

39 Steps

El espacio de la escalera en la filmografía de Alfred Hitchcock

39 Steps

The architectural space generated by staircases in Hitchcock's films

María Novela de Aragón (Orientadora: Ana Esteban Maluenda)

Universidad Politécnica de Madrid - UPM

Departamento de Composición Arquitectónica – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

{marianoveladearagon@gmail.com, ana.esteban.maluenda@upm.es}

Resumen. El uso de las escaleras en la filmografía de Alfred Hitchcock es un tema que ha sido abordado por numerosos expertos y críticos y sobre el que se han elaborado gran variedad de teorías. Casi todas ellas se centran en la fuerza simbólica de la escalera y su peso dentro de la narrativa. Sin embargo, no se han localizado trabajos en los que se aborde un estudio de dichos elementos desde un punto de vista especial. Como estudiante de arquitectura, hecho de menos este tipo de comentarios en los libros a los que he tenido acceso, así que mi intención es realizar un breve viaje arquitectónico por la filmografía del maestro del suspense, de manera que podamos observar las escaleras desde un punto de vista nuevo: el análisis del espacio que generan y las sensaciones que éste es capaz de producir en el espectador.

Palabras clave: espacio, escaleras, Hitchcock, encuadre, composición.

Abstract. *The use of staircases as a motif in Alfred Hitchcock's filmography has been widely studied by numerous experts and critics. A great number of theories on this subject have already been elaborated. However, all of this studies focus on the symbolic use of the staircase and on how it helps the narrative. That is: the staircase as a motif. Nevertheless, we have failed to locate any works that look into the space that staircases generate. As an Architecture student, I intend to take the reader on a trip through Hitchcock's filmography, while studying staircases in a different fashion: we will study the space these generate and the emotions it is able to generate in the viewer.*

Key words: *space, staircases, Hitchcock, frame, composition.*

**Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística
Edição Temática em Comunicação, Arquitetura e Design**

Vol. 6 nº 2 – novembro, São Paulo: Centro Universitário Senac
ISSN 2179-474X

Portal da revista: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>

E-mail: revistaic@sp.senac.br

Esta obra está licenciada com uma Licença [Creative Commons Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/) 

1. Introducción

No resulta ninguna novedad afirmar que las escaleras son un elemento arquitectónico utilizado con frecuencia en la historia del cine. Los directores de todos los tiempos y en todos los géneros las han incorporado en sus películas para conferir distintas sensaciones o conseguir diferentes efectos.

También es obvio que Hitchcock es uno de los grandes directores del séptimo arte y que, sin duda, es un profesional digno de estudio. Hitchcock es uno de los cineastas que ha provocado quizá más curiosidad entre académicos y aficionados y, desde luego, uno sobre los que más se ha escrito. De hecho, el uso que Hitchcock hace de las escaleras en sus películas es un tema que ya ha sido bastante analizado desde el punto de vista de la narrativa y de su uso simbólico.

Sin embargo, ¿todas las escaleras en los filmes de Hitchcock son iguales? ¿se preocupa por diferenciar entre unos tipos y otros para conseguir diferentes efectos? Este artículo pretende dar respuesta a estas y otras preguntas. Así, el análisis que se presenta enfoca el tema desde un punto de vista nuevo: no desde el estudio del simbolismo o de su efecto en la narrativa, sino desde el entendimiento del *espacio* generado por las escaleras como elemento arquitectónico.

Para ello, este trabajo se apoya en varios de los estudios ya realizados sobre el tema de Hitchcock y las escaleras. En concreto han resultado muy interesantes algunas de las hipótesis formuladas en el trabajo académico *Stairs in Cinema: a Formal and Thematic Investigation* (2003, BABINEAU), que incluye un capítulo dedicado al uso de las escaleras en la filmografía de Alfred Hitchcock.

En dicho capítulo, Dan Babineau postula que para que un elemento arquitectónico cotidiano se convierta en un elemento cargado de simbolismo y con peso narrativo (en el cine de Hitchcock) deben cumplirse ciertas condiciones. Por una parte, su presencia en el filme debe ser recurrente y conviene asociarla a momentos clave de la narrativa. Además, resulta especialmente importante la situación de las escaleras en la composición general de la escena.

Tras un análisis detallado de la filmografía de Hitchcock, se han detectado cuatro categorías que representan diferentes tipos de escaleras. Para ilustrarlas, se han seleccionado dos ejemplos que encajan en cada una de ellas. Se ofrecerán los datos necesarios para que el lector comprenda la complejidad narrativa de las escenas a estudiar para, al final, pasar a analizar la ubicación de las escaleras dentro de la composición, el espacio que generan, y si éste cumple o no con el objetivo que se le atribuye.

En una primera categoría, denominada 'escaleras encerradas', se abordará la revisión de los filmes *Chantaje* (*Blackmail*, 1929) y *Vértigo* (*Vertigo*, 1958). En ambos casos se trata de escaleras encajonadas en un espacio bien definido. Las dos películas consiguen transmitir un efecto similar de vértigo, a pesar de utilizar recursos bien diferentes.

Otra de las categorías que interesa estudiar es la de las 'escaleras plataforma', presentes en filmes como *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) y *Sospecha* (*Suspicion*, 1941). En estos escenarios, las escaleras forman parte intrínseca de la composición y no presentan unos límites físicos próximos y bien definidos, sino que más bien permiten una fluidez y conexión visual entre los diferentes espacios en los que se desarrolla la acción, además de servir de plataforma para controlar lo que sucede en los mismos.

No por resultar más cotidianas pueden pasarse por alto el tipo de escaleras que conforma la categoría de 'escaleras lineales'. Sencillas y de un solo tramo, se localizan tanto en la casa de los Newton en *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), como en el interior de la mansión de los Bates, en las que el detective Arbogast encontraría la muerte en *Psicosis* (*Psycho*, 1960).

Por último, se abordará el estudio de una categoría diferente y que ofrece un contraste acentuado en cuanto al tipo de espacio. De nuevo en *Rebeca* y *Psicosis*, aparecen los que se denominan 'escaleras abiertas', ya que los espacios en los que se encuentran carecen de límites físicos inmediatos. Sin embargo, como ocurría en *Chantaje* y *Vértigo* en el caso de las 'escaleras encerradas', ambos filmes comparten categoría pero sus escaleras funcionan de manera bien distinta.

Todo este recorrido cinematográfico tiene como objeto ilustrar con claridad los diferentes espacios que un elemento arquitectónico tan versátil como las escaleras es capaz de generar y, a su vez, a qué propósitos pueden servir en un filme. Así que, pónganse cómodos porque la función está a punto de comenzar.

2. La escalera encerrada

Vértigo: el ascenso imposible

José Manuel García Roig y Carlos Martí Aris, en su libro *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*, dedican a este filme un capítulo titulado "Vértigo: la espiral de la pasión". Dicho epígrafe resulta de lo más acertado, dado el argumento cíclico y complejo de la trama. En su película, Hitchcock utiliza el vértigo no sólo como condición física, sino como metáfora de la pasión amorosa entre los protagonistas. Tal y como establecen los autores:

«La forma geométrica que mejor describe el enrarecido clima mental en que se mueven los personajes es la espiral, forma que aparece en *Vértigo* de forma recurrente [...] como en la escalera de la torre de la misión. » (2008, GARCÍA ROIG Y MARTÍ, p 67-73)

La escalera a la que se refieren es la de la torre del campanario de la misión San Juan Bautista de San Francisco. En ella sucede la escena más emocionante del filme. Scottie, un policía retirado, intenta vencer su vértigo a fin de subir hasta lo más alto de la torre y evitar que Madeleine se tire al vacío. Sin embargo, no será capaz de vencer su fobia a las alturas y verá el cuerpo de la mujer caer a través de una ventana.

La escalera original de la torre era más pequeña y menos impresionante que la que muestra la película. Como explica Steven Jacobs en *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, el cineasta británico prefería rodar siempre que podía en el estudio:

«Conocido por su uso de objetos significativos y con carga simbólica, Hitchcock también favorecía el uso de decorados porque interpretan y la narrativa. » (2007, JACOBS, p 21)

De esta forma, Hitchcock, que controlaba perfectamente las posibilidades que le ofrecía el espacio singular de esta escalera encerrada, reconstruyó una versión más alta en el estudio. Mediante esta modificación del espacio, el director consiguió acentuar la sensación de claustrofobia del espacio y así efecto buscado: el vértigo. Pero, ¿cómo es exactamente el espacio que Hitchcock usa para reproducir la sensación de vértigo?

Se trata de una escalera de cuatro tramos que forma un helicoide. La versión reconstruida en el estudio es una escalera larga, ya que tiene que salvar toda la altura

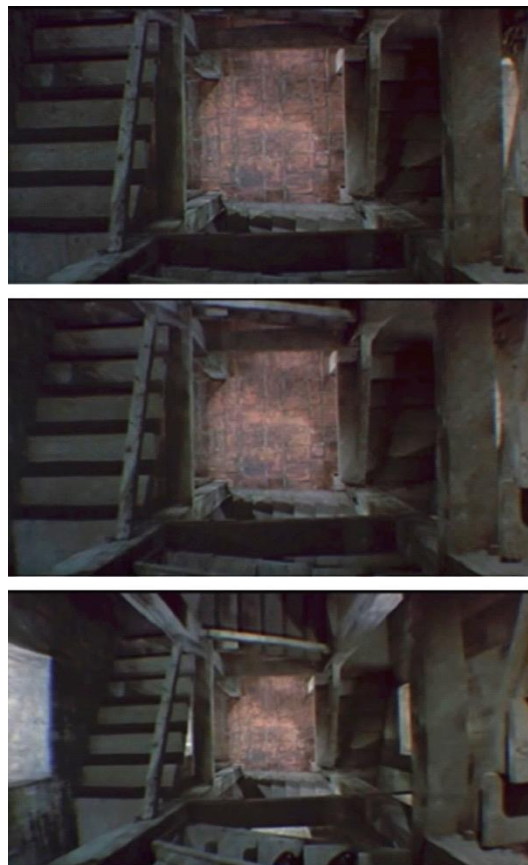
del campanario, así que requiere un tiempo considerable para ser recorrida. Incluso si no se sufre de vértigo, el ascenso resulta prolongado y antipático. Sin embargo, los tramos entre descansillos son lo suficientemente cortos (6 peldaños) como para permitir un ascenso con una cadencia ligera.

Por otra parte, la disposición helicoidal de los tramos sirve para acentuar aún más esa idea del recorrido interminable, que, en última instancia, Hitchcock subrayaría al utilizar el famoso efecto de la cámara denominado *retrozoom*, con el que el cineasta consiguió que la escalera pareciese aún más larga y que, por tanto, la sensación de vértigo del espectador aumentase considerablemente (figura 1).

El espacio de la escalera queda, por tanto, limitado en su perímetro por cuatro planos verticales y los planos horizontales del techo y el suelo. Además, como la escalera ocupa todo el volumen del estrecho campanario se aumenta la sensación de claustrofobia.

Este espacio encerrado y estrecho, junto con la morfología de una escalera que se cierra sobre sí misma, favorece la acción decisiva que desencadena un ataque de vértigo a cualquiera que sufra esta condición: la invitación a inclinarse sobre la barandilla y a mirar hacia el hueco de la escalera. Al hacerlo, Scottie queda paralizado. El espectador, gracias al zoom compensado, comparte su pánico.

Figura 1. Efecto *retrozoom*



Fuente: *Vértigo* (Vertigo, 1958)

Chantaje: el descenso continuo

En esta obra mucho más temprana, rodada casi 30 años antes que *Vértigo*, Hitchcock ya ensayó de alguna forma la utilización de la escalera cerrada y el efecto que ésta podía producir. Como maestro del suspense que era, no resulta extraño que al tratar con este tipo de espacios, Hitchcock los utilizara con un objetivo tan macabro como el de transmitir algún tipo de sensación de agobio al espectador.

En *Blackmail*, Alice es una chica alegre y despreocupada, novia de un agente de Scotland Yard, al que deja plantado para verse con otro hombre, un artista.

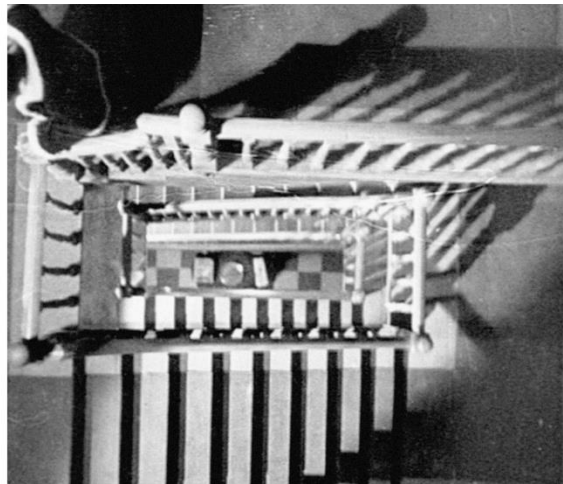
Este último, la convence para subir a su estudio, alojado en el último piso de una casa londinense. Las escaleras que recorren, y que sólo se muestran en dos ocasiones, son otro caso claro de 'escalera encerrada'. Cuando Alice y el artista suben juntos hasta el estudio, el ascenso se sigue mediante un plano lateral de la escalera que pone aún más de relieve la pendiente de la misma (figura 2). Cuando, tras asesinar al artista que pretendía abusar de ella, Alice las desciende rápida y sigilosamente en su huida, la sensación de caída es extraordinaria (figura 3).

Figura 2. Ascenso al estudio



Fuente: Chantaje (Blackmail, 1929)

Figura 3. Descenso vertiginoso



Fuente: Chantaje (Blackmail, 1929)

Se trata, al igual que en *Vértigo*, de una escalera helicoidal, si bien la de *Blackmail* consta únicamente de dos tramos por vuelta. Presenta, sin embargo, una singularidad que no está tan marcada en su compañera de categoría: una barandilla con un pasamanos continuo que hace que la vista del espectador deslice directa y rápidamente hasta el final de la escalera.

Por otra parte, los tramos de la escalera son más largos que los de *Vértigo* (pueden contarse diez peldaños), y sirven a dos propósitos. Al igual que en la anterior, la morfología de estas escaleras hace que el ascenso de Alice y el artista hasta su estudio sea lento, cuestión que ahora se acrecienta por el mayor número de peldaños entre descansillos. Este agonizante ascenso indica que hubiera sido mejor no subir. Por otra parte, se repite la tendencia a mirar hacia el hueco de la escalera. De esa forma, Alice se asegura de que no hay nadie a la vista antes de emprender el rápido camino hacia

abajo. Ese plano cenital que muestra la escalera fugada es el que provoca una ligera sensación de vértigo y acompaña el rápido descenso de Alice en su huida.

El ámbito que generan estas escaleras es similar al de *Vértigo*: un espacio definido por cuatro planos verticales y los dos planos horizontales. Sin embargo, al no ser el núcleo de escaleras de planta cuadrada, sino rectangular, da la sensación de que es un espacio más amplio que el de la escalera de *Vértigo*, y pierde así algo de dramatismo y fuerza.

Aún así, dado que las escaleras sólo protagonizan esas dos escenas (no vuelven a aparecer ni siquiera cuando los detectives están buscando pruebas en la escena del crimen), no cabe duda de que Hitchcock las utilizó para generar tensión y provocar angustia.

3. La escalera plataforma

***Sospecha*: la eterna vigilancia**

La escalera de la casa Aysgarth, que aparece en el filme *Sospecha*, se enmarca dentro de la segunda categoría de escaleras que se había propuesto: la escalera plataforma.

En la película, la joven Lina McLaidlaw, miembro de una familia adinerada, queda cautivada por el irresistible despilfarrador (aunque de apariencia formal) Johnnie Aysgarth, quien la convencerá para casarse con él. Johnnie no es tal y como aparentaba ser y vive, a todo lujo, de pequeñas argucias y apuestas.

Al casarse, se mudan a una enorme casa de estilo neogeorgiano, presuntamente situada en Wickstead, Inglaterra. Ese pretendido estilo se caracteriza por contar con un frente más cuidado y representativo, mientras que el resto del edificio resulta mucho más 'rústico' (2007, JACOBS, p 198). Esto parece encajar perfectamente con el concepto que se maneja en el filme: Lina, tremendamente enamorada, empieza a sospechar que Johnnie pueda llegar al extremo del asesinato para conseguir dinero.

Hitchcock, en sus filmes, siempre intenta ofrecer al espectador un *establishing shot* (plano general), para que pueda situarse dentro del contexto y orientarse. En este caso, y también según Jacobs:

«Sorprendentemente, en *Sospecha*, la primera visión que el espectador tiene de la casa no es un plano general del exterior, si no una vista de la curvada escalera central.» (2007, JACOBS, p 200)

Y es que esta escalera juega un papel especialmente relevante en el filme. Dennis Zirnite explica la carga simbólica que se le atribuye a las escaleras en la filmografía de Hitchcock, y habla de una transición entre niveles: la planta baja, el reino de lo cotidiano y lo correcto, y la planta alta, el territorio de lo malvado y macabro (1986, ZIRNITE). Sobre este mismo tema, los *niveles hitchcockianos*, profundiza Michael Walker, que dedica en su libro, *Hitchcock's Motifs*, un capítulo entero al mismo (2005, WALKER, p 350-355). En esta película en concreto, se pone de manifiesto esta teoría, especialmente en la escena en la que Lina, en el dormitorio, espera mientras Johnnie sube lentamente la larga escalera con un vaso de leche que ella teme que esté envenenado (figura 4).

Figura 4. Johnnie sube con un vaso de leche



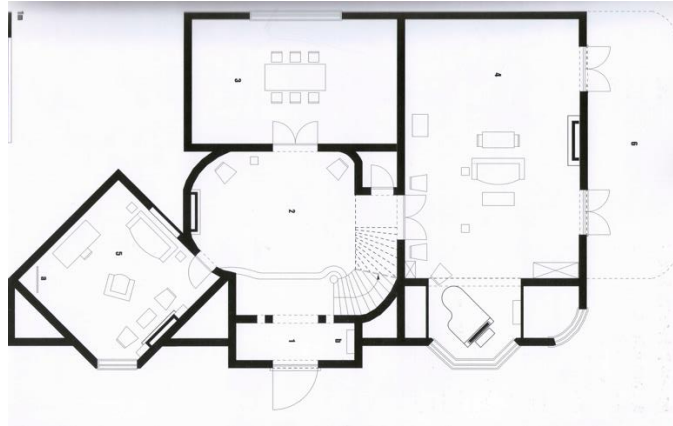
Fuente: *Sospecha (Suspicion, 1941)*

Sin embargo, el interés de estas escaleras dentro del filme va más allá del simbolismo. Se trata de un elemento que genera un espacio extremadamente interesante y que aporta mucho a la narrativa.

En este caso Hitchcock se sirve del vestíbulo y su impresionante escalera para situar al espectador desde el inicio de la película. Además, su disposición y tipología serán las que le permitan orientarse a lo largo de la historia. Se trata de una escalera con un desarrollo curvo y bastante larga, situada a mano derecha según se accede a la casa. Vierte directamente sobre el vestíbulo: un espacio grande que sirve como articulación de todos los espacios de la vivienda. De esta forma nos permite controlar y entender la situación de los diferentes escenarios en los que se sucederá la acción. En la planta baja el vestíbulo da directamente al salón, al comedor y al estudio, y las escaleras terminan en una pequeña plataforma a la que abren directamente las dos puertas de los dormitorios. Se establece así una relación de control del espacio. Todos los escenarios en los que se desarrollará la historia pueden observarse desde distintos puntos de la escalera (figura 5).

Dado que las escaleras quedan totalmente abiertas al vestíbulo, separadas por una simple barandilla, el límite del espacio que configuran queda difuso. Da la impresión de que el espacio del vestíbulo y de las propias escaleras forma un todo, en una suerte de espacio fluido e indefinido (figura 6).

Figura 5. Planta de la casa Aysgarth



Fuente: *The Wrong House* (2007, JACOBS, p 195)

Figura 6. Establishing shot del vestíbulo



Fuente: *Sospecha (Suspicion, 1941)*

Cabe destacar que una estructura espacial similar aparecía ya al principio del filme en la casa McLaidlaw, la mansión de los padres de Lina, cuando ella se marchaba sin permiso para casarse con Johnnie. En esa primera escena, tanto los decorados como la escalera eran mucho mas robustos y duros. En particular, la escalera funcionaba de la misma forma que en la casa Aysgarth, pero en vez de ser curva estaba formada por dos tramos perpendiculares entre sí. Esto le confería un aspecto más rígido y reducía la fluidez del espacio y la sensación de control, lo que quizás pudo colaborar en que Lina saliese sin ser vista (figura 7).

Figura 7. El vestíbulo de la mansión McLaidlaw



Fuente: *Sospecha (Suspicion, 1941)*

Hitchcock utilizaría otras veces este tipo de escalera, como en la mansión de Sebastian House en el filme *Encadenados (Notorious, 1946)*, con una función espacial similar a las de la casa Aysgarth.

Rebeca: el descenso terrible

Al hablar de *Rebeca* inevitablemente viene a la mente la poderosa imagen de Manderley: la mansión (o casi castillo) de Maxim de Winter, interpretado de forma magistral por Laurence Olivier. Y es que, como confesaba Hitchcock a Truffaut en la famosa entrevista que explora toda su obra: «de cierta forma la película es la historia de una casa. La casa era uno de los tres protagonistas de la película.» (1966, TRUFFAUT, 131)

Maxim de Winter, un aristócrata inglés viudo, conoce en Montecarlo a una chica modesta, criada de otra aristócrata. Se enamoran perdidamente y deciden casarse. Ya casados vuelven a Manderley, la mansión de los Winter, donde el espíritu de la anterior señora, Rebeca, sigue muy presente.

Se trata de una gigantesca mansión inglesa en el más puro estilo victoriano: una planta irregular y compleja que genera un edificio espacialmente confuso (2007, JACOBS, 176-193). En este caso, y a diferencia de lo que ocurría en la casa Aysgarth, la proporción y el carácter del edificio impiden comprenderlo en su totalidad desde un único espacio. Aún así, el espectador puede hacerse una idea bastante acertada de la distribución general de los espacios en los que se desarrolla la acción cuando aparece el gran vestíbulo que acoge la escalera señorial.

El vestíbulo vuelve a ser el elemento que articula los espacios de la mansión. Las escaleras, de nuevo, presiden el espacio. En este caso se trata de unas escaleras formadas por un primer tramo único, en línea con el eje de la entrada, que al llegar al primer descansillo se divide en dos tramos, cada uno conducente a un ala de la casa (figura 8).

Figura 8. Vestíbulo de Manderley



Fuente: *Rebeca* (Rebecca, 1940)

El efecto conseguido por estas escaleras es similar al de *Sospecha*. Una vez más, al abrir hacia un espacio muy amplio (el vestíbulo) y al estar limitadas a uno de sus lados únicamente por una barandilla (y no por un plano vertical opaco y continuo), vuelven a dar la sensación de que se trata de un espacio único. Todo fluye y queda conectado.

Otra vez más, este tipo de escaleras sirven para controlar todo el espacio. Se trata de una especie de plataforma desde la que se muestra lo que será la perdición de la nueva señora De Winter. Engañada por la malvada ama de llaves, Mrs. Danvers, bajará a la fiesta ataviada con el vestido de la difunta Rebeca, creyendo que así hará feliz a su marido. El espectador sabe del engaño y es consciente de que el efecto conseguido será justamente el contrario. Para aumentar la agonía, Hitchcock hace que el espectador siga a la heroína en su lento descenso por las escaleras —a través de ese espacio fluido, abierto y sin obstáculos—, desprotegida, sabiendo que todo el mundo puede verla mientras baja y anticipando la reacción de Maxim. Resulta inevitable sentir una sensación de desamparo ya que resulta obvio que, una vez en las escaleras, ya no tiene forma de esconderse.

4. La escalera lineal

La sombra de una duda: enfrentados en la escalera

El tercer tipo propuesto, la escalera lineal, resulta bastante común en viviendas unifamiliares, sobre todo en las viviendas norteamericanas de las afueras de las ciudades y de los pueblos pequeños.

Para este estudio, interesa especialmente la del interior de la vivienda de los Newton, una familia que vive en el idílico pueblo de Santa Rosa, en California. Se trata de una vivienda de tamaño mediano y que pretende reflejar el tipo de vida de una familia norteamericana de clase media. En ella vive Charlie, una aburrida adolescente que busca algo que dé sentido y chispa a su vida. Este deseo parece obtener respuesta cuando aparece su tío, también llamado Charlie, que, sin embargo, resulta ser un asesino de viudas acaudaladas.

Nada más entrar en la vivienda se encuentra la escalera de la casa, una escalera lineal, de un tramo largo, que conecta una vez más el mundo corriente y adecuado del nivel

principal con el de lo siniestro y malvado en el nivel superior (1986, ZIRNITE). A diferencia de lo que ocurría con la escalera plataforma, y aunque el espacio de estas escaleras tampoco se encuentra definido estrictamente por un plano vertical continuo en uno de sus lados, el tipo de escalera lineal ya no vierte a un gran vestíbulo, sino a un espacio mucho más reducido y que hace comprender que están encajonadas.

El espacio que se crea es, por tanto, un ámbito estrecho en una de sus direcciones y alargado en la otra: un espacio claramente lineal, que queda reducido a sí mismo y que sólo podemos atravesar en una dirección. Este tipo de espacios de escalera refuerza enormemente la idea de transición entre niveles, de paso de uno a otro. Además, potencia la noción de contraposición de elementos, de enfrentamiento (figura 9).

Figura 9. Fotogramas de *La sombra de una duda*



Fuente: *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943)

Todo esto queda plasmado a la perfección en la escena en que el tío Charlie, en la parte superior de la escalera, mira a la joven Charlie, a los pies de la misma, que queda enmarcada por el umbral de la puerta. Entonces queda claro que el tío sabe que su sobrina ha descubierto el crimen y que no habrá forma de convencerla de lo contrario. La tensión que se produce queda favorecida por el espacio estrecho y lineal que los separa. No hay escapatoria.

Psicosis: o cómo ponerse de parte del villano

Otras escaleras que encajan en esta categoría son las de la mansión de los Bates, que vuelven a cumplir las condiciones para que las consideremos escaleras lineales. Una vez más, son escaleras largas, de un único tramo, que vierten a un espacio lo suficientemente pequeño como para que dé la sensación de que el espacio que generan está claramente limitado. En este caso, las escaleras suben del nivel principal al nivel superior, donde duerme Norman (y, por tanto, su madre). Existen otras escaleras colocadas en el mismo eje vertical que descienden del nivel principal al sótano. Esas son las que Norman utiliza cuando se dedica a su peculiar hobby: la taxidermia.

Cuando la cámara asciende por las escaleras, el espacio provoca una sensación de agobio, de estar atrapado, de no tener escapatoria. Esto debe sentir sin duda el detective Arbogast cuando se aventura a subirlas, con la intención de desentrañar el misterio de la desaparición de Marion. Arbogast comienza a ascender de forma dubitativa y, al llegar arriba, se ve sorprendido por un elemento que le corta el paso:

una figura femenina le acuchilla sin piedad. Hitchcock recrea este momento primero con un plano cenital, que describe el momento crucial del apuñalamiento, e inmediatamente la cámara enfoca a Arbogast desde el punto de vista del agresor mientras éste cae por las escaleras. Con este ejemplo, Hitchcock consigue la máxima sensación de acorralamiento que la unidireccionalidad de este tipo de espacios puede transmitir (figura 11).

Figura 11. Fotogramas del asesinato del detective Arbogast



Fuente: *Psicosis* (*Psycho*, 1960)

Tampoco resulta desdeñable el pánico que provoca descender por las escaleras hasta el sótano. En ellas la sensación de claustrofobia se refuerza aún más si cabe por los marcados límites verticales y el plano del techo. Aquí el espacio es, sin duda, sofocante.

5. La escalera abierta

***Psicosis*: el ascenso a lo macabro**

Por último, se hablará de la escalera abierta, un tipo de espacio que no está limitado por ningún plano mas allá que el propio encuadre. El primer caso a examinar será el de la escalera de entrada a la mansión de los Bates en *Psicosis*.

«El escenario hitchcockiano no es nunca un espacio indeterminado o abstracto, ni tampoco un simple telón de fondo, sino un principio activo que condiciona el curso de las cosas y marca el destino de los protagonistas.» (2008, García Roig, Martí, 53)

Esta película entra dentro de la clasificación de *filme de escenario único*: «el escenario de la acción, aún siendo múltiple, se concibe como un universo bien delimitado y descrito con exactitud» (2008, GARCÍA ROIG Y MARTÍ, p 52). Si bien los autores se refieren en esa cita a *La sombra de una duda*, es también de aplicación en *Psicosis*. El gran escenario que viene a la mente cuando se recuerda el film es la vista de las grandes escaleras de dos tramos que separan la siniestra mansión de los Bates del modesto motel de carretera. Así, las escaleras adquieren un simbolismo brutal: se convierten en un apéndice de la casa misma, una entrada terrorífica, un camino largo e inclinado hacia lo siniestro.

Las escaleras que muestra Hitchcock (que no son las de la casa original) son de piedra oscura, con unos rebordes robustos y divididas en dos tramos. Estos se encuentran separados por un descansillo generoso. Si el ascenso hacia la mansión comienza con cierta aprensión mirando de frente a la mansión, el amplio descansillo invita a pararse y a pensárselo mejor antes de retomar el ascenso, esta vez paralelo a la fachada y que genera aún más desasosiego al no tener al enemigo de frente. Además, los tramos son

bastante largos (10-12 peldaños), con tabicas alta que ralentizan y complican el ascenso, y lo hacen terriblemente antipático. El único personaje que las atraviesa rápido es el propio Norman, la causa misma del terror que encarna la mansión.

Como se ha mencionado, en esta escalera Hitchcock pone en marcha otro ejemplo de manipulación espacial. Las escaleras, al ser más cortas, pierden esbeltez y parecen más robustas. Esto, junto con el hecho de que el encuadre que suele utilizar Hitchcock para mostrar la casa nunca se produce desde una gran distancia, consigue que el espacio que rodea la escalera, aunque abierto, parezca opresivo. Unas escaleras que salvan menos pendiente hacen que la escena parezca más horizontal, en contraposición con la verticalidad de la mansión en la colina. Por otra parte, aunque el espacio de la escalera no está limitado nítidamente por ningún tipo de paramento ni de barandilla, se continúa sintiendo la necesidad de seguir el camino de las escaleras. De alguna manera sí que existen unos límites relativos del espacio: al salvar las escaleras la pendiente topográfica, no podemos salirnos de ellas (figura 12).

Figura 12. La mansión de los Bates



Fuente: *Psicosis* (*Psycho*, 1960)

***Rebeca*: el descenso a lo secreto**

En *Rebeca* se localizan otras escaleras abiertas: las que bajan desde el jardín de Manderley hasta la playa, donde se esconde el secreto de la antigua señora De Winter. Como se ha visto, este tipo interpreta muy bien la idea de transición entre niveles o entre mundos. En este caso pasan del nivel principal al nivel de la playa, donde residen las claves para descubrir qué fue de *Rebeca*. Con todo esto, las escaleras que utiliza ahora Hitchcock son casi lo contrario de las que utilizaría después en *Psicosis*. En este caso, la horizontalidad de la onerosa mansión será contrarrestada con la verticalidad de estas escalerillas que bajan hasta la playa (figura 13).

Figura 13. Manderley y las escaleras a la playa



Fuente: *Rebeca* (Rebecca, 1940)

Al igual que en el caso anterior, aunque el espacio que rodea a las escaleras carece de límites bien marcados y pareciera que pudiera ser infinito, se restringe el espacio útil de la escalera. Al descender por un terreno escarpado, tampoco permiten escapar hacia los lados. En cierto modo recuerdan a la categoría ya estudiada de las escaleras lineales.

Por otra parte, al no existir otro límite al espacio que el del encuadre de la cámara, sí se sugiere en este caso una sensación de desamparo, de desasosiego y de falta de cobijo. Esta sensación es la deseada por Hitchcock, que espera mantener al espectador siempre con una cierta tensión.

6. Conclusiones

En este breve recorrido por algunas de las escaleras más recordadas de la filmografía de Alfred Hitchcock, se ha intentado analizar qué tipos de espacios generan y las sensaciones que producen. Ya en *Blackmail*, Hitchcock juega con el espacio bien acotado y claustrofóbico que se genera al albergar una escalera encerrada. En *Vértigo* lleva este espacio a su máximo exponente. Juega con él, lo alarga y estrecha, y aplica un efecto de cámara específico para acentuar y potenciar todo lo posible el efecto deseado: un vértigo insoportable.

Sin embargo, consigue un espacio radicalmente diferente con las escaleras de las mansiones de sus *Gothic-romance films*, como en *Sospecha* o *Rebeca*, donde tras casarse la joven protagonista con un hombre misterioso, se suceden una serie de eventos que harán que ésta empiece a temer a su marido (2007, JACOBS, p 37). Este tipo de escaleras se encuentran en el gran vestíbulo de la mansión, el corazón articulador de todos los escenarios. Vierten sobre él y se funde con el espacio principal formando uno sólo, desde el que se puede controlar todo el edificio.

Con las escaleras lineales Hitchcock consigue un espacio delimitado y unidireccional que favorece la oposición de ideas y de personajes. Como sucedía en *La sombra de una duda* y en *Psicosis*, estos espacios, una vez penetrados, no dejan escapatoria.

Por último se ha estudiado el espacio difuso y abierto que generan las escaleras abiertas. Se ha visto que, aunque las topografías que atraviesan son escarpadas y que esto marca, por tanto, unos límites laterales que impiden salirse del camino que marcan, el espacio a su alrededor sigue siendo amplio. Al utilizarlas, Hitchcock casi siempre se toma licencias: modifica su morfología para, apoyándose en encuadres muy pensados, poder modificar la percepción del espacio que las rodea. De esta forma consigue transmitirnos una sensación casi onerosa y de pesadumbre (*Psicosis*), o de terrible desamparo (*Rebeca*).

Referencias

BABINEAU, Dan. **Stairs in Cinema: a Formal and Thematic Investigation**. Montreal, 2003. 181 p. Tesis de master de estudios cinematográficos de la Universidad de Concordia.

GARCÍA ROIG, Manuel; MARTÍ ARIS, Carlos. **La arquitectura del cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu**. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2008. 183 p.

HITCHCOCK, Alfred. **Blackmail**. 1929. Reino Unido: British International Pictures.

_____ **Rebecca**. 1940. Estados Unidos: Selznick International Pictures.

_____ **Suspicion**. 1941. Estados Unidos: RKO Radio Pictures Inc.

_____ **Shadow of a Doubt**. 1943. Estados Unidos: Universal Pictures.

_____ **Vertigo**. 1958. Película. Estados Unidos: Universal Pictures, Alfred J. Hitchcock Productions.

_____ **Psycho**. 1960. Estados Unidos: Shamley Productions.

_____ **Shadow of a Doubt**. 1943. Estados Unidos: Universal Pictures.

JACOBS, Steven. **The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock**. Rotterdam: 010 Publishers, 2007. 341 p.

TRUFFAUT, Francois. **El cine según Hitchcock**. Madrid: Alianza Editorial, 1974. 321 p (edición primera Éditions Robert Laffont, Paris, 1966)

WALKER, Michael. **Hitchcock's Motifs**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. 492 p.

ZIRNITE, Dennis. Hitchcock, on the Level: The Heights of Spatial Tension. **Film criticism**, v.10, n. 3, primavera 1986. p. 2-21