVO.

ARCHIVO

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA.

ILUMINADOR.

Jefe eléctricos.
Técnicos de iluminación (eléctricos).

FOTOFIJA.

OPERADOR DE CÁMARA

OPERADORES CÁMARA

Ayudantes y auxiliares de cámara.
Foquista

STEADICAM

STEADICAM

OPERADOR GRÚA

OPERADOR GRÚA

RÉGIDOR

TÉCNICOS DE SONIDO

TÉCNICOS DE SONIDO

Micrófono.
Jirafa.

ESCENOGRAFÍA

ESCENOGRAFÍA

Diseñador artístico
Decorador.
Atrecista (Atrezzo).

VESTUARIO

VESTUARIO

	<u>La producción en cine y televisión</u>	
MAQUILLAJE	Caracterización	MAQUILLAJE
CASTING		CASTING
MÚSICA	Compositor. Selección musical	MÚSICA
		<u>CONTROL DE REALIZACIÓN</u> (mesa de mezclas)
		<u>CONTROL DE CAMARA</u>
		<u>CONTROL DE VIDEO</u> (VTR)
		<u>CONTROL DE SONIDO</u> Mezclas de sonido.
		<u>TITULADORA</u>
POSTPRODUCCION MONTAJE (Montador) Grafismo.	Efectos especiales. Maquetas. Doblaje y sonorización.	POSTPRODUCCION <u>EDICIÓN</u> (Editor)
ACTORES		ACTORES
FIGURANTES (Extras)		<u>PRESENTADORES</u>
<u>ESPECIALISTAS.</u>		FIGURANTES
DOBLES DE LUZ		DOBLES DE LUZ
AGRADECIMIENTOS.		AGRADECIMIENTOS
LOCALIZACIONES.		LOCALIZACIONES
©		©

1.- PSICOSIS

FITXA TÉCNICA

Direcció: Alfred Hitchcock

Producció: Alfred Hitchcock
Alma Reville

Guió: Novel·la: Robert Bloch

Pel·lícula: Joseph Stefano
Samuel A. Taylor

Música: Bernard Herrmann

Fotografia: John L. Russell

Muntatge: George Tomasini

Protagonistes: Anthony Perkins
Janet Leigh
Vera Miles
John Gavin
Martin Balsam



ARGUMENT

El film comença a Phoenix amb la discussió entre dos amants. Marion Crane (Janet Leigh) i Sam Loomis (John Gavin) en un hotel. Fins que les finances de Sam no millorin no es podran casar i ell ha de pagar una forta pensió a la seva ex-dona. En un acte de desesperació, Marion roba 40.000 dòlars del seu lloc de treball quan el seu cap li demana que els ingressi al banc i fuig.

Durant el viatge es canvia el cotxe per un de segona mà en un intent d'evitar que li segueixin la pista.

Després de conduir moltes hores, se sent cansada i s'atura en un apartat motel de 12 habitacions, que està dirigit pel Norman Bates (Anthony Perkins), un jove solitari que es cuida de la seva mare i que viu en una casa sinistre en un turó sobre el motel.

Norman li vol oferir anar a casa seva a menjar-se uns entrepans i puja a la casa a preparar-los. Llavors Marion sent com la mare l'escriu com si convidar a una noia a menjar fós part d'un assumpte indecent.

Així, doncs, Norman li porta el menjar al seu despatx, darrere de la recepció del motel, on ell guarda alguns dels ocells que ha dissecat. Mentre ella sopa li parla de la seva afició a la taxidèrmia i de la malaltia mental de la seva mare, de manera que ella constata que és un individu excèntric.

Després de sopar Marion es va a dutxar i és apunyalada fins a la mort per una figura ombrívola de dona. (Mítica escena mundialment coneguda actualment).

Norman arriba i es troba horroritzat amb el cadaver ensangonat de la noia. Per protegir la seva mare, agafa el cos i els seus objectes personals, (inclosos els diners, que no veu perquè estan amagats dins d'un diari) els posa al cotxe de Marion i els tira a uns aiguamolls propers al motel.

Mentrestant, Sam i la germana de Marion, Lila (Vera Miles) contracten un detectiu privat anomenat Milton Arbogast (Martin Balsam) que segueix la pista de Marion fins al motel Bates, on interroga un nerviós Norman. Després truca a Lila, anunciant-li que a trobat la pista de la seva germana en un motel i que intentarà interrogar a la mare de Norman per si ha vist alguna cosa.

Mentre registra la casa sense permís, és atacat amb un punyal per la mateixa figura ombrívola de dona que va matar a Marion i cau per les escales i mor. Sam i Lila, al no rebre notícies d'Arbogast, van al poble i parlen amb el xèrif. Quan li parlen de la senyora Bates, la dona del xèrif els pregunta si Norman s'ha casat. Aparentment, la mare de Norman va morir deu anys enrere, suicidant-se amb estricnina.

Sam i Lila van al motel i mentre Sam entreté a Norman al seu despatx, Lila puja a la casa dels Bates per registrar-la. Norman mentrestant s'adona de què la conversa amb Sam és un parany, el deixa inconscient i puja corrents cap a casa seva. Per amagar-se, Lila baixa al soterrani i descobreix el cadàver dissecat de la mare de Norman.

Llavors és atacada per Norman, vestit amb la roba de la seva mare i una perruca, però és salvada a temps per Sam, que ha recuperat el coneixement.

Al final de la pel·lícula, un psiquiatra, dr. Fred Richmond (Simon Oakland), explica a Lila, Sam i a les autoritats que la mare de Norman, morta feia 10 anys, encara viu a la ment del seu fill. Quan era viva, la senyora Bates sempre havia mantingut una actitud

dominadora sobre Norman, de manera que ell la va matar, però després, sentint-se culpable, va intentar esborrar de la seva ment el crim. Físicament, va desenterrar el cos i el va dissecar.

Psicològicament, va desenvolupar la personalitat de la seva mare. Actuava com ella, parlava amb la veu d'ella i es vestia com ella, en un intent d'esborrar la seva culpabilitat. Però la personalitat de la seva mare que ell havia desenvolupat va matar la Marion en un atac de gelosia cap a la noia que s'havia acostat al seu fill.

En l'última escena mostra Norman Bates, quiet i silenciós a la seva cela, amb la seva ment totalment dominada per la personalitat de la seva mare que el culpa dels crims i que pretén demostrar la seva innocència a la policia.

PERSONATGES

Norman Bates. És un jove d'aspecte feble i malaltís, viu amb la seva misteriosa mare i regenta un motel solitari, el seu aparent aspecte inofensiu amaga, però, una personalitat molt complexa i summament conflictiva. És taxidermista, disseca i col·lecciona ocells; ell mateix s'assembla a un d'ells, per la seva forma de menjar o de moure.

Marion Crane. És la secretària d'una empresa immobiliària que decideix rebel·lar contra els problemes de diners que li impedeixen unir-se al seu nuvi. Ens identifiquem amb ella des del principi de la pel·lícula, fins i tot compartim aquest desig de veure per fi superar els obstacles que podrien impedir escapar amb els diners.

Lila Crane. És la germana de Marion i preocupada per la seva desaparició, decideix esbrinar el seu parador. En certa manera, ens espanta la semblança física amb la seva germana, per por que corri la mateixa sort que l'anterior. Ambdues constitueixen un element que reforça el fenomen dels miralls.

2.- LA VENTANA INDISCRETA**FITXA TÉCNICA****Direcció:** Alfred Hitchcock**Direcció artística:** George Tomasini**Producció:** Alfred Hitchcock**Guió:** Cornell Woolrich (*Història*)

John Michael Hayes

Música: Franz Waxman**Muntatge:** Robert Burks**Protagonistes:** James Stewart

Grace Kelly

Thelma Ritter

Wendell Corey

Raymond Burr

**ARGUMENT**

El fotògraf L.B. Jeffries (James Stewart) està convalescent amb una cama trencada i confinat a una cadira de rodes en els seu petit apartament a Greenwich Village. Passa el temps espiant als veïns per la finestra: una ballarina que practica en roba interior, una dona solitària, un compositor treballant amb el seu piano i algunes parelles, com la formada pel venedor Lars Thorwald (Raymond Burr) i la seua dona, postrada al llit. Cada dia, Jeffries es visitat per Stella (Thelma Ritter) una infermera, i per Lisa Fremont (Grace Kelly), la seua núvia. Ell les conta a les dues el que veu del comportament del seus veïns. Després que el venedor carregue grans bagatges durant diverses nits, el

fotògraf se'n adona que la dona del venedor ha marxat, i després veu com Lars està netejant un gran ganivet. Posteriorment, el venedor porta un altre farcell carregat de roba, que deixa per a que se l'enduguen. Amb aquestos indicis, Jeffries, Stella i Lisa creuen que Lars ha mort la seua dona.

Un vell amic de Jeffries, en Doyle (Wendell Corey), que ara exerceix de detectiu, esbrina sobre el cas i troba que la senyora Thorwald és al camp, d'on ha enviat una postal al seu marit, i el farcell porta la seua roba. Tant Jeffries com Lisa admeten que n'han fet un gra massa i què el crim no s'ha produït. Però, una nit se sent un crit i apareix mort el gos d'una veïna. Tot el veïnat surt a la finestra per veure què ha passat, excepte en Lars Thorwald, que roman al seu fosc apartament, fumant una cigarreta.

La parella protagonista segueix convençuda de la culpabilitat del venedor, i de forma anònima li passen una nota amb el text "Què ha fet amb ella?" per veure la seua reacció. A més a més, per treure'l del pis, en Jeffries telefona a Lars i el cita a un bar. Pensa que el venedor va matar el gos perquè l'animaló cavava sobre quelcom cremat en unes plantes del jardí. Quan Lars surt, Stella i Lisa proven de cavar també en eixe punt, però no en troben res.

Lisa hi puja per l'escala d'incendis i entre a l'apartament de Lars per una finestra oberta. Dins, s'hi troba l'anell de casada de la muller del venedor, que mai s'hauria tret en un viatge. Lisa intenta cridar l'atenció de Jeffries, però aquest només pot observar com en Lars torna al seu apartament, atrapant a Lisa al seu interior. Criden a la policia i Stella presencia com Lars descobreix la presència de la xica, i l'aborda. Veuen com s'apaga la llum i escolten els crits de Lisa demanant auxili, llavors arriba la policia, que salven a la noia. Amb la policia al davant, el fotògraf observa com Lisa es posa l'anell de casada de la senyora Thorwald i fa senyals a Jeffries, cosa que també percep en Lars.

Jeffrey telefona a Doyle, convençut de la culpabilitat. Stella surt del pis i deixa soles al malalt. Des de la seua finestra, Jeffries veu com Lars surt del seu apartament i puja les escales del de l'altre. Com a única defensa, només hi té el flaix de la càmera. La porta s'obri i Thorwald pregunta "Qui ets? Què vols de mi?". Jeffries no respon i Lars va cap ell, quan l'altre prem el flaix i cega momentàniament a l'agressor. Finalment, Lars agafa a Jeffries i l'espenta per la finestra oberta. S'aguanta a la banda de fora, escridassant per ajut. Veuen com Lisa, Dolley i la policia arriben on està ell i Lisa el salva a l'últim

moment de caure. Thorwald, per la seua banda, confessa l'assassinat de la seua dona i la policia se l'emporta.

Uns pocs dies després, apareix Jeffries amb les dues cames trencades, Lisa es reclina feliçment al seu costat, llegint un llibre.

PERSONATGES

L. B. Jefferies, Fotógraf professional.

Lisa Carol, Novia del protagonista.

Thomas J. Doyle, Detective y antiguo amigo del protagonista.

Stella Infermera del protagonista.

Lars Thorwald, Veí del protagonista.

Anna Thorwald, Dona de Lars.

Srta. Lonelyhearts, Veina del protagonista.

Miss Torso, Ballarina i veina del protagonista.

3. CON LA MUERTE EN LOS TALONES(NORTH BY NORTHWEST)

FITXA TÉCNICA

Direcció: Alfred Hitchcock

Direcció artística: William A. Horning i Merrill Pye

Producció: Alfred Hitchcock i Herbert Coleman

Guió: Ernest Lehman

Música: Bernard Herrmann

Fotografia: Robert Burks

Muntatge: George Tomasini

Vestuari: Sydney Guilaroff

Maquillatge: William Tuttle

Efectes especials: Arnold Gillespie i Lee LeBlanc

Protagonistes: Cary Grant
Eva Marie Saint
James Mason



ARGUMENT

Dirigit entre *Vertigo* i *Psicosi*, *Perseguit per la mort* dóna penyores als detractors del cineasta que els futurs realitzadors de la Nouvelle Vague intentaran imposar com un mestre i a pensar. Brillant exercici d'estil, confirmació del títol de *mestre del suspens*, però, decididament, sense missatge.

Com en una novel·la de Joseph Conrad o en una d'Edgar Allan Poe, el sentit s'amaga tanmateix sota l'aparença de la pura diversió. L'èxit i la perennitat de *Perseguit per la*

mort es deuen precisament a aquesta originalitat, font per a uns, pur plaer desinteressat per altres.

Perseguit per la mort conté algunes escenes d'antologia, destacant aquella on Thornhill (Grant) pensa tenir una cita amb l'agent fantasma Kaplan en el camp. En lloc de la trobada que preveia, es troba persguït per un petit avió que l'acaba metrallant. La seqüència sencera constitueix un de condensat de l'art i del geni del realitzador.

Un petit error s'ha esquitllat a la pel·lícula: A l'escena que es desenvolupa al restaurant lliandant amb el Mont Rushmore, es pot veure un jove figurant tapar-se les orelles alguns segons abans que soni el tret...

La casa de Vandamm que es veu al final de la pel·lícula no és una casa de Frank Lloyd Wright. Ha estat concebuda per l'equip de decoradors de la pel·lícula a petició del cineasta. En efecte, des d'una experiència frustrant (havia demanat un 10 % del pressupost d'una pel·lícula per dissenyar els projectes arquitecturals), Wright es negava a treballar pel cinema. La casa mai no ha existit, es tracta d'un decorat parcial construïda en el camp prop dels estudis i inserida en *mate painting* en els plans de paisatges. Una llegenda fa tanmateix que s'atribueixi aquesta casa a Wright, que tenia 92 anys en el moment del rodatge.

La seqüència que té per decorat les estàtues esculpides a la muntanya es va considerar filmar-la al Mont Rushmore, a Dakota del Sud. De fet, la major part ha estat rodada a l'estudi i els detalls de les estàtues van ser reconstituïts.

L'escena final, en la qual els dos herois es troben al tren i consumen el seu amor és una de les més cèlebres del cinema, gràcies a l'últim pla de la pel·lícula que simbolitza l'acte sexual: quan penetra el tren a un llarg túnel a tota velocitat. Segons Bill Krohn, davant la insistència dels productors a posar en boca de Cary Grant / Thornhill una rèplica indicant que s'anava a casar amb Eva Marie Saint (*Come on, Mrs Thornhill!*), Hitchcock, lleugerament irritat per aquest respecte de les conveniències, va decidir introduir aquest pla simbòlic - l'únic de la seva carrera, segons va reconèixer a François Truffaut.

PERSONATGES

Roger Thornill:

Cary Grant interpreta a un elegantísimo y pacífico ejecutivo. Tiene una gran iniciativa al investigar por su cuenta temiendo en algunas ocasiones a los criminales que le persiguen. Tiene un gran ingenio ya que consigue escapar de muchas situaciones con gran astucia. Es un auténtico galán que vive el amor.

Eve Kendall:

Eva Marie Saint interpreta a una agente del Servicio Secreto que está infiltrada en la banda de criminales de Philipp Vandamm. Parece una mujer fría y calculadora, que lo controla todo y no comete errores. Pero el gran error que comete es enamorarse de Roger (error porque estuvo a punto de acabar con todo el trabajo que había realizado el Servicio Secreto hasta el momento). Además tiene recursos para situaciones comprometidas.

Philipp Vandamm:

James Mason interpreta al jefe de la banda criminal que está enamorado de Eve. Es importador y exportador de secretos de estado. Aunque tiene una gran autoridad se deja llevar mucho por los comentarios de su mano derecha de la banda e incluso desconfía con comentarios de gente con la que no tiene trato. Es además un hombre elegante pero sin escrúpulos.

4. VÉRTIGO

FITXA TÈCNICA

Direcció: Alfred Hitchcock

Direcció artística: Henry Bumstead
Hal Pereira

Producció: Herbert Coleman
Alfred Hitchcock
James C. Katz

Guió: Samuel A. Taylor
Alec Coppel

Música: Bernhard Herrmann

So: George Dutton

Fotografia: Robert Burks

Muntatge: George Tomasini

Vestuari: Edith Head

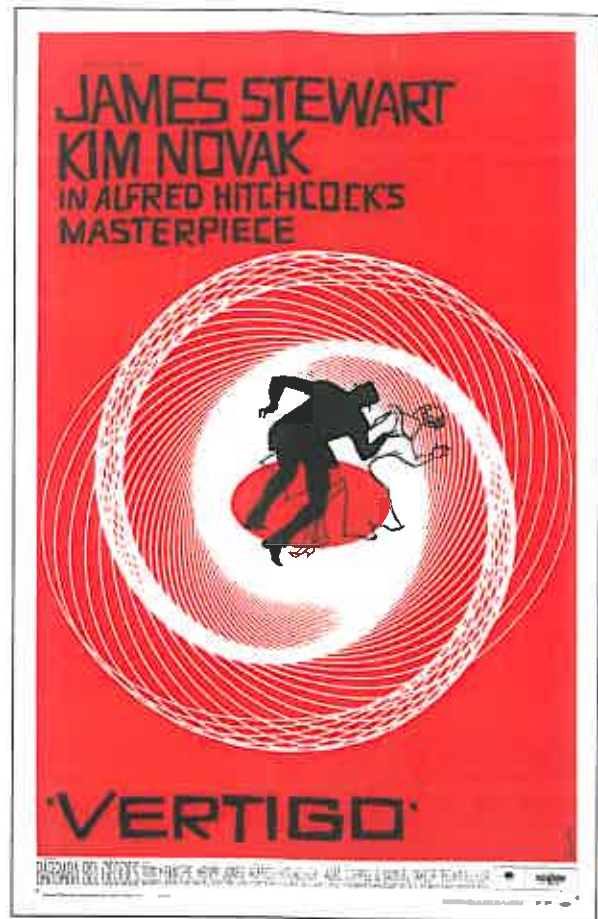
Maquillatge: Wally Westmore

Efectes especials: Farciot Edouart
John P. Fulton
Wallace Kelley

Protagonistes: James Stewart
Kim Novak
Barbara Bel Geddes
Tom Helmore
Henry Jones

ARGUMENT

L'inspector de San Francisco Scottie Ferguson sofreix de vertigen i es veu obligat a retirar-se del servei quan un company cau d'una cornisa al buit, durant la persecució d'un delinqüent. Un dia rep una trucada de Gavin Elster, un antic company de classe, milionari, que li demana que vigili discretament a la seva esposa Madeleine, que sembla estar posseïda per l'esperit de la seva besàvia, Carlota Valdés, morta cent anys abans. Després de seguir-la i observar-la durant uns dies, Ferguson s'obsessiona amb Madeleine. A partir d'aquell moment es veu embolicat en una trama de la que ja no pot sortir.



A la novel·la de Boileau i Narcejac *D'entre els morts*, el protagonista és impotent sexual. Els autors detallen, amb tota claredat al primer capítol, que mai no ha conegut una dona encara que tingui més de trenta anys. En l'adaptació cinematogràfica, Hitchcock es diverteix multiplicant al·lusions a la sexualitat de Scottie. A la segona escena, en un diàleg llarguíssim al pis de Midge, fa anar un bastó sense saber què fer-ne mentre que Midge parla del seu curt festeig, que es va interrompre perquè entre ells dos no va passar res. Apunta cap a un sostenidor, ja que la feina de Midge consisteix a fabricar llenceria, cosa que afegeix erotisme a l'escena. El bastó de Scottie és un substitut del seu sexe, insinuant que no sap que fer-ne en companyia d'una dona que el desitja carnalment. Midge li parla com a un nen "*you are a big boy now!*" (*ara ets un noi gran!*). Al final de la llarga seqüència, Scottie tracta de lluitar contra el seu vertigen pujant-se a poc a poc a un escambell. Hitchcock ens ensenya, en un pla molt breu, dibuixos de dones al peu dels esglaons. Ens suggereix així un assaig d'erecció. Acaba en un fiasco caient Scottie als braços de la sempre insatisfeta Midge.

La ironia arriba al seu cim amb la utilització de la Torre Coit, molt famosa a San Francisco i l'erecció de la qual va ser finançada per Lili Hitchcock Coit (no té res a veure amb el director). La torre, obvi símbol fàl·lic, va ser dissenyada en forma de boca de reg perquè a Lili Coit li agradaven molt els bombers. Es veu constantment des de la finestra del pis de Scottie com per riure's de la seva falta de vigor sexual. Quan Madeleine, després del seu assaig de suïcidi ve a donar-li les gràcies a Scottie diu que va trobar la seva casa gràcies a la torre. Scottie li contesta que és la primera vegada que li és útil per a alguna cosa. Poc després, en una escena, les ones que trenquen a la platja, ens suggereix fortament que van anar al llit junts. Scottie està llavors convençut que Madeleine és una reencarnació de Carlota (besàvia de Madeleine, objecte de la seva obsessió). Doncs ha anat al llit amb una morta. Hitchcock en la seva entrevista amb François Truffaut parla de necrofilia. És incapaç de fer l'amor amb una dona de carn i sang. Més tard tindrà una relació sexual amb Judy només després d'haver-la transformat en Madeleine. S'assembla llavors a pigmalíó que es va enamorar de la seva obra d'art.

5.- REBECA**FITXA TÉCNICA****Direcció:** Alfred Hitchcock**Producció:** David O. Selznick**Guió: Novel·la original:**
Daphne du Maurier**Adaptació:** Philip MacDonald
Michael Hogan**Guió:**
Joan Harrison
Robert E. Sherwood**Música:** Franz Waxman**Fotografia:** George Barnes**Muntatge:** W. Donn Hayes**Protagonistes:** Laurence Olivier
Joan Fontaine
Judith Anderson**ARGUMENT**

Al poc temps de perdre la seva esposa Rebecca, l'aristòcrata anglès Maxim De Winter coneix a Montecarlo una jove humil, dama de companyia d'una senyora americana. Poc després, De Winter i la jove es casen, i ambdós van a la mansió anglesa de Manderley, residència habitual de De Winter. Aviat la senyora Winter s'adona que no pot esborrar en el seu marit el record de la seva difunta esposa.

Davant la insistència del productor David O.Selznick, la pel·lícula adapta fidelment la novel·la homònima de Daphne du Maurier. No obstant això, un detall del guió va ser alterat per complir les normatives de Hollywood Production Code^[2], que va dir que l'assassí de l'esposa havia de ser castigat. En la novel·la, Maxim dispara a Rebecca,

mentre que en el film, només pensa matar-la després que ella l'ha insultat. Hi ha una forta discussió, Rebecca cau i el seu cap pica contra una peça de les amarres del vaixell, i mor a causa de les lesions. Per això la seva mort és un accident, i no pas un assassinat. Segons explica el llibre *It's only a Movie (Només és una pel·lícula)*, David O. Selznick volia que el fum de l'incendi de Manderley dibuixés una gran R. Alfred Hitchcock va pensar que aquest detall era mancat de subtilesa. Mentre Selznick estava preocupat amb *Gone with the Wind (Allò que el vent s'endugué)* (1939), Hitchcock edità la pel·lícula *in camera*^[3], fet que no permeté que Selznick fes la postproducció. Encara que Selznick insistí que la pel·lícula fos fidel a la novel·la, Hitchcock va fer molts canvis, especialment sobre el personatge de Mrs. Danvers. En la novel·la, és com una mare gelosa. El llibre relata el seu passat, però en el film és una dona molt jove (l'actriu Judith Anderson deuria tenir uns quaranta-dos anys) i el seu passat no s'esmenta en absolut. L'única cosa que en sabem és que vingué a Manderley quan Rebecca s'acabava de casar. Hitchcock li va donar una figura fantasmal amb uns certs aires de lesbianisme, com s'explica en el documental *The Celluloid Closet (L'armari de cel·luloide)*.

L'estrena de *Rebecca* es va retardar fins a 1940 per poder guanyar algun Oscar, ja que el 1939 l'Acadèmia estava captivada per *Gone with the wind (Allò que el vent s'endugué)*, una altra producció de Selznick.

PERSONATGES

SR.WINTER (MAXIM). És un home jove, propietari del castell de Manderley i vidu de la intrigant Rebeca. Atenent a la seva personalitat és un personatge contrastat, per la seva inestabilitat emocional a causa de la mort de Rebeca i contradictori.

NOVA SRA.WINTER. Aquest personatge queda relegat a ser l'ombra de Rebeca, la difunta esposa del senyor Winter. És una noia jove de caràcter feble i amb grans trets de senzillesa i modèstia, té un caràcter dolç, alegre i insegur i un gest suau.

REBECA DE WINTER. Esposa difunta del senyor Winter, eix de la pel·lícula, es converteix en el personatge principal, que és una ombra, no existeix, però és

recordada i temuda per tots. És un personatge dinàmic i rodó, una dona intel·ligent i bella, admirada per tots.

MRS. DAMVERS. És la mestressa de claus del castell de Manderley, un personatge rodó i contrastat, hieràtic i terrible, imantat per la presència de Rebeca. És una senyora de caràcter fort i sombrio, bastant antipàtica i amb gest tranquil i impassible.

JACK. Amant de Rebeca, amb una personalitat lineal i estàtica ja que apareix en la pel·lícula sense contradiccions, constant i estable. El rol que exerceix en la pel·lícula és modificador ja que actua com a punt de resistència i antagonista perquè dóna la volta a la pel·lícula en l'últim moment.

FRANK. Gran company del Sr Winter, que treballa portant els assumptes administratius d'aquest. És un personatge estàtic, un home fort i jove de caràcter afable i sincer. Actua com a personatge passiu.

POLICIA. Amic del Sr Winter i gran defensor d'aquest, amb una personalitat lineal i estàtica

6.- EXTRAÑOS EN UN TREN

FITXA TÈCNICA

Direcció: Alfred Hitchcock

Direcció artística: Ted Haworth

Producció: Alfred Hitchcock
(no surt als crèdits)

Guió: Raymond Chandler

Cenzi Ormonde

(guió)

Whitfield Cook

(adaptació)

Patricia Highsmith

(novel·la)

Música: Dimitri Tiomkin

So: Dolph Thomas

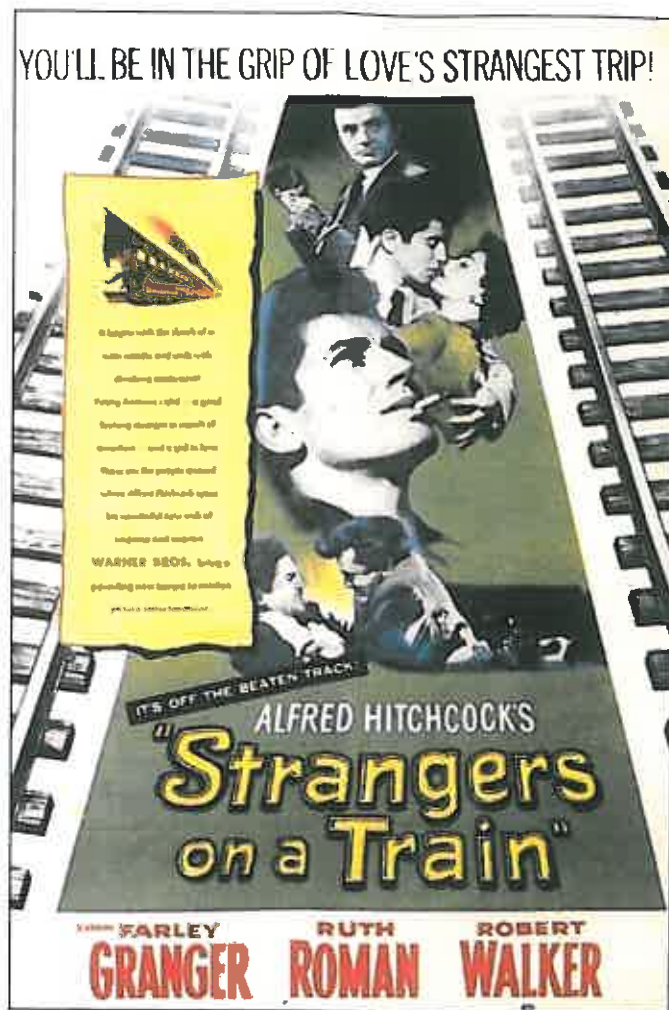
Fotografia: Robert Burks

Muntatge: William H. Ziegler

Vestuari: Leah Rhodes

Maquillatge: Gordon Bau

Efectes especials: Hans F. Koenekamp



ARGUMENT

Guy Haines, tennista, es topa en un viatge en tren amb Bruno Antony. Aquest li proposa un peculiar pacte: Si Guy mata el pare de Bruno (que, segons ell, li fa la vida impossible), ell matarà la dona de Guy (de la que aquest es vol divorciar-se). Guy s'ho pren de broma. Quan parla amb la seva dona sobre divorciar-se (ja que ell es vol tornar a casar, amb la filla d'un senador), ella s'hi nega. A partir del moment en què sembla haver-se complert una part del pacte, Bruno perseguirà de forma implacable Guy perquè compleixi immediatament la seva part en aquest contracte oral que els dos van signar.

PERSONATGES

Els personatges principals d'aquest relat són Charles Anthony Bruno (Bruno) i Guy Daniel Haines, i la major part dels fets transcorren al voltant d'aquests dos. Bruno era de Long Island. Era alt i ros, d'aspecte malalt però sempre ben vestit. El personatge es caracteritza per la seva dependència amb l'alcohol. Guy, al contrari de Bruno, vestia pitjor. Era molt intel·ligent, i bo en el seu ofici, era conegut pel prestigi que tenien les construccions que va portar a terme.

En un segon pla es troben Anne Faulkner (la nova esposa de Guy), Miriam (l'exdona de Guy), Samuel Bruno (el pare de Bruno) i Arthur Gerard (detectiu). Anne era una dona intel·ligent i molt bella. Era de Long Island, igual que Bruno. Miriam era més bé una noia normal. Era de Metcalf, igual que Guy, i va estudiar en el mateix institut. Guy sofria pels seus constants enganys i mentides. Samuel era un home al que li agradava alternar amb dones i anar de copes. El detectiu Gerard era molt assenyat, resolva molts crims però sense col·laborar amb la policia.

7.- ENCADENADOS

FITXA TÉCNICA**Dirección:** Alfred Hitchcock.**País:** USA.**Año:** 1946.**Duración:** 101 min.**Género:** Thriller, romance.**Interpretación:** Cary Grant (Devlin), Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Precott), Madame Konstantin (Sra. Sebastian), Reinhold Schunzel (Dr. Anderson), Moroni Olsen (Walter Beardsley), Ivan Triesault (Eric Mathis), Alex Minotis (Joseph), Wally Brown (Sr. Hopkins).**Guión:** Ben Hecht.**Música:** Roy Webb.**Fotografía:** Ted Tetzlaff.**Montaje:** Theron Warth.**Dirección artística:** Albert S.

D'Agostino y Carroll Clark.

Vestuario: Edith Head.ARGUMENT

Devlin, (Cary Grant), un agente del gobierno norteamericano, entabla relación con Alicia Huberman (Ingrid Bergman), hija de un espía alemán recién encarcelado, y le propone trabajar para su país en Río de Janeiro. La misión es seducir a otro alemán, Alex Sebastian (Claude Rains), que años atrás estuvo enamorado de ella, y sacar la máxima información de él y sus contactos, pues es una de las bases del nazismo activo que opera tras la guerra. Alicia, pese a estar enamorada de Devlin, acepta no sólo el desafío de conquistar a Sebastian, sino también su inesperada petición de boda. Una misteriosa botella de vino pondrá la primera nota de inquietud en la tensa labor de espionaje de Alicia.

PERSONATGES**DELVIN:**

Delvin es un agente que trabaja para el servicio secreto norteamericano que trata de encontrar un grupo de espías nazis de Río de Janeiro que opera para Alemania.

Le es encargada la misión de convencer a Alicia Huberman, hija de un espía nazi y amiga de Alex Sebastian, también espía nazi que había trabajado con el padre de Alicia, para sacar información de los planes del grupo que tienen formado en Río de Janeiro.

En cuanto ve a Alicia, Delvin se siente enamorado de ella pero él se debe a una cuestión moral de lo que es mejor o peor para América. Delvin tiene una actitud muy oscura hacia Alicia porque no quiere reconocer sus propios sentimientos y por ello intenta enmascararlos con lo que le ordenan sus superiores. No se atreve a decirle a Alicia que se vaya con Sebastian porque no la quiere, porque eso no es cierto, por ello le dice que es su decisión y que ella debe hacer lo que crea más correcto y que él no le va a decir en absoluto lo que ha de decir o lo que ha de dejar de hacer.

ALICIA:

Es la hija de un espía alemán asesinado por traición a los Estados Unidos y que es escogida por el servicio de inteligencia norteamericano para una investigación en Río de Janeiro.

Alicia es una "mujerzuela" cuyo vicio es la bebida; es donde ahoga sus penas y donde resigna su clase de vida.

Después de la muerte de su padre se comporta como si quisiera olvidarse de todo, odia a los policías, pero todas estas impresiones cambian cuando conoce al agente Delvin, del que se siente enamorada desde un principio, y... aunque no quiere servir de cebo para ese tipo de investigación y lo que desea es divertirse y vivir sin ser el "dardo en una barraca de tiro", finalmente acepta.

Desde que se enamora de Delvin, ella tiene la sensación de que él tiene miedo de enamorarse de ella o de que, en todo caso, se ha enamorado de la persona menos correcta (por lo que era antes Alicia).

Alicia cree que su amor es bastante extraño ya que cree que él no la quiere, que para él valen más los actos que las palabras. Cuando Delvin le dice que la decisión de

aceptar o no está en sus manos, a ella le hubiera gustado que él se opusiera totalmente, cosa que no hace, y... por ello, piensa que nada era real y que él nunca había sentido nada hacia ella.

ALEX SEBASTIAN:

Es un espía nazi que tiene un grupo de agentes alemanes trabajando para pasar Uranio a Alemania y así cooperar en la producción de bombas atómicas.

En realidad es un infeliz ya que no solo vive, está casado y enamorado de una mujer que no le corresponde, sino que está con él para espiarle sino que vive sumiso a las ordenes y decisiones que toma su madre la cual entra y sale de su vida como le da la gana.

La madre de Alex ya se imaginaba desde el principio que Alicia no era "trigo limpio", pero eso a Sebastian no le importaba en absoluto ya que el amor que sentía hacia Alicia le vendaba los ojos y por una vez no le apetecía hacer caso de lo que la madre le advertía.

Sebastian es un hombre muy romántico pero al mismo tiempo muy celoso y continuamente teme que Alicia sienta algo hacia Delvin; tiene miedo de ser la víctima de ese "triángulo".

Sebastian se comporta de un modo sincero y generoso, lo que hace la situación todavía más patética ya que es el que acaba solo y en manos de sus "colegas", un fin que se supone no va a ser muy positivo sino que queda abandonado a su suerte, a la muerte por sus debilidades y errores cometidos.

8.- LA SOMBRA DE UNA DUDA**FITXA TÉCNICA****Direcció:** Alfred Hitchcock**Ajudant de direcció:** William Tummel**Direcció artística:** John B. Goodman**Producció:** Jack H. Skirball**Guió:** Gordon McDonell (història)
Thornton Wilder
Sally Benson
Alma Reville (guió)**Música:** Dimitri Tiomkin**So:** Bernard B. Brown**Fotografia:** Joseph Valentine**Muntatge:** Milton Carruth**Vestuari:** Vera West**Efectes especials:** John P. Fulton**Protagonistes:** Joseph Cotten
Theresa Wright**ARGUMENT**

Charlotte, una adolescent que viu a la tranquil·la localitat de Santa Rosa (Califòrnia) està avorrida perquè sembla que no succeeixi res a la seva vida ni a la seva família, però un dia rep la meravellosa notícia que el seu oncle Charlie, germà de la seva mare, ve a visitar-les.

Dos homes apareixen fent-se passar per fotògrafs i periodistes que estan fent una enquesta nacional de la família estatunidenca mitjana. Un d'ells parla amb Charlotte en privat, identificant-se com el Detectiu Jack Graham i dient-li que el seu oncle és un

dels dos homes considerats sospitosos de ser un assassí en sèrie conegut com l'"assassí de la vídua alegre", el *modus operandi* del qual consisteix a seduir, assassinar i robar vídues riques.

Al principi la noia es nega a pensar que el seu oncle pugui ser un assassí, però en diverses ocasions s'adona que aquest actua de forma estranya. Confirma les seves sospites després de veure les inicials gravades en l'anell que el seu oncle va regalar-li, ja que coincideixen amb les d'una de les víctimes. Especialment esgarrifosa és una conversa durant un sopar familiar en la qual Charlie revela la seva aversió cap a les vídues riques, comparant-les amb animals grassos que mereixen una massacre.

La creixent sospita de Charlotte aviat es fa evident al seu oncle, qui decideix afrontar-s'hi i admetre que, en efecte, és l'home que busca la policia, i li demana que l'ajudi. Ella, reticent, accepta de no dir res a ningú si ell marxa aviat, per tal d'evitar un horrible escàndol a la ciutat que destruiria la seva família, especialment la seva mare, que idolatra el seu germà petit.

Llavors arriba la notícia que el segon sospitós ha mort mentre fugia de la policia a Portland (Maine), i se suposa que en Charlie és la persona que busca la policia. El detectiu Graham marxa després de confessar-li a Charlotte que l'estima i que voldria casar-se amb ella algun dia. Al començament Charlie està encantat amb la idea, fins que recorda que la noia coneix el seu secret. Poc després Charlotte té un parell d'"accidents" quasi mortals: caient per unes escales molt inclinades a casa seva, i quedant atrapada en un garatge on hi ha un cotxe amb un escapament de gas.

L'oncle Charlie aviat anuncia que està a punt de marxar cap a San Francisco, seguint la que se suposa és la seva pròxima víctima. Mentre marxa, l'oncle se les enginya per a que ella es quedi dalt del tren amb ell, planejant matar-la empenyent-la tan bon punt aquest guanyi velocitat. Però en la subsegüent lluita entre ells, Charlie cau davant d'un altre tren que va en sentit contrari, morint atropellat. Durant el seu funeral és acomiadat amb honors pels ciutadans de Santa Rosa, que no saben res dels seus delictes. El detectiu Jack Graham torna per a consolar Charlotte; aquesta li confessa haver-li amagat informació sobre el seu oncle que l'hauria confirmat com l'assassí, però el detectiu ja ho sap, i ho accepta en adonar-se de la difícil situació de la noia. Es comprometen, i decideixen mantenir els crims de l'oncle Charlie en secret.

9.- CRIMEN PERFECTO**FITXA TÉCNICA****Direcció:** Alfred Hitchcock**Direcció artística:** Edward Carrere**Producció:** Alfred Hitchcock**Guió:** Frederick Knott**Música:** Dimitri Tiomkin**Fotografia:** Robert Burks**Muntatge:** Rudi Fehr**DIRECTOR : ALFRED HITCHCOCK**

Tony Wendice (Ray Milland) vol assassinar la seva dona Margot (Grace Kelly) per aconseguir els seus diners. Fa xantatge a un antic conegut per a que entri a la casa en la seva absència i estranguli Margot quan aquesta rebí una trucada telefònica. Tanmateix, el pla falla, i és ella la que mata el seu assassí, passant de ser víctima a ser sospitosa d'assassinat.

10.- LOS PÁJAROS

FITXA TÈCNICA

Dirección Alfred Hitchcock

Producción Alfred Hitchcock

Guión Evan Hunter

Basado en un cuento corto de
Daphne Du Maurier

Fotografían Robert Burks

Montajen George Tomasini

Reparton Tippi Hedren

Rod Taylor

Jessica Tandy

Suzanne Pleshette

Veronica Cartwright

Ethel Griffies

Lonny Chapman

Elizabeth Wilson

Charles McGraw

Karl Swenson

Doreen Lang

Joe Mantell

Ruth McDevitt

Doodles Weaver

Malcolm Atterbury

John McGovern

"It could be the most terrifying motion picture
I have ever made!"— *Alfred Hitchcock*



ALFRED HITCHCOCK'S "The Birds"

ARGUMENT

En una botiga d'animals de San Francisco es troben l'advocat Mitch Brenner (Rod Taylor) i la rica i jove Melanie (Tippi Hedren). L'home la convida a Bodega Bay (Califòrnia), on viuen sa mare i la seua germana menuda, Cathy, per celebrar l'aniversari de la petita.

En arribar al lloc, Melanie és atacada per una gavina que li ferix el rostre. És hostatjada per la mestra de la ciutat, una dona enamorada de Mitch. Durant la festa de Cathy, un estol de gavines ataca els xiquets. La mateixa vesprada, la casa dels Brenner és atacada per centenars de pardals. La confusió i el terror a causa dels inexplicables esdeveniments s'apoderen de tots. Enmig d'este ambient són trobats també alguns cadàvers amb els ulls arrancats pels pardals.

L'endemà, Melanie anirà a recollir Cathy a l'eixida de l'escola, on un grup de corbs ataca les dones, que troben refugi en un cotxe. Més tard, tota la ciutat es veu assetjada per milers de pardals que sembren el terror matant i destruint tot per allà on passen. Mitch i Melanie es tanquen a casa i aconseguixen, no sense algunes ferides, lliurar-se de la fúria homicida dels ocells. A l'alba ixen de casa: el silenci és sepulcral. Se'n van amb el cotxe, amb milers de pardals escampats pertot arreu que els observen silenciosos i immòbils.

La pel·lícula no dona cap explicació sobre la revolta dels ocells, i deixa així la porta oberta a múltiples interpretacions.

Cronología

1899

13 de agosto. Alfred Joseph Hitchcock nace en Leytonstone, Londres. Es el tercer hijo de William y Emma, padres también de William y Ellen (Nellie). El padre es tendero de comestibles y la familia vive en un primer piso encima de la tienda.

1906

Los Hitchcock se instalan en el barrio de Limehouse.

1906-1917

Lector asiduo en su juventud, descubre a Poe (su autor favorito), Buchan, Chesterton y Flaubert. También descubre el teatro y el cine.

1910

Entra en el St. Ignatius College y estudia con los jesuitas sin dejar de vivir en casa de sus padres

1913

Estudia en la London School of Engineering.

1914

Es contratado por la W. T. Henley's Telegraphic Works, donde es muy popular entre los demás empleados y dirige la revista de la empresa, *The Henley Telegraph*. Fallece su padre.

1916

Entra en el Goldsmith's College. Estudios de ilustración publicitaria.



Jurante el rodaje de *39 escalones* (1935) con Madelaine Carroll y su esposa Alma Reville (que colaboró con su mando en muchas de sus películas).

1917

Se instala en Londres. Se muda al departamento de publicidad de Henley y se instruye leyendo la prensa corporativa de la profesión cinematográfica inglesa

1920

Hitchcock asiste a la obra teatral de J. M. Barrie, *Mary Rose*, sobre una joven raptada por hadas. Soñará toda su vida con llevarla a la pantalla.

1921

Contratado por la Famous Players-Lasky, en Islington, en principio para diseñar y escribir intertítulos y después como director artístico. Conoce a Alma Reville y asiste a clases de escritura de guiones, en particular con Jeanie MacPherson, la musa de Cecil B. DeMille.

1922

Cierre de la Famous Players. Alfred Hitchcock se queda en los estudios de Islington, donde logra ser útil en diversos puestos. Escribe guiones, entre ellos un tratamiento, *Goodnight Nurse*, recientemente encontrado.

1923

Rodaje fallido de *Number Thirteen*, que habría sido su primera película. Entra en la Select Organization, dirigida por Michael Balcon. Trabaja como ayudante de dirección de Graham Cutts en cinco películas y contrata a Alma Reville como asistente.



Su primera casa en Hollywood, en los años cuarenta.



Instantánea del casting de *Extraños en un tren* (1951) en el que su hija interpretó un pequeño papel.

1924

Select Organization se convierte en Gainsborough Productions. Hitchcock trabaja como ayudante en *The Blackguard*, coproducido por la UFA. En Berlín, coincide con F. W. Murnau y asiste al rodaje de *El último* y probablemente también al de *Los Nibelungos* de Fritz Lang.

1925

Ascendido a director por Michael Balcon, rueda dos filmes en Munich: *El jardín de la alegría* y *El águila de la montaña*, escritos por Eliot Stannard, el guionista de todas sus primeras películas. Pide en matrimonio a Alma en un barco en el transcurso de una tempestad. Se relaciona con los intelectuales de la London Film Society, en particular con Ivor Montagu y Angus MacPhail, inventor del *MacGuffin*.

1926

Rodaje de *El enemigo de las rubias*. El distribuidor C. M. Woolf rechaza la película. Ivor Montagu es contratado por Balcon para «recuperarla» y la salva sin hacer grandes cambios.

1927

El enemigo de las rubias es un gran éxito. Hitchcock contrae matrimonio con Alma Reville. Se hace pública la entrada de Hitchcock en la British International Pictures. Obligado a permanecer varios meses en la Gainsborough, rueda *Downhill* y *Easy Virtue*. Ya en la BIP, rueda *El ring* figurando como único guionista (hecho que no volvería a repetirse en toda su carrera). Es el inicio de su colaboración con el director de fotografía Jack Cox, con quien hará doce películas. Embrazo de Alma.



Rodaje de la película *Extraños en un tren* (1951) en la que Patricia interpreta a la hija de un senador.

1928

Nace Patricia Hitchcock.

1929

Se rueda *La muchacha de Londres* en dos versiones, muda y sonorizada. Dirige *Juno and the Paycock*, «primera película enteramente sonora de Hitchcock», una copia de la cual será públicamente quemada en Belfast.

1930

Hitchcock dirige tres episodios de *Elstree Calling*, film promocional para la BIP que persigue ya los puntos cardinales de su carrera: teatro, cine y televisión. *Asesinato* será rodada en una versión en alemán (*Mary*). Regreso a los estudios de la UFA en un país camino del fascismo.

1931

Fracaso de una cinta ambiciosa: *Ricos y extraños*.

1932

Primeros contactos con productores de Hollywood.

1934-1938

Regreso a los estudios de Islington, sede de la Gaumont British Pictures, nueva compañía de Michael Balcon. Con Charles Bennett, Angus MacPhail e Ivor Montagu, crea el thriller hitchcockiano con *El hombre que sabía demasiado*, *39 escalones*, *Inocencia y juventud* y *Alarma en el expreso*. Éxito de *El hombre que sabía demasiado*, a pesar de otro incidente con Woolf, su distribuidor.



En la cocina con Patricia en los años cincuenta.

1939-1940

Hitchcock se instala en Hollywood y rueda *Enviado especial* y *Rebeca*. David O. Selznick recibe el Oscar a la mejor película por *Rebeca*.

1941

Joan Fontaine gana el Oscar a la mejor actriz por *Sospecha*.

1943-1944

En Inglaterra, durante el rodaje de *La sombra de una duda*, muere Emma Hitchcock, madre de Alfred. Rodaje dos cortometrajes de propaganda con Sidney Bernstein, su productor en 1948. Hitchcock recibe la visita en su hotel de Samuel Fuller, ex periodista, guionista y soldado. Cuando el cineasta le pregunta por lo que está haciendo en Inglaterra, Fuller le espeta: «Si le contestara a usted, estaría obligado a matarle».

1945

Segundo viaje a Inglaterra (en tercera clase) para visionar imágenes de los campos de exterminio y escribir un documental, *Memory of the Camps*. El último rollo, sobre Auschwitz, se encuentra «perdido».

1948-1949

Alfred Hitchcock rueda *La saga* y *Atomertada* para la Transatlantic Pictures, compañía creada junto a Sidney Bernstein.



Perfil faraónico.

1950-1954

Cuatro películas para la Warner Bros. Patricia Hitchcock actúa por primera vez ante la cámara de su padre en *Pánico en la escena* y *Extraños en un tren*.

1953

Nace la primera hija de Patricia Hitchcock O'Connell, Mary Alma.

1954-1956

La ventana indiscreta marca el inicio de su contrato con la Paramount y es la primera de sus cuatro colaboraciones con el dialoguista John Michael Hayes.

1954

Primer encuentro con el equipo de *Cahiers du cinéma* en la costa Azul durante el rodaje de *Atrapa a un ladrón*. Nace Teresa O'Connell, su segunda nieta.

1955-1963

Emisión de la serie televisiva *Alfred Hitchcock presenta*.

1957

Regreso a la Warner para *Falso culpable*. Embarazo de Vera Miles, que debía ser la protagonista de *Da entre los muertos*; es sustituida por Kim Novak.

1959

Alma Hitchcock es curada de un cáncer merced a un tratamiento experimental. **13 de abril**. Difusión de «Lamb to the Slaughter», el episodio más célebre de la serie TV *Alfred Hitchcock presenta*, protagonizado por la actriz Barbara Bel Geddes.



Hitchcock con su mujer Alma y su hija Patricia en el rodaje de *Psicosis* (1960).

1959

Hitchcock aparece en *Tactic*, una emisión didáctica sobre el cáncer de mama que «dirige» frente a las cámaras en su condición de especialista en terror. *Con la muerte en los talones* supone un enorme éxito para la MGM. Nace Kathleen O'Connell, su tercera nieta.

1960

Como la sociedad Paramount no entiende el deseo de Hitchcock de filmar *Psicosis*, una novela de un escritor sensacionalista, la financia él mismo con los ingresos de la serie de TV y la rueda con su equipo de televisión. Para sorpresa de todos, incluso del propio Hitchcock, la película resulta un éxito.

1962-1966

Instalado en la Universal, de la que va a hacerse accionista, se rodea de un equipo sólido para filmar *Los pájaros* y *Mamie, la ladrona*. Su montador George Tomasini muere de una crisis cardíaca; se enfada con su protegida Tippi Hedren por diferencias personales. Su director de fotografía, Robert Burks, no entiende que Hitchcock desee rodar un número de escenas más elevado que nunca sobre decorados en transparencia para *Cortina rasgada*.

1963

Entrevistado por François Truffaut para *El cine según Hitchcock*, el cineasta le envía una copia de *Los pájaros* para Jean Cocteau, que se encuentra convaleciente.



Trabajando con Alma en los años sesenta.



Posando en los años sesenta ante el retrato de su hija realizado por la pintora Nicole Kidman.

1968

Recibe el Irving Thalberg Award, único «Oscar» personal de Alfred Hitchcock.

1968-1972

Hitchcock sufre un amargo fracaso con *Topaz*, mutilada por el estudio, y se repone rodando en Londres *Frenesí*, que alcanza una mayor recaudación que *Psicosis*.

1971

Nombrado Caballero de la Legión de Honor francesa.

1974

Implantación de un marcapasos.

1975-1976

Rodaje y estreno triunfal de su última película, *La trama*. Poco después, Alma sufre una grave apoplejía.

1976-1979

Hitchcock trabaja en el guión y la preproducción de *The Short Night*, pero su salud le impide rodarlo.

1979

Recibe el Lifetime Achievement Award por parte del American Film Institute. Es nombrado Caballero de la Orden del Imperio Británico.

1980

29 de abril. Alfred Hitchcock fallece en Los Ángeles.

1982

8 de julio. Fallece su mujer Alma.



Alma en la cocina de su casa de Bellagio Road, Los Ángeles, en los años setenta.

Filmografía



The Pleasure Garden 1925

B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, basado en la novela de Oliver Sandys. **Fotografía** Gaetano Di Ventimiglia. **Producción** Emelka. **63 min.** Con Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levet), John Stuart (Hugh Fielding).

• Jill y Patsy, dos coristas de la compañía The Pleasure Garden se casan con dos amigos que parten a un país tropical. Cuando Patsy va al encuentro de su marido le encuentra en brazos de otra.



El águila de la montaña 1926

The Mountain Eagle. B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard. **Fotografía** Gaetano Di Ventimiglia. **Producción** Gainsborough Pictures, Emelka. **57 min.** Con Bernard Goetzke (Petligrew), Nita Naldi (Béatrice), Malcolm Keen (Fear O'God)

• El magistrado de un pueblo de Kentucky persigue a una institutriz de sus alrededores. Ella se refugia bajo la protección de un ermitaño.



El enemigo de las rubias 1926

The Lodger, a Story of the London Fog. B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, basado en la novela de Marie-Adeleide Belloc-Lowndes. **Fotografía** Gaetano Di Ventimiglia. **Producción** Gainsborough Pictures. **74 min.** Con Ivor Novello (el inquilino), Malcolm Keen (Joe Bens), June (Daisy Jackson), Arthur Chesney (Sr. Jackson), Marie Ault (Sra. Jackson).

• Daisy Jackson sospecha que su misterioso inquilino es el asesino que siembra el terror en Londres matando a jóvenes rubias.



Downhill 1927

B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, basado en la obra teatral de David LeStrange (Ivor Novello y Constance Collier). **Fotografía** Claude McDonnell. **Producción** Gainsborough Pictures. **80 min.** Con Ivor Novello (Roddy Berwick), Robn Irvine (Tim Wakeley), Isabel Jeans (Julia).

• Un estudiante, acusado de haber dejado embarazada a una chica, es expulsado de su instituto y de su hogar. Después de conocer a una actriz, vivirá diversas aventuras entre París y Marsella.



Easy Virtue 1927

B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, basado en la obra teatral de Noel Coward. **Fotografía** Claude McDonnell. **Producción** Gainsborough Pictures. **60 min.** Con Isabel Jeans (Laurita Filion), Franklin Dyall (John Filton), Enc Bransby Williams (Claude Robson).

• Laurita se casa con un joven. John Filton, cuya familia lo ignora todo sobre su pasado «disoluto». La madre de John se informa y empuja a su hijo al divorcio.



El ring 1927

The Ring. B/N. Muda. **Guión** Alfred Hitchcock. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **110 min.** Con Carl Brisson (Jack Sanders), Lillian Hall-Davis (Nelly), Ian Hunter (Bob Corby), Harry Terry (animador), Gordon Harker (entrenador).

• Dos boxeadores, uno rico y en la cúspide de la fama y otro pobre en carrera ascendente, están enamorados de la misma mujer



The Farmer's Wife 1928

B/N. Muda. **Guión** Alfred Hitchcock, Eliot Stannard, basado en la obra teatral de Eden Phillpotts. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **94 min.** Con Jameson Thomas (Sam Sweealand), Lillian Hall-Davis (Araminta Dench), Gordon Harker (Churdles Ash).

• Un granjero viudo quiere volver a casarse, pero duda entre tres candidatas feas y antipáticas que lo rechazan una detrás de la otra. Comprende que su bonita criada le ama en secreto.



Champagne 1928

B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, Alfred Hitchcock, basado en la novela de C. Mycroft. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **104 min.** Con Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (padre), Theo von Alten (hombre), Marcel Vibert (maître), Jean Bradin (chico).

• Betty tiene diferencias con su padre millonario. Este la convence de que está arruinado para obligarla a trabajar.



The Manxman 1929

B/N. Muda. **Guión** Eliot Stannard, basado en la novela de sir Hall Cain. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **104 min.** Con Carl Brisson (Pete Quilliam), Malcolm Keen (Philip Christian), Anny Ondra (Kale Cregeen), Randle Ayrton (Sr. Cregeen), Clare Greet (Sra. Cregeen).

• Pete debe hacer fortuna para poder casarse con Kale. Cuando Philip y Kale creen que Pete ha fallecido se confiesan mutuo amor. Pero Pete regresa y se casa con Kale, enclinta de Philip.



La muchacha de Londres 1929

Blackmail. B/N. **Guión** Benn W. Levy, Alfred Hitchcock, basado en la obra teatral de Charles Bennett. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **83 min.** Con Anny Ondra (Alice White), Cyril Ritchard (Crewe), John Longden (Frank Webber).

• Un policía investiga la muerte de un pintor y descubre que la culpable no es otra que su propia novia. Oculta una prueba a sus superiores, pero queda en manos de un chanajista. (Existe también una versión muda del film).



Juno and The Paycock 1929

B/N. **Guión** Alma Reville, Alfred Hitchcock, basado en la obra teatral de Sean O'Casey. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **85 min.** Con Sara Allgood (Juno Boyle), Edward Chapman (capitán Boyle), John Laurie (Johnny Boyle), Marie O'Neill (Malsie Madigan).

• En Dublín, durante la revolución irlandesa, una familia pobre recibe la noticia de una herencia.



Asesinato 1930

Murder! B/N. **Guión** Alma Reville, Alfred Hitchcock, Walter Mycroft, según Enter sir John de Clemence Dane y Helen Simpson. **Fotografía** Jack E. Cox. **Producción** British International Pictures. **92 min.** Con Herbert Marshall (sir John), Norah Baring (Diana Baring), Edward Chapman (Ted Markham), Phyllis Konstam (Doucie Markham).

• Sir John, célebre actor londinense, encabeza una investigación orientada a exculpar a una joven actriz condenada a muerte por un crimen que no recuerda haber cometido. (Hitchcock dirigió un remake alemán de la película en 1931).



Juego Sucio 1931
The Skin Game. B/N. Guión Alma Reville, Alfred Hitchcock, basado en la obra teatral de John Galsworthy. Fotografía Jack E. Cox. Producción British International Pictures. 85 min. Con Edmund Gwenn (Sr. Hornblower), Jill Esmond (Jill Hillcrest), John Longden (Charles Hornblower), C. V. France (Sr. Hillcrest), Helen Hays (Sra. Hillcrest).
• El enfrentamiento entre un terrateniente y su vecino, un industrial nuevo rico.



Ricos y extraños 1932
Rich and Strange. B/N. Guión Alma Reville, Alfred Hitchcock, Val Valentine sobre una idea de Dale Collins. Fotografía Jack E. Cox. Producción British International Pictures. 83 min. Con Henry Kendall (Fred Hill), Joan Barry (Emily Hill), Percy Marmont (comandante Gordon), Betty Amann (princesa).
• Un burócrata londinense con sed de aventuras, aprovecha una herencia para partir en viaje a Oriente con su mujer. Su matrimonio será puesto a prueba por una serie de peripecias.



Número diecisiete 1932
Number Seventeen. B/N. Guión Alma Reville, Alfred Hitchcock, Rodney Ackland, basado en la obra teatral de J. Jefferson Farjeon. Fotografía Jack E. Cox. Producción British International Pictures. 63 min. Con Leon M. Lion (Ben), Anne Grey (Nora Brant), John Stuart (detective Barton), Donald Crisp (Barthrop), Barry Jones (Henry Doyle), Garry Marsh (Shell Drake).
• Persiguiendo su sombrero, un detective descubre un falso cadáver en una casa abandonada y se topa con una banda de ladrones



Valses de Viena 1933
Waltzes from Vienna. B/N. Guión Alma Reville, Guy Bolton, basado en la obra teatral de A. M. Willner, Heinz Reicherl y Ernst Marischka. Fotografía Glen McWilliam. Producción Gaumont British Pictures. 80 min. Con Jessie Matthews (Ras), Esmond Knight (Scharf Strauss), Frank Vosper (conde), Edmund Gwenn (Johann Strauss padre), Fay Compton (condesa), Robert Hale (Ebezadar), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexler), Charles Heslop (criado).
• Johann Strauss hijo sufre viviendo a la sombra de su padre, el célebre compositor. Cuando decide abandonarlo todo, es acogido por una condesa que le ayudará a conseguir el reconocimiento que merece.



El hombre que sabía demasiado 1934
The Man Who Knew Too Much. B/N. Guión A. R. Rawlinson, Edwin Greenwood, Emyln Williams, sobre una idea original de D. B. Wyndham Lewis y Charles Bennett. Fotografía Curt Courant. Producción Gaumont British Pictures. 84 min. Con Leslie Banks (Bob Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Edna Best (Jill Lawrence), Frank Vosper (Ramon), Hugh Wakefield (Clive), Pierre Fresnay (Louis Bernard).
• Dos turistas de vacaciones en Suiza, mezclados a su pesar en un complot destinado a asesinar a un embajador extranjero en Londres, intentan rescatar a su hija que ha sido secuestrada.



39 escalones 1935
The Thirty-Nine Steps. B/N. Guión Charles Bennett, Ian Hay basado en la novela de John Buchan. Fotografía Bernard Knowles. Producción Gaumont British Pictures. 81 min. Con Robert Donat (Richard Han-

nay), Madeleine Carroll (Pamela), Lucie Mannheim (Annabella Smith), Godfrey Tearle (profesor Jordan), Peggy Ashcroft (Margaret), John Laurie (John).

• Richard Hannay, un canadiense recién llegado a Londres, se ve envuelto en un asunto de espionaje. Acusado de asesinato, logra escapar de la policía y de los espías gracias a la encantadora Pamela, a quien intenta convencer de su inocencia.



El agente secreto 1936
Secret Agent. B/N. Guión Charles Bennett, Ian Hay, Jesse Lasky Jr, basado en la obra de Campbell Dixon, adaptada de la novela *Ashenden*, de W. Somerset Maugham. Fotografía Bernard Knowles. Producción Gaumont British Pictures. 83 min. Con Madeleine Carroll (Elsa), John Gielgud (Ashenden), Peter Lorre (general), Robert Young (Marvin), Percy Marmont (Sr. Caypor), Florence Kahn (Sra. Caypor), Lilli Palmer.

• Un agente secreto británico, enviado a Suiza para asesinar a un espía alemán de quien no tiene descripción alguna, mata por error a un tunstia.



La mujer solitaria 1936
Sabotage. B/N. Guión Charles Bennett, Alma Reville, Ian Hay, Helen Simpson, según *El agente secreto*, de Joseph Conrad. Fotografía Bernard Knowles. Producción Gaumont British Pictures. 76 min. Con Sylvia Sydney (Sra. Verloc), Oscar Homolka (Sr. Verloc), Desmond Tester (Stevie), John Loder (Ted), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton (intendente jefe Talbot), S. J. Warrington (Hollingshead), William Dewhurst (profesor).

• Verloc, empresario de un cine, es en realidad un terrorista al servicio de un estado extranjero. Cuando el hermano menor de su joven esposa fallece en el curso de un atentado fallido, ella decide vengar su muerte.



Inocencia y juventud 1937
Young and Innocent. B/N. Guión Charles Bennett, Edwin Greenwood, Anthony Armstrong, Gerald Savary, sobre *A Shilling for Candies*, de Joséphine Tay. Fotografía Bernard Knowles. Producción Gainsborough Pictures, Gaumont British Pictures. 80 min. Con Derrick de Marney (Robert Fisdall), Nova Pilbeam (Erica Burgoyne), Percy Marmont (coronel Burgoyne), Edward Rigby (viejo Will), Mary-Clare (tía de Enca), John Longden (inspector Kent).

• Un hombre es acusado de la muerte por estrangulamiento de una joven llevado a cabo con el cinturón de la prenda. Huye de la sala del tribunal para investigar por su cuenta y poder exculparse.



Alarma en el expreso 1938
The Lady Vanishes. B/N. Guión Sidney Gilliat, Frank Launder, basado en *The Wheel Spins*, de Ethel Lina White. Fotografía Jack E. Cox. Producción Gainsborough Pictures. 97 min. Con Margaret Lockwood (Mrs Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (Dr Hertz), Dame May Whitty (Sra. Froy), Gogie Withers (Blanche), Cecil Parker (Sr. Todhunter).

• Una joven inglesa enlaba conversación en un tren con una anciana que desaparece. Ningún otro viajero parece haberla visto



Posada Jamaica 1939
Jamaica Inn. B/N. Guión Sidney Gilliat, Joan Harrison, J. B. Priestley, basado en la novela de Daphne du Maurier. Fotografía Bernard Knowles. Producción Mayflower Pictures. 108 min. Con Maureen O'Hara (Mary), Charles Laughton (sir Humphrey Pengallan), Leslie Banks (Joss Merlyn), Robert Newton (Jem Trehearne), Emyln Williams (Harry).

• Una huérfana encuentra a una

tia suya cuyo marido regenta una taberna. Descubre que se trata de la guarida de una banda de piratas.



Rebeca 1940
Rebecca. B/N. Guión Robert E. Sherwood, Joan Harrison, Philip McDonald, Michael Hogan, basado en la novela de Daphne du Maurier. **Fotografía** George Barnes. **Producción** Selznick Production. **130 min.** Con Laurence Olivier (Maxim De Winter), Joan Fontaine (Sra. De Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith Anderson (Sra. Danvers).

- Una americana tímida contrae matrimonio con un Lord en segundas nupcias. El recuerdo de la primera esposa, Rebeca, flota por la inmensa mansión de Manderley.



Enviado especial 1940
Foreign Correspondent. B/N. Guión Charles Bennett, Joan Harrison, James Hilton, Robert Benchley. **Fotografía** Rudolph Maté. **Producción** United Artists. **120 min.** Con Joel McCrea (Johnny Jones y Hunlley Haverstock), Larayne Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher), George Sanders (Scott Folliot).

- Un periodista estadounidense, recién llegado al mundo de la intriga política, es testigo del homicidio de un diplomático a manos de un grupo de espías nazi en Holanda, pero cuando por fin encuentra al asesino descubre que el verdadero diplomático ha sido raptado.



Matrimonio original 1941
Mr. and Mrs. Smith. B/N. Guión Norman Krasna. **Fotografía** Harry Stradling. **Producción** RKO. **95 min.** Con Carole Lombard (Ann), Robert Montgomery (David), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck), Philip Mervale (Sr. Custer), Lucile Watson (Sra. Custer).

- Ann aprovecha que su matrimonio carece de validez para obligar

a su marido a conquistarla de nuevo y demostrar su fidelidad.



Sospecha 1941
Suspicion. B/N. Guión Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville, según *Before the Fact*, de Francis Iles. **Fotografía** Harry Stradling. **Producción** RKO. **99 min.** Con Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina McLaidlaw), Sir Cedric Hardwicke (general McLaidlaw), Nigel Bruce (Beaky), May Whitty (Sra. McLaidlaw), Isabel Jeans (Sra. Newsham), Heather Angel (Ethel).

- Una tímida inglesa, sospecha que su ocioso marido quiere asesinarla para disfrutar de su herencia



Sabotaje 1942
Saboteur. B/N. Guión Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker, sobre una idea original de Alfred Hitchcock. **Fotografía** Joseph Valentine. **Producción** Universal Pictures. **108 min.** Con Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Pat), Otto Kruger (Tobin), Alan Baxter (Fræeman), Clem Bevans (Neilson), Norman Lloyd (Fry), Alma Kruger (Sra. Sulton).

- Un empleado de una fábrica de armamento es acusado de sabotaje. Huye para probar su inocencia, ayudado por una joven que en un principio no cree en él.



La sombra de una duda 1943
Shadow of a Doubt. B/N. Guión Thornton Wilder, Alma Reville, Sally Benson, sobre una idea original de Gordon McDonnell. **Fotografía** Joseph Valentine. **Producción** Universal Skirball Productions. **108 min.** Con Joseph Cotten (Charles Oakley), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joe Newton).

- Charles Oakley, perseguido por

dos hombres, encuentra refugio en casa de su hermana mayor. Su joven sobrina y un detective sospechan que es el asesino de viudas que la policía anda buscando.



Náufragos 1944
Lifeboat. B/N. Guión Jo Swerling, sobre una idea original de John Steinbeck. **Fotografía** Glen Mac Williams. **Producción** Twentieth Century Fox. **96 min.** Con Tallulah Bankhead (Connie Porter), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezak (Willie), Mary Anderson (Alice), John Hodiak (Kovac), Henry Hull (Charles Rilttenhaus).

- Los supervivientes de un naufragio rescatan al capitán del ejército nazi, culpable del hundimiento de su barco, pero el único capaz de dirigir el bote de salvamento.



Recuerda 1945
Spellbound. B/N. Guión Ben Hecht, Angus MacPhail, Hilary St George Saunders, John Palmer, basado en *The House of Dr. Edwardes*, novela de Francis Beeding. **Fotografía** George Barnes. **Producción** Selznick International. **101 min.** Con Ingrid Bergman (Constance Peterson), Gregory Peck (John Ballantine), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), Leo G. Carroll (Dr. Murchison), Michael Chekhov (Dr. Brulov).

- La doctora Constance Peterson se enamora del nuevo director del hospital psiquiátrico donde trabaja, pero, ¿es él el verdadero Dr. Edwardes o su asesino?



Encadenados 1946
Notorious. B/N. Guión Ben Hecht, sobre una idea original de Alfred Hitchcock. **Fotografía** Ted Tetzlaff. **Producción** RKO. **100 min.** Con Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Konstantin (Mme. Sebastian).

- Devlin, un agente secreto, y Alicia, encargada de infiltrarse en una organización secreta nazi en Rio de Janeiro tras la guerra, se enamoran. Pero Sebastian, el nazi a quien ella debe vigilar, le pide que se case con él.



El proceso Paradine 1947
The Paradine Case. B/N. Guión David O. Selznick, Alma Reville, basado en la novela de Robert Hichens. **Fotografía** Lee Garmes. **Producción** Selznick International. **125 min.** Con Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (Juez Horfield), Charles Coburn (Simon Flaquer), Ethel Barrymore (Sophie Horfield), Louis Jourdan (André Latour), Aida Valli (Sra. Paradine).

- Anthony Keane se enamora de su defendida, la bella Sra. Paradine, a pesar de la evidente culpabilidad de esta.



La Soga 1948
Rope. Guión Arthur Laurents, Hume Cronyn, basado en la obra teatral *Rope's End*, de Patrick Hamilton. **Fotografía** Joseph Valentine. **Producción** Transatlantic Pictures. **80 min.** Con James Stewart (Rupert Cadell), John Dall (Brandon), Farley Granger (Phillip), Joan Chandler (Janet), Sir Cedric Hardwicke (Sr. Kentley), Constance Collier (Sra. Atwater), Edith Evanson (Sra. Wilson), Douglas Dick (Kenneth), Dick Hogan (David Kentley).

- Dos estudiantes asesinan a uno de sus compañeros y ocultan el cadáver en un baúl en el salón donde organizan un cóctel para los padres y amigos de la víctima.



Atormentada 1949
Under Capricorn. Guión James Bridie, Hume Cronyn, basado en la novela de Helen Simpson. **Fotografía** Jack Cardiff. **Producción** Transatlantic Pictures 117 min.

Con Ingrid Bergman (Henrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margeret Leighton (Milly), Jack Watling (Winter).

• En la Australia del siglo XIX, el sobrino del gobernador se enamora de Henrietta Flusky, mujer de un antiguo convicto ahora rico Este, alcohólico y aterrorizado por su gobernanta, esconde un pesado secreto.



Pánico en la escena 1949
Stage Fright. B/N. Guión Whitfield Cook, Alma Reville, basado en la novela de Selwyn Jepson. Fotografía Wilkie Cooper. Producción Warner Bros., First National. 110 min. Con Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (Wilfred «Ordinary» Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alistair Slim (Commodore Gil), Patricia Hitchcock (Chubby Banister).

• Charlotte Inwood, vedette de *music-hall*, acusa a un hombre de haber asesinado a su marido. Su novia, Eve, decide investigar por su cuenta con el fin de exculparle.



Extraños en un tren 1951
Strangers on a Train. B/N. Guión Raymond Chandler, Czenzi Ormonde, Whitfield Cook, basado en la novela de Patricia Highsmith. Fotografía Robert Burks. Producción Warner Bros. 101 min. Con Farley Granger (Guy Haines), Robert Walker (Bruno Anthony), Ruth Roman (Anne Morton), Leo G. Carroll (senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton).

• En un tren Bruno, admirador del laureado tenista Guy, propone a este un intercambio de crímenes: Bruno matará a la esposa de Guy y este a su vez al padre de Bruno. Pero Guy rechaza el trato.



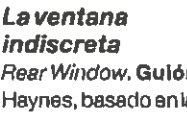
Yo confieso 1953
I Confess. B/N. Guión George Tabori, William Archibald, basado en la obra teatral *Nuestras dos conciencias* de 1902, de Paul Anthelme. Fotografía Robert Burks. Producción Warner Bros. 95 min. Con Montgomery Clift (Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (inspector Larrue), Brian Aherne (Willy Robertson), O. E. Hasse (Otto Keller).

• Otto Keller confiesa el asesinato del sacristán al padre Logan quien, prisionero del secreto de confesión, se ve inculcado del crimen sin poder defenderse.



Crimen perfecto 1954
Dial M for Murder. Guión Frederick Knott, basado en su propia obra teatral. Fotografía Robert Burks. Producción Warner Bros. 88 min. Con Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margol Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (inspector Hubbard).

• Tony, un tenista arruinado, planea asesinar a su acaudalada mujer temiendo que vaya a abandonarle por otro.



La ventana indiscreta 1954
Rear Window. Guión John Michael Hayes, basado en la novela de Cornell Woolrich. Fotografía Robert Burks. Producción Paramount, Patron Inc. 102 min. Con James Stewart (L. B. Jeffries), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Tom Doyle), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald).

• Jeffries, fotógrafo inmovilizado con una pierna escayolada, está convencido de que se ha cometido un asesinato en el piso de enfrente. Con ayuda de su prometida Lisa y de su enfermera, intenta desenmascarar al criminal.



Atrapa a un ladrón 1954
To Catch a Thief. Guión John Michael Hayes, basado en la novela de David Dodge. Fotografía Robert Burks. Producción Paramount. 97 min. Con Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Francie Stevens), Charles Vanel (Bertrani), Jessie Royce Landis (Jessie Stevens).

• John es un ladrón de guante blanco obligado a exonerarse de una serie de robos cometidos en la costa Azul que llevan su firma



Pero... ¿quién mató a Harry? 1956

The Trouble with Harry. Guión John Michael Hayes, basado en la novela de J. Trevor Story. Fotografía Robert Burks. Producción Paramount, Alfred Hitchcock Productions. 99 min. Con Edmund Gwenn (capitán Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe), Shirley MacLaine (Jennifer Rogers).

• En un decorado campestre, diversos personajes se creen responsables de la muerte de Harry, cuyo cadáver reaparece siempre en mal momento.



El hombre que sabía demasiado 1956

The Man Who Knew Too Much. Guión John Michael Hayes, sobre una idea original de Charles Bennett y D. B. Wyndham-Lewis. Fotografía Robert Burks. Música Bernard Herrmann. Producción Paramount, Filwrite Productions. 120 min. Con James Stewart (Dr. Ben McKenna), Doris Day (Jo McKenna), Daniel Gélin (Louis Bernard).

• Remake del film homónimo de 1934.



Falso culpable 1956

The Wrong Man. B/N. Guión Maxwell Anderson, Angus McPhail, según *The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero*, de Maxwell Anderson. Fotografía Robert Burks. Producción Warner Bros. 105 min. Con Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (Frank O'Connor).

• Un músico es arrestado y juzgado a causa de su parecido con el autor de una serie de atracos a mano armada.



De entre los muertos 1957

Vertigo. Guión Alec Coppel, Samuel Taylor, basado en *De entre los muertos*, de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. Fotografía Robert Burks. Música Bernard Herrmann. Producción Paramount, Alfred Hitchcock Productions. 120 min. Con James Stewart (John «Scottie» Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster y Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Tom Helmore (Gavin Elster).

• Scottie, un detective que sufre de vértigo, es contratado por un amigo para seguir a su esposa Madeleine, que muestra un comportamiento extraño y suicida.



Con la muerte en los talones 1959

North by Northwest. Guión Ernest Lehman. Fotografía Robert Burks. Música Bernard Herrmann. Producción Metro Goldwyn Mayer. 136 min. Con Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (profesor), Martin Landau (Leonard).

• Unos espías confunden a Roger Thornhill, un publicista neoyorquino, con un tal George Kaplan, e intentan asesinarle. Thornhill

emprende la búsqueda de George Kaplan ayudado por la bella Eve Kendall.



Psicosis 1960
Psycho. B/N. **Guión** Joseph Stefano, basado en la novela de Robert Bloch. **Fotografía** John L. Russell. **Música** Bernard Herrmann. **Producción** Paramount, Shamley Productions. **110 min.** Con Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Marlin Balsam (Milton Arbogast), Patricia Hitchcock (Caroline).
• Marion Crane huye después de haber sustraído cuarenta mil dólares a su jefe. Al llegar la noche se detiene en un motel solitario regentado por un extraño joven que vive con su madre.



Los pájaros 1963
The Birds. **Guión** Evan Hunter, basado en la novela de Daphne du Maurier. **Fotografía** Robert Burks. **Música** Remi Gassman, Oskar Sala, Bernard Herrmann. **Producción** Universal, Alfred Hitchcock Productions. **120 min.** Con Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronika Cartwright (Cathy Brenner).
• La sofisticada rubia Melanie Daniels viaja a Bodega Bay para reunirse con un hombre a quien apenas conoce. Contra toda lógica, miles de pájaros empiezan a atacar a los humanos.



Marnie, la ladrona 1964
Marnie. **Guión** Jay Presson Allen, basado en la novela de Winston Graham. **Fotografía** Robert Burks. **Producción** Universal, Geoffrey Staniey Inc. **120 min.** Con Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil), Louise Latham (Bernice Edgar),

Martin Gabel (Sidney Strutt), Alan Napier (Sr. Rutland), Bruce Dern.
• Mark Rutland, un hombre adinerado, se casa con una cleptómana que ha intentado robarle. En la noche de miel descubre además que es frígida e intenta ayudarla a curar sus neurosis.



Cortina rasgada 1966
Torn Curtain. **Guión** Brian Moore. **Fotografía** John F. Warren. **Producción** Universal. **128 min.** Con Paul Newman (Michael Anderson), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (condesa Kuchinska), Wolfgang Kieling (Herrmann Gromek), Hansjoerg Felmy (Heinrich Gerhardt).
• Para obtener una fórmula científica, Michael Anderson, un profesor americano, finge haberse pasado al Este. Pero su novia Sarah decide seguirle.



Topaz 1969
B/N. **Guión** Samuel Taylor, basado en la novela de Leon Uns. **Fotografía** Jack Hildyard. **Producción** Universal. **125 min.** Con Frederick Stafford (André Devereaux), John Forsythe (Michael Nordstrom), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Verson (Rico Parra), Karin Dor (Juanita De Córdoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henri Jarre), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Picard).
• André Devereaux, un agente francés, intenta desenmascarar a Colombine, el jefe de la organización prosoviética Topaz.



Frenesí 1972
Frenzy. **Guión** Anthony Schaffer, basado en *Goodbye Priccadilly, Farewell Leicester Square*, de Arthur La Bern. **Fotografía** Gil Taylor. **Producción** Universal. **111 min.** Con Jon Finch (Richard Blaney), Barry Foster (Robert Rusk), Barbara Leigh-

Hunt (Brenda Blaney), Anna Massey (Babs Milligan), Alec McCowen (el inspector jefe de Oxford), Vivien Merchant (Sra. Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter).

• Richard Blaney es acusado de la muerte de su ex esposa, cometido por el asesinato de la corbata, que está aterrorizando Londres. En su fuga, intenta ser exonerado.



La Trama 1976
Family Plot. **Guión** Ernest Lehman, según *The Rainbird Pattern*, de Victor Carmin. **Fotografía** Leonard South. **Producción** Universal. **120 min.** Con Karen Black (Fran), Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson), Ed Lauter (Joseph Maloney), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Katherine Helmond (Sra. Maloney).
• Blanche y George, dos estaladores, intentan encontrar a Edward, para que pueda heredar la inmensa fortuna de su tía Julia. Pero Edward no está en absoluto por la labor de que le encuentren

ABYCINE
2011

SITGES 2011
40 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA CATALAN DE SITGES

SINOPSIS

Violeta está dispuesta a lo que sea por encontrar a su hija desaparecida. Elena guarda un extraño secreto. Lola quiere saldar cuentas con su pasado. Juana necesita que alguien la quiera sin condiciones ni preguntas y Enriqueta sólo busca que le hagan reír. Estas cinco mujeres tienen algo en común, todas están relacionadas con Diamond Flash, un misterioso personaje que cambiará sus vidas para siempre.

REPARTO

Ángela Boix es Juana **Miquel Insua** es Diamond Flash **Klaus** es Jaime **Rocío León** es Lola **Eva Llorach** es Violeta **Victoria Radonic** es Enriqueta **Ángela Villar** es Elena

Javier Botet es Hombre chistoso **María Cuellar** es Elena niña **Petra del Rey** es **Angustias Alba Guerrero** es Alba **Inma Isla** es Madre de Alba **Adrián López** es **Camarero Ramos López** es Asistente social **Santiago Meléndez** es Policía **Miguel Noguera** es Arturo **Micaela Quesada** es Matilde **Teresa Soria Ruano** es Lucía **Nuria Martín Picó** es **Chorly & Procket Raúl Minchinela** es Locutor de radio



EQUIPO

Carlos Vermut: Guión, dirección, producción, fotografía y montaje **Carmen Martín:** Directora de producción **Lola Martín:** Ayudante de producción **Pablo Hernando:** Ayudante de dirección **Alberto Carpintero:** Ayudante de dirección **Ithaisa Matéo Díaz y Anabella Montalbán:** Maquillaje **Iñaki Maestre:** Prótesis **David Sánchez:** Cómic "R: Error de carga"

Con la participación de Raúl Minchinela con el texto radiofónico.

INFORMACIÓN TÉCNICA

Duración: 128 min **Idioma:** Castellano **Nacionalidad:** España **Año:** 2011