

Ramón Sanjuán Mínguez
Universidad Politécnica de Valencia

La sombra de Alfred Hitchcock en la serie documental *LIFE*

Alfred Hitchcock's shadow in
LIFE documentary series

Resumen

El cine documental no ha sido ajeno, a lo largo de su historia, a la utilización de recursos expresivos y mecanismos narrativos provenientes del cine de ficción. La realidad se ha mostrado desde diferentes perspectivas que han llegado incluso a alterar su propia esencia, motivando diversas controversias en torno a la interacción entre veracidad y verosimilitud. En este sentido, algunos autores han defendido un tratamiento creativo de la realidad (Grierson), han incluido un componente estético en la misma (Krakauer), o han destacado la importancia de nuestra experiencia perceptiva (Bazin). Otros autores, como Bill Nichols, han defendido la existencia de diferentes categorías de realismo, en función de su verosimilitud mimética. Para Nichols el realismo puede ser empírico, psicológico o histórico. El propósito de nuestro trabajo consiste en demostrar la gran importancia que tienen los recursos sonoros en el tratamiento psicológico de las escenas sobre naturaleza, presentadas en la serie documental *Life* (BBC). Para ello hemos establecido dos líneas de investigación: en primer lugar, la comparación expresiva entre las escenas de caza de la serie y el tratamiento dramático psicológico de algunos asesinatos hitchcockianos y, por otra parte, la realización de un minucioso análisis musical de estas escenas.

Abstract

Throughout its history, documentaries have not been exempt from the use of expressive resources and narrative mechanisms common to fiction films. Reality has been shown from different perspectives that have even altered the very notion of it, giving rise to several discussions between veracity and verisimilitude. In this sense, some authors have defended a creative treatment of reality (Grierson), have included an aesthetic component in reality (Krakauer), or have highlighted the importance of our perceptual experience (Bazin). Other authors such as Bill Nichols, have defended the existence of different categories of realism, based on mimetic reproduction. For Nichols realism may be empirical, psychological or historical. The purpose of our work is to demonstrate the great importance that sound resources have in the psychological treatment of nature scenes, presented in the documentary series *Life* (BBC). To this purpose we have established two lines of research: first, the expressive comparison between hunting scenes of the series and the dramatic psychological treatment of some Hitchcockian murders and, on the other hand, a detailed musical analysis of these scenes.

Palabras Clave

Realismo psicológico
Verosimilitud en
cine
Música y
documental
Alfred Hitchcock
Bill Nichols

Keywords

Psychological
realism
Verosimilitude in
film
Documentaries and
music
Alfred Hitchcock
Bill Nichols

1. Introducción

Desde sus inicios, el documental tuvo que enfrentarse a una encrucijada entre su aspiración a mostrar la realidad de una forma objetiva y la necesidad de utilizar recursos narrativos provenientes del cine de ficción para conseguir una mayor aceptación entre los espectadores. Robert J. Flaherty (1884-1951), uno de los pioneros del documental, desconfiaba de las imágenes proyectadas sin un hilo conductor y recurrió a la “gramática del film” de ficción para la edición de *Nanook, el esquimal* (*Nanook, of the North*, 1922), su obra más conocida (Barnouw, 2005: 40). Flaherty afirmaba que una filmación objetiva de la naturaleza sólo produciría “un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado” (Flaherty, 1937. Citado en Romanguera, 1998: 152) y reconocía que en algunas ocasiones era necesario mentir y distorsionar la realidad “para capturar su verdadero espíritu” (Barsam, 1988: 20. Citado en León, 1999: 73). En este mismo sentido, John Grierson, otro de los pioneros, defendía que era necesario realizar “un tratamiento creativo de la realidad” para que los espectadores pudieran comprender y “sentir” la escenas de la naturaleza (Grierson, 1966: 35-36. Citado en: León, 1999: 60).

A lo largo del siglo XX, algunos autores como André Bazin han intentado justificar esta manipulación de lo real, aparentemente inevitable, argumentando que es la experiencia perceptiva de los espectadores, y no la objetividad del proceso, la que determina el grado de veracidad de lo que nos presentan (Aitken, 2006: 178). En sentido contrario, Kracauer defendía un sentido formalista, según el cual el realismo necesita un componente estético para conseguir ser efectivo (Aitken, 2006: 178).

Por otra parte, el desarrollo de nuevas tecnologías en el último tercio del siglo XX facilitó en gran medida los procesos de filmación y edición de las imágenes, así como la interacción entre las diversas disciplinas artísticas. Algunos autores, como el video-artista Bill Viola, consideran que el proceso técnico utilizado para la grabación de las imágenes condiciona el realismo del resultado. Para Viola el cine se desarrolló a partir de la fotografía, mientras que la grabación en cinta magnética, propia de las primeras filmaciones en vídeo, estaría mucho más cercana del registro sonoro a través de un micrófono abierto al mundo real. De esta forma, el vídeo mantendría una relación muy estrecha con el sonido, la música y la poesía, permitiendo así una elaboración de los materiales filmados, con la finalidad de conseguir significados metafóricos que evoquen el ciclo vital de los propios espectadores (Martí Font, 2012).

En cualquier caso, las diferentes teorías en torno a la presencia en el documental de elementos ajenos a la realidad objetiva, han dado lugar a diferentes categorizaciones basadas en la relación entre veracidad y verosimilitud, como la propuesta por Bill Nichols. Para Nichols existen tres niveles de realismo: el empírico, el psicológico y el histórico. Según este autor, el realismo empírico defiende unas bases naturalistas que, como el propio Nichols reconoce, estarían basadas en una premisa errónea porque los hechos no están implícitos en la naturaleza sino que son el “producto de una construcción social” (Nichols, 2011: 223). En cualquier caso, este realismo asegura una relación significativa entre cada imagen y su referente. El realismo histórico, en cambio, partiría de la supuesta objetividad de la filmación, desmentida por todo aquello que ocurre fuera del campo visual, o en los momentos anteriores y posteriores a la filmación, que no son captados por la cámara. Finalmente, el realismo psicológico pretende transmitir “una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y la emoción humanas” (Nichols, 2011: 224). De esta forma, Nichols aglutina los diferentes conceptos expuestos con anterioridad. Por una parte, la necesidad de la verosimilitud está relacionada tanto con el “hilo conductor” de Flaherty, como con el tratamiento “creativo de la realidad” de Grierson. Por otro

lado, el realismo no radica en lo real sino en la adecuación de la presentación a los procesos perceptivos humanos, como defendía Bazin, a través de los cuales se producen las emociones. Para Nichols, el realismo psicológico potencia lo verosímil sobre lo real, y sus mecanismos expresivos derivan principalmente de los procesos utilizados en el cine clásico hollywoodiense y de su capacidad para provocar nuestra identificación empática con los personajes o con la historia narrada (Nichols, 2011: 226-227).

A pesar de que Nichols reconoce la influencia del lenguaje cinematográfico en la representación psicológica, sólo se refiere a él en términos de montaje, sin valorar en ningún momento las decisivas aportaciones de la música y de los efectos sonoros. En este sentido, consideramos que es necesario plantear un estudio que considere oportunamente las funciones que asume la música en la representación verosímil y empática, propia del realismo psicológico descrito por Nichols. Para ello, nos proponemos valorar algunas de las funciones expresivas que adquieren los elementos sonoros utilizados en la serie documental *Life*, en relación al realismo psicológico y sus mecanismos de representación. Debido a las limitaciones inherentes a este trabajo, nos centraremos de forma exclusiva en las escenas en las que un depredador acecha a su presa e intenta darle caza. Para apreciar correctamente esta función y su influencia cinematográfica, procederemos a realizar un estudio comparativo entre estas escenas y algunos de los asesinatos más célebres perpetrados en los filmes de Alfred Hitchcock. De esta forma, podremos valorar las similitudes expresivas y psicológicas entre secuencias equivalentes en contenido, así como las posibles coincidencias musicales entre ambas.

En segundo lugar, nos proponemos realizar un estudio detallado de los componentes sonoros de las escenas analizadas de *Life*, en relación tanto a su contenido expresivo y estético, como a su importancia en la manipulación perceptiva y emocional de los espectadores.

2. Asesinatos musicales. Elegancia estética y realismo salvaje

En los últimos días de 1959 Alfred Hitchcock acababa de finalizar el rodaje de la que se convertiría en una de sus obras más emblemáticas: *Psicosis* (*Psycho*, 1960). Al igual que en sus cinco películas anteriores, la música iba a ser escrita por Bernard Herrmann, quien llevaba trabajando con el mago del suspense desde 1955, cuando colaboraron por primera vez en el film *Pero ¿quién mató a Harry?* (*The Trouble with Harry*, 1955). En esos cinco años Herrmann había compuesto algunas de sus mejores bandas sonoras, como las escritas para *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) o *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), creando junto con Hitchcock uno de los tandemes artísticos más destacados del séptimo arte.

Según las conversaciones que François Truffaut mantuvo con el director británico plasmadas en el libro *Le cinema selon Hitchcock* publicado por primera vez en 1966,¹ Hitchcock realizó *Psicosis* porque le atraía mucho la idea de filmar el inesperado asesinato en la ducha descrito por Robert Bloch en su novela homónima, publicada en 1959 (Truffaut, 1998: 257). Podemos corroborar la enorme importancia que tenía esta escena para el director británico al comprobar la excesiva meticulosidad con la que fue filmada durante siete días (Truffaut, 1998: 263). Sin embargo, a pesar del esfuerzo invertido en la realización de esta famosa secuencia, no deja de ser extraño que en las precisas indicaciones que Hitchcock ofreció a Bernard Herrmann sobre la música de la película,² dejase muy claro que no quería ninguna música para la escena del asesinato (Cameron, 1980: 132, citado en Smith, 2002: 237).³ Según la opinión de Sullivan, el director británico no estaba demasiado contento con su nuevo film e

1. TRUFFAUT, F. (1998), *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid.
2. Indicaciones completas de la película en: Sullivan, 2006: 248.
3. Citado en: Sullivan, 2006: 247.

incluso llegó a pensar en reducirlo a un medimetraje para su serie televisiva *Alfred Hitchcock Presenta (Alfred Hitchcock Presents, 1955-1962)* (Sullivan, 2006: 247).

A la vuelta de sus vacaciones navideñas, Hitchcock visionó un premontaje de la película en el cual la secuencia del asesinato de Marion Crane no le convenció del todo. En ese momento, Herrmann le mostró un segundo montaje que incluía la música que había escrito para esa secuencia, desoyendo las indicaciones del director (Cameron, 1980: 133. Citado en Smith, 2002: 240). El poder de convicción de la música de Herrmann hizo cambiar de opinión a Hitchcock quien, finalmente, aceptó las recomendaciones del compositor y estrenó la película tal y como la conocemos, con una de las partituras más impactantes de la historia del séptimo arte, que se ha convertido en un punto de referencia indiscutible en el cine de terror.

Pero lo que más nos interesa de esta anécdota es comprender cuáles eran las intenciones iniciales de Hitchcock. ¿Por qué no quería música para el momento más impactante e inesperado de la película? ¿Hubiese aceptado de igual manera la música de Herrmann de haber quedado satisfecho con el montaje inicial de esta escena?

Las respuestas a estas preguntas no parecen ser fáciles. Sin embargo, podemos encontrar una situación similar, seis años más tarde, que nos ayude a comprender las motivaciones de Hitchcock. Tras concluir el rodaje de *Cortina Rasgada (Turn Curtain, 1966)*, el director de *Los pájaros* despidió, de una forma airada, a Bernard Herrmann durante la postproducción de la película, rechazando la música que éste había compuesto y que estaban grabando en ese preciso momento. Al igual que en *Psicosis*, en *Cortina rasgada* encontramos uno de los asesinatos más conseguidos del cine de Hitchcock. Michael Armstrong, el personaje interpretado por Paul Newman, se ve obligado a asesinar a Hermann Gromeck, un agente de la policía secreta de la Alemania comunista, porque éste ha descubierto sus verdaderas intenciones: Armstrong, es un falso desertor americano y está planificando su huida del Berlín soviético.

Bernard Herrmann había escrito una música inquietante para este asesinato, según podemos comprobar en la reconstrucción presentada en el DVD de la película (*Cortina rasgada, 1966*, Contenidos extras) y, de no haber sido despedido, probablemente habría convencido a Hitchcock para utilizarla, al igual que lo había hecho con *Psicosis* unos años antes. Sin embargo, Hitchcock contrató al compositor John Addison para reemplazar a Herrmann y la escena del asesinato se quedó sin música. Addison era un prometedor compositor británico, nacido en 1920, que había ganado un Óscar en 1963 con su música para la película *Tom Jones* dirigida por Tony Richardson,⁴ pero que no poseía el carácter ni la experiencia de Herrmann para imponer su criterio artístico. No sabemos si Hitchcock quedó satisfecho con el resultado pero lo cierto es que Addison nunca más volvió a trabajar para él.

¿Qué pretendía Hitchcock al no utilizar ninguna música para esta escena? Para intentar comprender sus intenciones nos remitimos de nuevo al libro de François Truffaut. En palabras del director francés, esta escena era a la vez “salvaje” y “realista,” mientras que Hitchcock afirmaba que con ella quería mostrar con toda su crudeza, lo difícil que es matar a un hombre.

F.T. El asesinato de Gromek en la granja es, desde luego, la escena más intensa, la que apasiona más al público. Es muy salvaje y al mismo tiempo muy realista, sin música.

A. H. Con esta escena muy larga de asesinato quise, en primer lugar, ir en contra del convencionalismo. Normalmente, en las películas, un asesinato ocurre muy

4. "Tom Jones"
Internet Movie
Data Base.
URL: <http://www.imdb.es/title/tt0057590/>
(Última
consulta:
14/01/2012)

rápidamente: una cuchillada, un disparo de fusil, el personaje del asesino ni siquiera se toma la molestia de examinar el cuerpo para ver si la víctima está muerta o no. Por eso se me ocurrió que había llegado el momento de demostrar cuán difícil, penoso y largo resulta matar a un hombre” (Truffaut, 1998: 294).

Truffaut acierta de pleno al definir esta secuencia como “salvaje” y “realista.” Es, precisamente, una escena real y sórdida lo que pretende conseguir Hitchcock. La presencia de la música habría convertido esta secuencia en una experiencia estética edulcorada e irreal, aunque no menos verosímil. De esta forma, podemos concluir que para mostrar una secuencia dramática de la forma más realista y sórdida posible, deberíamos prescindir de la música y mostrar sólo los ruidos provenientes de la escena del crimen, producidos de forma naturalista durante esa lucha mortal.

Hitchcock utiliza el personaje de un taxista, que ha llevado a Armstrong hasta la granja, y que aguarda en el exterior, para evitar el uso de un revólver que produciría un desenlace muy rápido pero que delataría al asesino colocándolo en una situación comprometida. De este modo, Armstrong, con la ayuda de la granjera, emplea las herramientas propias de la granja para aniquilar a su adversario: un caldero, un cuchillo que se rompe, una pala con la que la mujer le golpea las rodillas, y un horno de gas con el que finalmente Gromek muere asfixiado.⁵ Esta búsqueda de una expresión realista pero a la vez sórdida, era también la pretendida de forma inicial en la escena de la ducha en *Psicosis*. Según las primeras indicaciones de Hitchcock, sólo deberíamos escuchar los sonidos del agua de la ducha, de la cortina al desgarrarse y del cuchillo blandiéndose en la carne de Marion Crane (Taylor, 1993: 257).

5. Ver: Truffaut, 1998: 292

El director británico ya había perpetrado otros asesinatos con anterioridad, en los cuales también había prescindido de la música: por ejemplo, en *La muchacha de Londres* (*Blackmail*, 1929) o en *Sabotaje* (*Saboteur*, 1942). Tampoco hay música en la escena de *Psicosis* en la que Norman Bates intenta sumergir el coche de Marion en el pantano, con algún que otro inconveniente. En este caso concreto, podemos comprobar cómo los efectos sonoros, carentes de contenido musical, también pueden crear tensión y suspense, llegando a ser mucho más siniestros que la propia música, como el propio Hitchcock reconocía (Sullivan, 249).

Por otra parte, la renuncia a la música puede ir más allá de una mera intención naturalista. Para Hitchcock la música era la expresión simbólica de la civilización y del orden, de forma que sólo sería posible mostrar un mundo salvaje, lóbrego o desolado renunciando a la música, el símbolo del orden y de lo civilizado. Y esto era lo que pretendía con *Psicosis* (Sullivan, 2006: 249).

Una última consideración en torno a la cualidad simbólica de la música es la referida por Elisabeth Weis. Según Weis, en el mundo de Alfred Hitchcock los villanos se encontrarían en una encrucijada sonora: por una parte, estarían al margen del orden social debido a su condición moral y sus acciones pero, por otro lado, necesitarían de un estricto autocontrol para poder llevar a cabo su propósito de una forma exitosa. En este sentido, un asesino se delataría dentro de un mundo sonoro por cuanto se mostraría incapaz de seguir el “compás” de la civilización y sería descubierto al estar fuera de *tempo*, como sucede en el final de *Inocencia y Juventud* (*Young and Innocent*, 1937) con un músico que no es capaz de seguir el ritmo de la orquesta. La única forma en la que un asesino puede operar sin hacerse notar es el silencio. De igual manera, un guepardo debe acercarse sigilosamente a una gacela porque, de lo contrario, sería descubierto prematuramente al provocar unos ruidos con una cadencia diferente a la sonora tranquilidad de la sabana africana. Es el silencio, pues el medio que tienen los asesinos para ocultarse.

Aunque los villanos eran responsables del caos social en el universo hitchcockiano, su eficacia dependía de su control personal. Por lo tanto, el silencio que de forma habitual caracteriza a los asesinos de Hitchcock define tanto su temperamento como su método de matar (Weis, 1982: 148).

3. La manipulación de lo real

3.1. La edición visual

Una de las cuestiones básicas a la hora de presentar una secuencia documental es la relativa al montaje. Cualquier edición de las imágenes filmadas implica una manipulación de la realidad que interfiere de una forma muy directa sobre la percepción de los espectadores. Sin embargo, en este aspecto se produce una inevitable paradoja: lo real no puede mostrarse de una forma veraz, sino que es necesario manipular las imágenes para que los espectadores puedan percibir la realidad, sintiéndola de una forma adecuada, como el propio Hitchcock reconoce.

Por tanto, si quiere mostrar a dos hombres que luchan, no conseguirá nada bueno fotografiando simplemente esta lucha. La realidad fotografiada se vuelve, la mayor parte de las veces, irreal. La única solución es entrar en la pelea para hacérsela sentir al público y en aquel momento es cuando se obtiene la verdadera realidad. (Truffaut, 1998: 253)

Hitchcock defiende que, además de la edición de las imágenes, es necesario manipular el tiempo para poder conseguir un suspense y una carga emocional que involucre a los espectadores (Truffaut, 1998: 65).

Estas distorsiones de lo real, en beneficio de una mayor verosimilitud expresiva, coinciden plenamente con las hipótesis defendidas por Flaherty y Grierson, expuestas con anterioridad, así como con los principios del realismo psicológico, descrito por Nichols, adecuados a nuestros procesos perceptivos y emocionales. Según estos principios, una acción muy rápida debería descomponerse y dilatarse para evitar que resulte imperceptible. Una lengua de un camaleón atrapando a una mantis religiosa, por ejemplo, resultaría invisible para el ojo humano a menos que su movimiento se presente descompuesto y ralentizado. En este sentido, algunos autores concluyen que la naturaleza del documental es intrínsecamente falsa porque “su discurso narrativo se basa en la fragmentación y selección de la realidad” (León, 1999: 62).

3.2. La edición de los efectos sonoros

Antes de proceder al análisis de las secuencias seleccionadas de la serie *Life*, nos gustaría destacar la importancia de los efectos de sonido en la representación cinematográfica, así como algunos de los condicionantes intrínsecos a la edición sonora. Hemos comentado que Alfred Hitchcock, en la edición de sus asesinatos fílmicos, daba más importancia a los efectos sonoros que a la música propiamente dicha. Lo que más le interesaba a nivel dramático era el sonido del agua de la ducha, del cuchillo, o de la cortina desgarrándose mientras Marion Crane se desplomaba sin vida. Su método de trabajo, tras el montaje del negativo, consistía en dictar a una secretaria todos los sonidos que debían escucharse en cada escena para que éstos se incorporaran al film según sus indicaciones. Con la llegada de la electrónica, que Hitchcock utilizó por primera vez en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), el proceso se complicó aunque, por otra parte, la electrónica amplió considerablemente el número de recursos sonoros que, a partir de ese momento, debían de ser descritos minuciosamente en cuanto a su estilo y naturaleza (Truffaut, 1998: 280).

En cualquier caso, resulta evidente que los sonidos dramáticos utilizados por Hitchcock se incorporaban al film durante el proceso de edición. Paradójicamente, los sonidos “reales,” procedentes de los objetos con los que se cometía el asesinato, no provenían de la escena del crimen sino que se generaban artificialmente en un estudio o se tomaban desde una biblioteca sonora preexistente.

En el cine documental el proceso no parece muy diferente. David Attenborough, uno de los documentalistas más reconocidos y narrador en la serie *Life*, reconoce que resultaba muy difícil grabar el sonido durante la filmación de las imágenes. En primer lugar, las cámaras producían un molesto ruido que no pasaba desapercibido y, por otra parte, resultaba muy difícil sincronizar la velocidad de los aparatos de grabación sonora con las cámaras de vídeo. De esta forma, el sonido se registraba, en la misma localización, pero después de la grabación de las imágenes, esperando que los animales reprodujeran las acciones filmadas previamente. Pero si la grabación sonora fallaba o no recogía sonidos aprovechables, el problema se solucionaba recurriendo a la biblioteca musical de la BBC provista de un amplio catálogo de sonidos animales (Attenborough, 2010: 120).

De esta forma, podemos afirmar que el tratamiento y la manipulación de los efectos de sonido del cine documental no son muy diferentes a los utilizados en el cine de ficción para conseguir un determinado efecto dramático. En este sentido, el cine documental, en la búsqueda de una expresión psicológica de la realidad, pierde parte de su condición realista y objetiva en beneficio de una mayor verosimilitud dramática.

3.3. La música y los condicionantes culturales

Un visionado comparativo entre las versiones con música y sin música de los asesinatos de Marion Crane y de Hermann Gromek nos permite apreciar y valorar dos formas muy diferenciadas de mostrar un crimen. La música nos puede transmitir un terror psicológicamente verosímil pero sin dejar de ser una experiencia estética y simbólica, mientras que la ausencia de música nos muestra una sordidez mucho más naturalista, aunque igualmente manipulada a nivel expresivo.

En *Psicosis*, la música de Herrmann convierte una escena realista en un momento estético en el que lo real se transforma en simbólico: los “gritos” de los violines en la región sobreaaguda simbolizan tanto el desgarramiento del cuerpo de Marion, producido por el cuchillo que la atraviesa, como los graznidos de las aves que Norman disecciona y que mantienen una clara connotación sexual en la película. La relación simbólica con las aves va mucho más allá porque, tal vez con un sentido premonitorio, el apellido de Marion, “Crane,” significa literalmente “grulla.”

Por otra parte, y como el propio Hitchcock reconoce, estamos atrapados por nuestra cultura. Nuestra percepción e interpretación de los hechos está fuertemente condicionada por nuestros patrones culturales. No podríamos escapar de ellos ni aunque quisiéramos hacerlo (Gottlieb, 1997: 142). En este sentido, Hitchcock parece coincidir plenamente con las opiniones de André Bazin, comentadas con anterioridad, según las cuales el realismo está más relacionado con nuestra experiencia de la realidad que con la realidad misma. Además, resulta muy difícil escuchar la música de *Psicosis* sin asociarla, de una manera inconsciente, a una tradición cultural definida por la civilización y el orden, en la cual se ha domesticado lo salvaje creando una aparente ilusión de equilibrio. Para Jack Sullivan, las músicas en el cine de Hitchcock representan a menudo una falsa ilusión de estabilidad (Sullivan, 2006: 40).

Según estos principios, un asesinato hitchcockiano, es decir, una alteración del orden propio de la civilización y una revelación de lo salvaje, debería ser presentado sin música para mostrar, de una forma psicológicamente verosímil, la crueldad de arrebatar la vida a una persona. Es así como se nos muestra el asesinato de Hermann Grombeck en *Cortina Rasgada*. Sin embargo, también es posible utilizar el material musical de una forma simbólica, siguiendo las pautas de la experiencia perceptiva de los espectadores, para conseguir un realismo psicológico o una experiencia estética más o menos agradable. Es de esta forma como es asesinada Marion Crane, con la complicidad de Bernard Herrmann.

Pero, ¿qué sucede en el cine documental de no ficción? ¿Cómo mostrar la captura de una presa, un “asesinato” al fin y al cabo, por parte de un animal que no tiene más motivaciones que las relativas a las de la propia supervivencia? ¿Debería presentarse de una forma naturalista y neutra a nivel emocional, o resultaría más efectiva desde los principios del realismo psicológico descrito por Nichols y pretendido por Hitchcock en la ficción de sus films?

4. Asesinatos naturales

Para responder a estas preguntas, en la segunda parte de nuestro trabajo analizaremos algunas secuencias de la serie documental *Life*, agrupadas según sus planteamientos sonoros y su forma de tratar el realismo.

Todas las secuencias seleccionadas corresponden a escenas en las cuales un animal es víctima de un depredador de forma equivalente, a nivel dramático, a los asesinatos hitchcockianos presentados previamente. Aunque, en ningún momento, las acciones de los animales depredadores hacia sus presas pueden ser definidas como “asesinatos,” hemos preferido mantener esta denominación en el proceso comparativo, motivados por la presentación dramática de las escenas que, igualmente, otorga la condición de “víctimas” a las presas.

4.1. La serie documental *Life*

6. "Life" BBC.
URL: <http://www.bbc.co.uk/>

Life fue estrenada en televisión el 12 de octubre de 2009 y su emisión se prolongó hasta el 14 de diciembre del mismo año en las cadenas BBC One y BBC HD.⁶ Se trata de una coproducción británica en la que participaron la BBC, *Discovery Channel*, el canal griego SKAI y la *Open University* y que constaba de 10 episodios, con una duración en torno a los 50 minutos cada uno. En el año 2010 *Cameo* publicó la edición española en formato DVD, siendo ésta la versión de referencia sobre la que hemos realizado el presente artículo.

7. "George Fenton"
Internet Movie Data Base.
URL: <http://www.imdb.es/name/nm0006070/>
(Última consulta: 13/10/2011)

La música de *Life* fue escrita por el compositor inglés George Fenton (Londres, 1950)⁷ y está interpretada por la orquesta *The Band for Life*. Fenton, que había colaborado tres años antes con la BBC en la serie documental *Planet Earth* (2006), no sólo tenía experiencia televisiva sino que también había trabajado para el cine, componiendo la banda sonora de películas como *Relaciones peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Frears, 1988), *El rey pescador* (*The Fisher King*, Gilliam, 1991), *Atrapado en el tiempo* (*Groundhog Day*, Ramis, 1993), *Tierras de penumbra* (*Shadowlands*, Attenborough, 1993), *Mary Reilly* (Frears, 1996).

5. Asesinatos psicológicos y estéticos

5.1. Orcas asesinas

El episodio dedicado a las focas cangrejeras de la Antártida (“Desafíos de la vida”, *Life*, 2009: 10.05”) nos muestra a una docena de orcas avanzando en formación con el propósito de devorar a una pequeña foca solitaria, que sólo puede protegerse ocultándose en torno a un fragmento de hielo a la deriva no más grande que ella.

Toda la secuencia está presentada utilizando procedimientos narrativos propios del cine de ficción, lo cual la convierte en una experiencia estética en sí misma, por encima de su condición documental. De esta forma, el montaje paralelo y el plano-contraplano articulan toda la escena con tomas cada vez más cercanas, rápidas y “afiladas,” que distorsionan la realidad y el tiempo consiguiendo que el público sienta, a nivel psicológico, el verdadero peligro, la verdadera dimensión de lo real, desde dentro de la lucha, tal y como afirmaba Hitchcock. En esta ocasión, la escena del ataque se extiende durante casi dos minutos en los que encontramos un total de 30 planos, filmados desde diferentes posiciones, incluyendo una cámara subacuática y otra en un helicóptero.

Este tratamiento cinematográfico está potenciado por una música que se posiciona moralmente de una forma clara, obligándonos a tomar partido a favor de la foca presentada como una víctima inocente e indefensa. Por el contrario, las orcas están descritas musicalmente como unas asesinas despiadadas: unos violines, en su registro agudo, realizan unos breves y reiterativos diseños cromáticos muy “afilados” mientras que violoncelos y contrabajos, apoyados por los trombones, mantienen unas amenazantes notas graves y largas. Las violas, por su parte, asumen un ritmo inquietante y discontinuo, complementado por la percusión, con el que se consigue mantener la tensión dramática. Por otra parte, los efectos de sonido adquieren una función dramática y estructural: el ataque de las orcas comienza de una forma muy hitchcockiana con el sonido sobredimensionado de su sifón, un ruido propio de la “escena del crimen” que se convierte en amenazador, al igual que el sonido del agua agitada violentamente durante cada dentellada de las orcas intentando atrapar a la foca.

La técnica de sobredimensionar elementos importantes a nivel dramático fue muy utilizada por Alfred Hitchcock. Uno de los ejemplos más reveladores lo encontramos en la película *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938) cuando, en una escena determinada, los protagonistas tienen ante sí unas copas de vino con veneno en su interior. Para mostrar la importancia dramática de las mismas, Hitchcock no sólo filmó la escena de una forma peculiar, sino que utilizó unas copas cuyo tamaño era más grande de lo habitual, según su importancia dramática y de una forma equivalente al sonido del sifón de las orcas (Truffaut, 1998: 108).

El desenlace de la secuencia de las orcas nos revela que la experiencia estética que hemos vivido está fuertemente condicionada por nuestra cultura, por nuestra experiencia perceptual de la realidad. El mismo sonido del sifón de uno de los animales cierra la estructura dramática mientras que la agitación musical cesa abruptamente, quedando reducida a unos sonidos graves, mantenidos en la cuerda, mientras vemos alejarse a las orcas del escenario del crimen en un plano general y nos lamentamos del luctuoso desenlace. Sin embargo, de forma inverosímil la foca ha salvado la vida y reaparece tras el bloque de hielo sin el más mínimo rasguño. El desconcierto inicial se transforma en una satisfacción mucho mayor a la que habríamos sentido en el caso de haber conocido el feliz desenlace en su preciso momento.

Si reflexionamos sobre lo que hemos contemplado, nos daremos cuenta de que en ningún momento habíamos visto a la foca devorada por las orcas. El poder dramático de la manipulación a la que hemos sido sometidos nos ha llevado a creer, sin ninguna duda, que la foca había muerto, nos ha llevado a sentir de una forma verosímil un desenlace imaginario, narrado convenientemente por la música, pero que en ningún momento ha llegado a ser cierto a nivel visual. La gran fuerza dramática de esta conclusión se ha obtenido jugando con nuestras expectativas, producidas gracias a códigos culturales plasmados de una forma adecuada con el lenguaje cinematográfico. De esta forma, se ha construido una realidad verosímil paralela que potencia el sentido dramático de la escena, transformando lo veraz en un emocionante realismo psicológico.

5.2. El crimen perfecto de la *asclepia humistrata*

En este mismo sentido, el “crimen” estéticamente más estilizado que se comete a lo largo de los diferentes episodios de la serie *Life* es el “asesinato” de una oruga de mariposa monarca, perpetrado por la planta de la cual la larva se estaba alimentando (“Plantas”, *Life*, 2009:18:24). Antes de iniciar su metamorfosis, la oruga debe nutrirse profusamente, devorando las hojas de la *asclepia humistrata*. Sin embargo, debido a su inexperiencia la joven larva secciona uno de los nervios de la planta, activando su mecanismo de defensa. Una savia viscosa brota a borbotones y atrapa a la larva que, incapaz de moverse, acaba ahogándose en ella.

El planteamiento visual del episodio responde a los principios dramáticos comentados con anterioridad: las imágenes están presentadas en gran tamaño, distorsionadas, de forma que la larva de insecto se nos muestra con unas proporciones casi humanas. De la misma manera, el tiempo real se ha manipulado, eliminando momentos irrelevantes y acelerando los mordiscos de la oruga para poder apreciarlos convenientemente. Pero lo más llamativo de la secuencia es la gran belleza plástica con la que está presentada. Mientras la oruga agoniza, sumergida en una savia hermosamente blanca que destaca sobre el color verde de la hoja, una música muy lírica y poética interpretada por un violín solista apoyado por una base de cuerda, con pequeñas puntuaciones de la celesta tocando notas aisladas, convierte la escena en una experiencia artística de gran belleza estética en la que el efecto sonoro viscoso asociado a la savia queda en un segundo plano. En este sentido, y desde un punto de vista estético, estamos ante un “crimen perfecto.”

6. Asesinatos naturalistas. El dragón de Comodo

Resulta imposible encontrar en toda la serie *Life* un asesinato presentado de una forma neutra, sin que se nos incite a tomar partido por alguno de los animales implicados, evitando cualquier tipo de manipulación. Lo más próximo que encontramos a una teórica objetividad es el episodio correspondiente al dragón de Comodo (“Reptiles y anfibios”, *Life*, 2009: 41:09).

En los contenidos extras del capítulo que muestran la filmación de este episodio, los realizadores afirman que no intervienen en el desarrollo de los acontecimientos: “no influimos en absoluto” afirma el investigador Matt Swarbrick (“Así se hizo Reptiles y anfibios”, *Life*, 2009: 08,11). Sin embargo, la manipulación resulta muy evidente durante la posterior edición de las imágenes en la que encontramos numerosas elipsis temporales, planos subjetivos y una puntuación sonora de ciertos movimientos que sobredimensiona algunos sonidos importantes a nivel dramático. Además, aunque la música es casi inexistente, adquiere una importancia decisiva durante el desenlace de la escena.

El episodio está narrado siguiendo el tradicional esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Debido a la ausencia de otras presas menores, un dragón de la isla de Comodo decide atacar a un búfalo para saciar su apetito. Aunque el tamaño del reptil resulta aparentemente inofensivo para el gran mamífero, la mordedura del dragón en una de las patas del búfalo es mortal por cuanto le inyecta un veneno que infectará al animal acabando con su vida unas semanas después. En este sentido, estamos ante una ocasión perfecta para mostrar lo difícil y prolongado que resulta acabar con la vida de un animal. Sin embargo, los realizadores evitan en todo momento mostrarnos los momentos más desagradables y sórdidos, recurriendo incluso a un fundido a negro cuando el búfalo pierde finalmente la vida. Por otra parte, aunque todo el proceso está mostrado de una forma bastante objetiva, resulta inevitable comprimir el tiempo, las tres semanas que el búfalo tarda en morir. Además, tras la muerte del animal, se produce una elipsis temporal de varias horas hasta el momento en el que los dragones han saciado su apetito voraz. De esta forma, la sordidez casi hitchcockiana inherente a esta escena se nos ha ocultado voluntariamente, tal vez para no herir la sensibilidad de los espectadores de menor edad a los que también va dirigida la serie.

7. Un asesinato *immoral*. El guepardo de Kenia

La captura de una presa por parte del llamado guepardo de Kenia (“Desafíos de la vida”, *Life*, 2009: 4:24”) está presentada desde una perspectiva rítmico-musical. La música está ausente al inicio, mientras un grupo de felinos acechan a su presa, y arranca en el momento preciso en el que los guepardos lanzan su ataque persiguiendo a toda velocidad a un avestruz. En esta ocasión, los instrumentos de percusión de membrana se mantienen en un primer plano con un tempo muy rápido acorde con la velocidad de ataque de los felinos, mientras que la cuerda realiza acordes en *staccato* y algunos trémolos, y una sección de metales *sotto voce* realiza pequeñas y ágiles figuraciones melódicas.

De esta forma, se renuncia a sincronizar detalladamente los movimientos del felino, y de su presa, en beneficio de un ritmo constante y desenfrenado, mucho más eficiente a nivel dramático, para mantener la tensión argumental. Al mismo tiempo, la música cohesionan las distorsiones temporales y espaciales, producidas por la edición de vídeo que utiliza un montaje muy ágil en el que destaca una cámara de alta velocidad ralentizada para poder mostrar de una forma perceptible los movimientos del guepardo, así como el conjunto de la acción.

La fuerte presencia de la música dificulta la percepción de los sonidos propios de la escena del crimen y, por lo tanto, se corre el riesgo de transformar una lucha a vida y muerte en una experiencia estética más cercana a un acontecimiento deportivo. Sin embargo, la puntuación rítmica no es suficiente para que los espectadores perciban psicológicamente el dramatismo de la acción. Para ello, la música deja un espacio a determinados efectos sonoros imprescindibles para la correcta dramatización de la escena: los graznidos de la presa mientras intenta escapar, pero también cuando el felino la atrapa con sus afiladas garras, o el impacto sonoro, sobredimensionado, de su cuerpo al caer derribado por el guepardo. En este preciso momento, la música se detiene de forma abrupta dejándonos un silencio desolador y luctuoso, muy intenso a nivel expresivo.

El tratamiento sonoro de este episodio nos confirma algunas de las teorías de Hitchcock referidas anteriormente: la música no interviene hasta que el avestruz divisa al felino y éste lanza su ataque, porque, de otra forma, la música develaría

su presencia y sus intenciones. La música y el ritmo del guepardo están fuera de la “legalidad”, están fuera del orden civilizado de los demás animales. El guepardo debe acechar a su presa en “silencio” para no delatarse. En el momento en el que la música aparece ya no hay vuelta atrás porque con su ritmo acelerado, en relación a la quietud reinante, se nos muestra que el animal está desafiando la legalidad que, en cierta forma, reconoce su culpabilidad por el “asesinato” que va a cometer.

En este sentido, la dramatización de este tipo de escenas nos revela la utilización de principios morales propios de la raza humana, pero alejados por completo de los mecanismos de supervivencia del reino animal. El guepardo sólo es “culpable” para nosotros de la misma forma que el avestruz es la víctima inocente. El esquema de valores de nuestra civilización resulta inaplicable en este contexto, pero nos revela hasta qué punto resulta imprescindible para dramatizar psicológicamente una escena natural según nuestra experiencia perceptiva. Sin este recurso no podríamos sentir de una forma psicológicamente verosímil el verdadero peligro de una lucha a vida o muerte.

8. Un asesinato Hitchcockiano

El episodio correspondiente al ciervo manchado o chital de Bandhavgahr en la India (“Cazadores y cazados”, *Life*, 2009: 34:15”) está presentado de una forma muy hitchcockiana en lo referente al tratamiento del sonido. Este animal está expuesto a unos depredadores a los que no consigue identificar mediante la vista debido la espesura de la selva. Para ello tiene que prestar una gran atención a cualquier ruido que denote la presencia de un peligro amenazador, es decir, un sonido o un ritmo diferente al orden selvático que delate la presencia de un posible depredador.

Un acompañamiento musical continuo o demasiado intenso desaprovecharía todo el potencial sonoro intrínseco a una situación como la descrita. En este sentido, y creemos que de forma muy acertada, el tratamiento sonoro del episodio renuncia al empleo de la música y se construye únicamente a partir de los sonidos de la selva propios de la escena del crimen. Sin embargo, estos sonidos no están presentados de una forma real sino que están manipulados convenientemente para crear en el espectador la sensación psicológica del peligro. Los cantos o graznidos de las aves, el zumbido de las moscas, las hojas que crujen en el suelo al paso de un animal, los aullidos de los monos o los movimientos de las ramas están sobredimensionados y desplazados cronológicamente de su fuente sonora para potenciar su sentido dramático. Es decir, los ruidos de la selva no se suceden de una forma natural y realista sino que están tratados a modo de una partitura musical de manera que aparecen inesperadamente en aquellos momentos en los que la escena necesita una tensión argumental o una puntuación sonora dramática.

De esta forma, la ausencia de una constante rítmica previsible, o de un orden preciso y “civilizado”, implica la presencia de un depredador al que todavía no vemos pero que percibimos de una forma muy real e inquietante a través de nuestros oídos. Una vez más, gracias a una correcta dramatización psicológica de una escena natural, un tratamiento “creativo” de la realidad como diría Grierson, se consigue crear una realidad intangible, pero dramáticamente verosímil, a partir de la cual se obtiene un suspense inquietante. Lo que aparentemente es un tratamiento realista del sonido es, en realidad, una dramatización convenientemente manipulada con una finalidad psicológica que nos revela la existencia de un desorden amenazador.

Como afirmaba Alfred Hitchcock, para que el suspense funcione correctamente es necesario que los espectadores tengan toda la información, que sepan o anticipen

lo que va a ocurrir, y sientan la frustración de no poder hacer nada para evitarlo (Truffaut, 1998: 67). En este sentido, aunque inicialmente no vemos al depredador, sí somos conscientes de su presencia gracias a la información que nos ha transmitido la voz en off del narrador. Sentimos la gran fuerza dramática y psicológica de la escena porque el ciervo no es consciente del peligro que corre, porque él no es capaz de percibir la proximidad del depredador desde nuestros propios códigos culturales. Como Hitchcock reconoce, “las emociones son un ingrediente necesario del suspense” (Truffaut, 1998: 67).

Cuando, finalmente, el depredador se nos muestra físicamente, su presencia está puntuada mediante el sonido de una lámina metálica. Este sonido es el primero que escuchamos, en toda la secuencia, que no pertenece al mundo selvático: es un sonido extraño, fuera de la “civilización” animal, que no pertenece al orden establecido, que delata inexorablemente al asesino intruso de una forma muy hitchcockiana.

9. Conclusiones

A través del análisis de algunas secuencias de la serie documental *Life*, hemos comprobado la presencia de elementos y técnicas narrativas provenientes del cine de ficción. Estos recursos están orientados hacia la consecución del realismo psicológico descrito por Nichols, en el que se prioriza la verosimilitud expresiva sobre la veracidad de las escenas descritas.

A pesar de que las acciones animales, propias del enfrentamiento entre depredador y presa, no se caracterizan por una motivación criminal, la comparación expresiva con los asesinatos de Marion Crane y de Hermann Grombeck en el cine de Hitchcock revela grandes similitudes en la planificación visual y sonora. Estas semejanzas están motivadas por la necesidad de adecuarse a la experiencia perceptiva de los espectadores para conseguir emocionarlos. En este sentido, una escena presentada de una forma objetiva resultaría ineficaz a nivel expresivo por cuanto no se adaptaría a los patrones culturales de significación aprendidos por los espectadores a través del lenguaje hollywoodiense y de la tradición musical. Por el contrario, una representación irreal pero verosímil y con una gran carga psicológica consigue despertar las emociones del público, incidiendo en el significado dramático de la escena y otorgando a los animales rasgos arquetípicos, propios del comportamiento humano.

Como hemos demostrado a través de los ejemplos propuestos, la música y todos los elementos sonoros desempeñan un papel determinante en la creación del realismo psicológico descrito por Nichols, de la misma forma que se presenta como un componente fundamental del lenguaje cinematográfico audiovisual. Es la música la que consigue implicarnos emocionalmente a favor de las víctimas inocentes, como una indefensa foca, y en contra de unas orcas asesinas, delatadas por un componente sonoro identificado con los villanos, según las convenciones hollywoodienses. Pero la música también es capaz de crear una realidad paralela inexistente, pero verosímil, jugando con nuestras expectativas en función de nuestros códigos culturales. A pesar de que estamos seguros de que la foca ha muerto, porque lo hemos escuchado musicalmente, en ningún momento nos han justificado visualmente este supuesto desenlace.

Por otra parte, los elementos sonoros de *Life* adquieren también una significación simbólica por cuanto establecen la demarcación entre un grupo socialmente cohesionado y un depredador que se mueve con una cadencia rítmica diferente, o al que se le asocia un sonido extraño, como una lámina metálica, inexistente en el

mundo socializado de sus presas. En algunos casos, el tratamiento aparentemente realista de algunas imágenes, presentadas sin música, esconde una manipulación de los componentes sonoros ambientales que son desplazados de su origen temporal para situarlos, de una forma muy precisa, en los momentos más dramáticos a nivel psicológico. Este procedimiento nos revela algunas evidentes simetrías expresivas con las escenas descritas de Alfred Hitchcock, y también con la técnica del suspense desarrollada por el director británico.

A través de los ejemplos seleccionados de la serie documental *Life*, hemos demostrado que la música y los efectos sonoros son un componente esencial en la creación del realismo psicológico. Los componentes sonoros encontrados no sólo contribuyen a otorgar verosimilitud a las escenas presentadas sino que, además, propician un tratamiento creativo y estético de la realidad según la experiencia perceptiva de los espectadores. De esta forma, gracias también a lo sonoro, el realismo psicológico nos transmite una representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y de la emoción humanas, como afirmaba Nichols.

BIBLIOGRAFÍA

AITKEN, Ian (2006): *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-century Lukácsian and Intuitionist Realist Traditions*. Manchester University Press. Manchester.

ATTENBOROUGH, David (2010). *Life on Air*.: BBC Books. Londres.

BARSAM, Richard M. (1988), *The vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Indiana University Press. Bloomington.

BARNOUW, Erik (2005): *El documental. Historia y estilo*. Gedisa Editorial. Barcelona.

CAMERON, Evan (ed.) (1980), *Sound and the Cinema*. Pleasantville, Nueva York. Redgrave.

FLAHERTY, Robert Joseph. (1937) "La función del 'documental'" en ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid.

GOTTLIEB, Sidney (ed.) (1997), *Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews*. University of California Press. California.

GRIERSON, John (1966) y HARDY, Forsyth (comp.), *Grierson on Documentary*. University of California Press. Berkeley.

LEÓN, Bienvenido (1999), *El documental de divulgación científica*. Paidós. Barcelona.

MARTÍ FONT, J. M. (2012): "La pasión de Bach, según Bill Viola." *El País*. 2 de abril de 2012. Barcelona. URL: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/01/actualidad/1333298189_570785.html (última visita: 30/04/2012)

NICHOLS, Bill (2011): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós. Barcelona.

ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquín y ALSINA THEVENET, Homero (Eds.). (1998), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid.

SMITH, Steven C. (2002), *The Life and Music of Bernard Herrmann*. University of California Press. California.

SULLIVAN, Jack (2006), *Hitchcock's Music*. Yale University. Yale.

TAYLOR, John Russell (1993) *Hitch. The Live and Times of Alfred Hitchcock*. Da Capo Press. Inc. (Reimpresión de la 1ª Edición publicada en Londres por Faber and Farber en 1978).

TRUFFAUT, François (1998), *El cine según Hitchcock*. Alianza Editorial. Madrid.

WEIS, Elisabeth (1982), *The Silent Screen: Alfred Hitchcock's Soundtrack*. Fairleigh Dickinson University. New Jersey.

REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS

Psicosis. 1960. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia

Cortina rasgada. 1966. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia

Alarma en el expreso. 1938. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Divisa

Blackmail. 1929. Dir. Alfred Hitchcock. DVD.

Sabotaje, 1942. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia

Inocencia y juventud, 1937. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Divisa

Los Pájaros, 1963. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia (edición con contenidos extras)

Life. 2009. Martha Holmes (Producción). DVD. Cameo (serie completa).

“Desafíos de la vida”, *Life*, 2009. Episodio 1. Prod. Martha Holmes. DVD. Cameo

“Reptiles y anfibios”, *Life*. 2009. Episodio 2. Prod. Martha Holmes. DVD. Cameo

“Así se hizo Reptiles y anfibios” en “Reptiles y anfibios”, *Life*. 2009. Episodio 2. Prod. Martha Holmes. DVD. Cameo

“Cazadores y cazados”, *Life*. 2009. Episodio 7. Prod. Martha Holmes. DVD.

“Plantas”, *Life*. 2009. Episodio 9. Prod. Martha Holmes. DVD. Cameo

“Fondos musicales de las escenas por el compositor Bernard Herrmann” en *Cortina rasgada*. 1966. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia

“Escenas con y sin música” en *Psicosis*. 1960. Dir. Alfred Hitchcock. DVD. Universal Pictures Iberia

REFERENCIAS ONLINE

Internet Movie Data Base. URL <http://www.imdb.es/> (para las fechas de estrenos y los títulos originales de films mencionados)

“Tom Jones” Internet Movie Data Base. URL: <http://www.imdb.es/title/tt0057590/>

“Life” BBC. URL: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00lbpcy>

“George Fenton” *Internet Movie Data Base*. URL: <http://www.imdb.es/name/nm0006070/>

Ramón Sanjuán Mínguez

Ramón Sanjuán Mínguez es Licenciado en Composición musical. Desde 2007 trabaja en el Conservatorio Profesional de Música de Elche donde es jefe del Departamento de Composición e imparte clases de Armonía, Análisis y Cultura audiovisual. En la actualidad cursa estudios de Musicología y se encuentra finalizando la redacción de su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia.

Contacto: sanjuanminguez@gmail.com

<http://www.ramonsanjuan.es>