

Revista interdisciplinar
de Ciencias de
la Comunicación
y Humanidades

Comunicación
y Hombre
 ψ h

ENERO 2017

INVESTIGACIÓN PUBLICADA EN

NUEVAS FORMAS DE COMUNICACIÓN POLÍTICA II

Nº 13 DE LA REVISTA COMUNICACIÓN Y HOMBRE

**Propuesta de un modelo de
análisis cinematográfico integral
y aplicación del modelo a rear
window, (La ventana indiscreta,
1954) de Alfred Hitchcock**

DEL VALLE MORILLA, Ana María

*Universidad Francisco de Vitoria
Madrid, España*



Universidad
Francisco de
Vitoria

UFV Madrid

Propuesta de un modelo de análisis cinematográfico integral y aplicación del modelo *a rear window*, (*La ventana indiscreta*, 1954) de Alfred Hitchcock

Proposal for a comprehensive model of film analysis and application of Alfred Hitchcock's model to rear window, (*The indiscreet window*, 1954)

El cine de Alfred Hitchcock, como relato clásico, también como acto de comunicación y expresión, reclama una nueva perspectiva para su análisis que responda al carácter integral de la experiencia fílmica, que acoja las dimensiones narrativa y estética como un diálogo entre el director, representado por la enunciación desde la cámara y el montaje, y el espectador.

Se presenta un modelo de análisis que pretende ser aplicable a cualquier película de cine clásico y se pone en práctica sobre una secuencia de *Rear Window* (Hitchcock, 1954).

PALABRAS CLAVE: Alfred Hitchcock, *Rear Window*, Análisis cinematográfico, Teoría de la comunicación

Alfred Hitchcock's film as classic story and as an act of communication and expression, calls for a new perspective to respond to integrated character of the filmic experience, hosting the narrative and aesthetic dimensions as a dialogue between the director, represented by the enunciation from the camera and film editing, and the spectator.

We present a model of analysis which intended to be applicable to any classic film and it is put into practice on a sequence of *Rear Window* (Hitchcock, 1954).

KEY WORDS: Alfred Hitchcock, *Rear Window*, Film analysis, Communication Theory

1. Necesidad de un nuevo modelo de análisis cinematográfico

“Dice Eco: –si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse– Esto significa, pues, que por más que la interpretación sea potencialmente limitada, no todo acto de interpretación tiene necesariamente un final feliz. No todo vale”. (CÁRDENAS y RESTREPO, 2012: 202).

Ante una obra de cine clásico, puede el espectador entender que entre él y el director se ha creado una interacción, un vínculo comunicativo único, un hilo que conecta al espectador con la obra de tal modo que la co-crea en su lectura.

Puede sentirse, por lo tanto, interpelado a interpretar lo que allí ocurre, a explicar ese vínculo, a entenderlo para abrazarlo o rechazarlo.

La disciplina del análisis cinematográfico ha intentado siempre abordar esta realidad compleja y heterogénea que es la película, a través de diferentes enfoques: expresivo, narrativo, formal, estético, etc. Pero cuando un espectador asiste a la experiencia fílmica, no la percibe fragmentada en sus enfoques, sino integrada. Esto hace interesante la perspectiva de un modelo que intente responder con un método adaptado a la naturaleza espiral de esa experiencia.

Además, el cine, es un acto comunicativo que se desarrolla en un diálogo entre personas, por lo que se hacía necesario centrar el estudio, encarnar la obra. Por ello, esta propuesta, aunque tiene pretensión de universalizar, es fruto del análisis minucioso de la obra de Alfred Hitchcock.

Tras revisar el cine de Alfred Hitchcock bajo un criterio con pretensión de universalizar el análisis de las obras cinematográficas, fruto de la convicción de la necesidad de una síntesis de saberes que aborde la naturaleza real del objeto de estudio, un objeto complejo, no únicamente audiovisual ni exclusivamente expresivo, sino más cercano a la ambiciosa experiencia del «arte total», es menester hallar un método integral que englobe las perspectivas anteriores ordenadas bajo un criterio personal, antropológico, que encarne la comunicación en un acto con una intencionalidad compartida por una comunidad formada, en este caso, por el director y el espectador y extensiva también a los otros agentes que hacen posible la película (actores y actrices, productores, operadores de cámara, guionistas, montadores, etc.). Esta comunidad se relaciona además con el contexto histórico biográfico, geográfico y personal en el que se produce la obra y todo ello obra en la decisión del director, libre y condicionada, de colocar la cámara en uno u otro lugar.

“Aunque fuese una falacia, el espectador cinematográfico podía considerar el cine, medio tan próximo a la naturaleza, como un ente superior, que estaba por encima de las imperfectas y anticuadas técnicas del dibujo y la pintura. Y es que al fijarnos en el siglo pasado, las limitaciones que establecen las artes son un impedimento para un público exigente, que anhela acercarse, cada vez más a la realidad” (CARAMÉS, ESCOBEDO y BUENO, 2000: 267).

1.2. ¿Por qué Alfred Hitchcock?

Consideramos pertinente trabajar esta investigación desde la filmografía de Alfred Hitchcock porque es uno de los grandes directores de la historia del cine, porque es paladín de

la narrativa clásica y, al mismo tiempo, precursor de la moderna, porque él mismo dejó testimonio en varios momentos y formatos de su visión del cine como un modo de participar en el mundo y del mundo, como una forma de expresión que era para él más necesaria que libre, pero cuyo camino era, sin duda, elegido.

2. Propuesta de modelo

A través de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock, hemos identificado como partes fundamentales de esta nueva propuesta las variables que se indican posteriormente, y que configuran un nuevo abordaje del análisis fílmico. Todas ellas quedan acogidas en una perspectiva de la película como acto de comunicación.

Esto hace que debamos tener presentes, como criterios previos al análisis del contenido del film, las siguientes dimensiones y elementos presentes en todo relato cinematográfico, puesto que son cuestiones que, por un lado, lo envuelven y dan sentido y por otro, están también presentes y son reconocibles en el relato, son las que abren el relato más allá de sí mismo (apuntan a la trascendencia del relato) y hacen de él una obra significativa para nosotros.

Toda película, secuencia o acto humano particular dentro de la misma, como por ejemplo el lugar que ocupa la cámara en cada parte del relato, está penta-dimensionado por los siguientes ítems:

- **Dimensión ética:** que evidencia la intencionalidad compartida del director y el espectador y la posibilidad de encuentro real y fecundo entre ambos o, a la inversa, el uso manipulador de los medios expresivos. Además, en esta dimensión se recogen los más importantes aspectos comunicativos y dialógicos para el enfoque de nuestro modelo de análisis, como los criterios de unidad presentes en la visión dialógica del acto de comunicación: el cine para conocer la verdad, escribir para aprender, el amor al cine (los ojos del corazón); los frutos de la interacción (vínculo a través del suspense y los films como forma de entendimiento, comprensión y colaboración) y exigencias del diálogo (veracidad y confianza como conceptos centrales).
- **Dimensión retórica:** muy clara también en el caso de los films de Alfred Hitchcock y su especial apego y dedicación a la técnica. El eje entre el virtuosismo y el manierismo en el que de reflejan todos los films del director, es contenido de la dimensión retórica.
- **Dimensión estética:** relación del objeto analizado con el universal "belleza". Como toda obra de arte, el cine tiene pretensiones estéticas que pueden analizarse. No ahondamos en esta dimensión porque el análisis estético de obras de arte, incluidas las cinematográficas, tiene un amplio recorrido en las metodologías de análisis.
- **Dimensión política:** presencia de un criterio compartido por la comunidad que recibe el film y que ha elaborado un criterio de juicio. La dimensión política es la dimensión

social de las películas, el tercer círculo de la comunicación en el que el diálogo entre el director y el espectador es diálogo con la sociedad a través de la cultura, de la tradición y los valores compartidos. Es importante contemplar esta dimensión en los análisis fílmicos porque nos ayuda a entender algunas de las decisiones que afectan al encuadre que deciden los directores y que son, a veces, fruto de determinadas convenciones culturales. Este es el caso del aire que rodea a los objetos encuadrados y de la altura de cámara, que responden al modo en el que es más natural mirar en unas u otras culturas.

- Dimensión poética: esta dimensión es la que permite la poesía de la técnica que conduce al virtuosismo y que emociona. Abre la puerta a una dimensión trascendente y se tiende la mano con las dimensiones retórica y estética. Lo que tiene de suyo esta dimensión es la capacidad de un texto fílmico de romper la estructura habitual de significados a través de la cual, la técnica, que es solo un abordaje posible de la obra y, por lo tanto, reducción del sentido, es, a través de la poética, capaz de producir sentidos.

Junto a estas cuestiones, que preceden y atraviesan la obra cinematográfica misma, debemos identificar cinco variables que orientan el análisis de la obra misma: la mirada del director, la trascendencia del filme, el interés humano, el sentido y la integración del espectador. Vamos describirlas brevemente.

a) La cuestión de la mirada del director:

Partimos de la diferencia entre ver y mirar, que es la misma que entre actos humanos y actos del hombre. La mirada, entendida integralmente es un acto intencional y moral que compromete al director en todas sus dimensiones.

La mirada del director se deposita en el film a través de la cámara. Por ello, el lugar que el director elige para la posición de cámara es el acto más revelador de su mirada. Sobre esta cuestión, podemos analizar cómo la mirada del director hace especialmente relevantes las siguientes cuestiones:

- Tipos de posición de cámara (natural o aberrante, justificada o no, etc.). También los tipos de cámara utilizadas y los tipos de lentes utilizadas por la cámara.

Las cuestiones tecnológicas como los tipos de cámara y lentes utilizadas junto con los tipos de soportes y accesorios (raíles de *travelling*, trípodes, grúas, plumillas, practica- bles, etc.) las analizaremos distinguiendo si son fruto de una decisión con una expectativa de expresión por parte del director o si conllevan unas limitaciones obligadas por el tipo de tecnología accesible por el momento de la evolución de la misma, por

los costes abarcables o no según el tipo de producción, etc. De este modo, encontramos películas de Hitchcock en las que la cámara es muy poco móvil debido al peso de los equipos, lo que no puede entenderse como la voluntad estática de Hitchcock quien de hecho, luchó siempre por conquistar cada vez más movimiento de la cámara.

Sin embargo hay otras ocasiones en las que percibimos, una clara apuesta, pese a las dificultades, los elevados costes, el esfuerzo implícito, etc., del director por ofrecer un plano en concreto. Es especialmente en estos planos en los que la posición de cámara se hace relevante y de necesario análisis desde la dimensión moral del acto de comunicación del director. Solo así se le hace justicia a los grandes planos cenitales, por ejemplo.

La posición de cámara supone siempre el lugar desde el que se enuncia el relato y claramente el lugar de la enunciación condiciona el relato. No es igual enunciar desde un palco, desde una tumba, desde un prado o desde una noria detenida a decenas de metros del suelo. En cada caso, la misma posición de cámara supone unas implicaciones que pueden ser, en muchos casos, esenciales en la trama o confundirse con la trama misma.

Este es el caso de los planos subjetivos en los que Alfred Hitchcock es tan experto como en el manejo del suspense. En estos casos, la historia es contada por la cámara a través de los ojos de alguno de los personajes de la película, con las características propias de su visión (altura de los ojos, visión borrosa o en movimiento o alterada por alucinaciones, etc.). Aquí, el contenido y el continente se diluyen de un modo que hace imprescindible un cuestionamiento de la posición de cámara como acción significativa principal en el relato audiovisual.

Incluso en los casos en los que la posición de cámara se remite a un plano subjetivo de un personaje y no supone un narrador omnisciente o focalización cero, también es posible rastrear la huella moral del director a través de la cámara y por eso, todas las posiciones de cámara, objetivas o subjetivas son, en realidad, subjetivas, en el sentido de personales y, por lo tanto, morales. Por eso, en el análisis que proponemos, se analizan todas las posiciones relevantes de ambos tipos.

- Tipo de angulación de la cámara: También modificaciones en la altura natural de cámara que pueden ser justificadas por un plano subjetivo, una disposición cultural o voluntariamente no justificadas. En este caso, analizaremos especialmente las angulaciones más aberrantes, por ser las más significativas, muy especialmente los planos cenitales y planos nadir.

- Tipo de encuadre: preferencia por planos generales, medios, detalles, etc. Utilizaremos la escala que pone en relación el espacio con la proporción de la figura humana porque entendemos el cine como un acto de comunicación humana. Frente a la convención cultural del plano medio, los grandes planos generales y los planos detalle, adquieren especiales significaciones.
- Profundidad de campo y juegos de enfoque: gran nitidez o desenfoco intencional de los segundos planos.

Además de los ítems de los que se hace responsable la cámara, la mirada del director es un concepto más amplio que no solo se centra en la posición de cámara, sino que podría contemplar otros muchos ítems, que también son resultado de la intervención de acto comunicativo del director en el film a través de la puesta en escena. Ninguno de ellos, sin embargo, tiene el carácter enunciator de la cámara ni ningún uso de las siguientes herramientas proporciona una dimensión moral tan poderosa en la configuración de la película. Nos referimos a la iluminación, que es resultado de las mismas decisiones que las tomadas para la posición de cámara, la dirección de actores, que también es fruto de una u otra concepción antropológica. En el caso de Hitchcock, por ejemplo, que durante su etapa de 1959-1976 pensase que los actores y las piezas del decorado tenían la misma importancia en sus películas y que debían ser tratados como ganado, dice algo acerca de la idea de hombre que subyacía a sus films e impregnaba, como no puede ser de otra manera un tipo de dirección de actores que resultaba eficaz para las expectativas del film, pero muy insatisfactoria para las expectativas de sus actores.

También estarían en este apartado todas aquellas acciones que son resultado de decisiones que concluyen en una u otra manera de contar la misma historia. Por ejemplo, la decisión de utilizar o no sonido directo o/e indirecto.; la decisión de trabajar con película pancromática o hacerlo en blanco y negro, el tipo de localizaciones (naturales, decorados, recreadas o creadas por ordenador, ambientadas)...

b) La cuestión de la trascendencia

“El cine de Alfred Hitchcock es difícil de entender si el aficionado no si sitúa en la perspectiva justa, si no indaga el fondo de su estilo y, sobre todo, la raíz de su estética. Para muchos es la simple utilización del *suspense* aplicado a lo policiaco. Y hay aficionados que le reprochan su aparente superficialidad. Pero el hombre aplica sobre las cosas la luz de que está dotado. Y cuando uno busca trascendencia, que las cosas vayan más allá de una pura

apariencia, uno descubre en el cine de este gran realizador valores insospechados” (TUBAU, 1984: 83).

Permitir, acoger, contemplar una dimensión trascendente como variable de análisis cinematográfico, resulta clarificante en algunos casos. Schrader (SCHRADER, 1999), de hecho, define el estilo trascendental en el cine de modo retroactivo, tras haber detectado la necesidad de poner nombre a la verdadera razón de algunos films, cuyos directores, (Ozu, Bresson y Dreyer en este caso), no encajaban en ningún otro estilo.

c) La cuestión del interés humano

Un modelo de análisis con pretensión de hacer justicia a un arte que se acerca al arte total necesita contemplar una dimensión ética, que responde a una visión antropológica y que está abierta a una dimensión trascendente. El interés humano no es un concepto particular, sino universal. Aquello que es interesante a todo lo humano debe serlo porque diga algo de lo humano, de lo que todas las personas tenemos en común. Esto hace que los relatos se vuelvan universales, no caduquen, contengan una verdad relevante, que se sirve de una ficción para desvelarse.

Es preciso buscar qué hay de lo humano en cada uno de los films que analicemos bajo este modelo, porque la visión antropológica subyacente explicará el tipo de bienes que orientan su ética y ésta, a su vez, dirigirá cuestiones técnicas como la posición de cámara.

d) La cuestión del sentido

Los tipos de montaje y el contrapunto entre la imagen y el sonido, junto con la cuestión polar de sintaxis y montaje, constituyen este epígrafe. Se hace menester incluir el montaje como principal artificio de sentido, pues la sintaxis de la obra es el resultado final que percibimos y su capacidad de sentido está, para el análisis, primeramente relacionada con el modo en el que se disponen las piezas del rompecabezas (montaje o edición) y solo, en segunda instancia, con el modo en el que se han construido las relaciones internas en las propias piezas (posición de cámara y demás operaciones sobre el plano como unidad narrativa).

Hemos articulado esta parte del análisis buscando los tipos de montaje, que son siempre resultado de la voluntad narrativa del director y que influyen muchísimo en el modo en el que se cuenta y se lee la obra cinematográfica.

Hemos entendido el montaje en sentido amplio, no estrictamente referido a la reconstrucción de las historias mediante la sutura de planos, sino a toda la construcción del relato, que se lleva a cabo en el tiempo y es por lo tanto narrativa, aunque contenga, también, una construcción espacial a través del montaje interno. Este puede llevarse a cabo tanto por desplazamiento de elementos en el interior del plano como por movimientos de cámara

que, en cualquier caso, acceden a planos nuevos sin que se produzca un cambio físico de plano, ya que los planos pueden ser tanto de sentido como tomas, fotogramas o encuadres.

Cuando el director opta por subordinar el montaje a la enunciación de la cámara, nos encontramos con un punto de vista unificador, que pretende mostrar el relato sin interrupciones ni disonancias. El montaje sirve entonces para condensar el tiempo de la historia en el tiempo fílmico, para organizar los elementos constructores del suspense, para apoyar las propuestas expresivas, para hacer poética la narrativa y comprensible la historia. Si entendemos así el montaje, la predilección por planos largos, con su máximo exponente en el plano secuencia, debe ser interpretada como la apuesta total por la transparencia y la confianza plena en la capacidad de la cámara de contribuir, desde su naturaleza de medio al esclarecimiento de una verdad. El plano-secuencia es una apuesta radical por la unidad desde la cámara, del mismo modo que el montaje fragmentado de planos con tantos puntos de vista como ángulos de acercamiento a lo encuadrado es, de hecho, una negación de la enunciación de la cámara.

Cuando los planos se reducen voluntariamente tanto en su duración como en los objetos encuadrados (tendencia al plano detalle), y aumentan las posiciones de cámara, a veces contradictorias, y la cámara no recorre la realidad para agotarla, sino que muestra una parte sesgada y se retira a otra posición, hay una intención de manipulación (vicio de la comunicación), que se representa en la fragmentación a través del montaje. Mientras que la apuesta por la enunciación desde la cámara representa siempre una dimensión moral de un acto humano comunicativo, la apuesta por el montaje no es una apuesta auténtica y por eso fragmenta en lugar de unir. La fragmentación por el montaje tiende a ser resultado de la renuncia a la enunciación desde la posición de cámara, es decir, es una proto-forma de orden primitivo que sustituye al logos interno del film que debería estar dirigido por la cámara.

Cuando el montaje está al servicio de la enunciación desde la cámara y ambos son fieles al *decoupage* del director que es, siempre fruto de una visión integrada que quiere modificar el estado de las cosas, comunicándose con el espectador a través del film, entonces, podemos conectar esa visión totalizadora y práctica con el sentido y no solo con el significado particular de la secuencia montada.

El contrapunto o contradicción auténtica entre dos planos, bien sean imagen frente a sonido o dimensión conceptual frente a dimensión formal, son otras formas de montaje extra-diegético que, junto con el montaje espacial, solo pueden ser atendidas desde esta perspectiva de análisis sintáctico del film con vector hacia el sentido.

e) La cuestión de la integración del espectador

La integración del espectador en la obra no es un concepto novedoso de esta propuesta de análisis, pero es pertinente contemplarla tanto para hacer justicia a la voluntad de Hitchcock como para utilizar el método dialógico, que dispone una intencionalidad compartida.

La contemplación del espectador y el modo en el que el director abre la obra para acogerle, deben ser interpretados en un modelo de análisis de películas cinematográficas que pretende explicar los frutos de la comunicación.

3. Análisis de la secuencia inicial de *rear window*

Analizamos la secuencia inicial de *RearWindow* (*La ventana indiscreta*), 1954, como máximo representante de un estilo que Hitchcock inauguró en 1927 y que aparece plenamente consolidado en este film.

Resulta de especial interés, además, esta película, porque trata sobre «la ética de ventanas», cuestión que discuten sus protagonistas en varias ocasiones y que no es difícil proyectar sobre nuestra hipótesis de trabajo. De hecho, *RearWindow* es un testimonio más de Hitchcock sobre su preocupación moral sobre el encuadre.

3.1. Sinopsis

Jeff, fotógrafo de eventos deportivos, convaleciente en su apartamento, tras un accidente laboral que le deja temporalmente en silla de ruedas, pasa el tiempo vigilando a sus vecinos a través del teleobjetivo de su cámara. A través de su lente descubre comportamientos habituales en los habitantes del resto de apartamentos, más o menos pintorescos, pero nada comparables con la actitud tan sospechosa de su vecino Lars Thorwald a quien ve abandonar repetidamente el edificio con una maleta en medio de la noche. Después, nadie vuelve a tener noticias de su esposa.

Lisa, la novia de Jeff, accede a ayudarlo, no sin reticencias previas, en sus pesquisas. Para ello piden ayuda a un detective amigo de Jeff. Este, tras realizar unas breves investigaciones, se convence de que no se ha producido ningún crimen.

Sin embargo, Jeff y Lisa, inquietos, permanecen en alerta aquella noche en la que, además, el perro de otra vecina aparece degollado en el jardín. Lisa y Jeff sospechan que Thorwald quiere evitar que el cadáver de su esposa, enterrado en el jardín, sea descubierto. Para atraparle, ya sin ayuda, deciden tender una trampa que incluye que Lisa allane la morada de Thorwald en busca de pistas, que finalmente consigue sin evitar su temporal detención por parte de la policía.

En el último acto, Thorwald se propone librarse de Jeff aprovechando su debilidad, pero él consigue dar aviso de su situación de peligro lanzando destellos desde el flash de su cámara.

No consiguen evitar que Thorwald arroje a Jeff por la ventana, lo que le produce otra fractura en la pierna sana. Pero entonces, Lisa, que antes no había querido renunciar a su independencia y su vida profesional, decide quedarse al cuidado de su novio.

3.2. Análisis

La secuencia inicial de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954), es un perfecto exordio para el film. En ella están contenidas todas las claves del cine de Hitchcock en esta etapa. Además, *Rear Window* es uno de los films clave y cumbre del virtuosismo formal que descubrimos en el Hitchcock más clásico. Supone, entonces, la culminación de una etapa (1954) a partir de la que se irán introduciendo los cambios que darán paso al siguiente periodo, en parte, seguramente, por la conquista formal, pero esa conquista se retroalimenta de una conquista de la unidad existencial y expresiva, que es mucho más que una unidad técnica.

Si aplicamos la visión de las cinco dimensiones del acto de comunicación introducida por García-Noblejas, la secuencia está penta-dimensionada por cuestiones políticas (de integración del espectador y de interés humano, que intentan superar el individualismo atomizado con una preocupación solidaria por el bien común), éticas (representadas en la mirada y especialmente en la posición de cámara; en la deliberación explícita sobre lo que se puede o debe mirar y sobre lo que se debe o puede mostrar), retóricas (representadas en el virtuosismo y que nos hacen “padecer” lo que padecen los protagonistas), estéticas (la belleza expresada en la unidad y la geometría del número tres, con todo su simbolismo implícito, que apoya la hipótesis de la unidad) y poéticas (explicadas a través de la trascendencia de la significación hacia el significado y del significado al sentido extra-diegético especialmente explicitadas en este film).

Además, hemos analizado la secuencia como un acto dialógico del director con el espectador en el que ambos están integrados y representados por las diferentes miradas y hemos establecido la jerarquía de medios priorizando la posición de cámara sobre el montaje y el resto de elementos de la puesta en escena, que no son la posición de cámara.

Procedemos, ahora, a poner estas cuestiones en relación con el modelo de análisis que hemos propuesto para mostrar que la mayor parte de las dimensiones requeridas está contemplada en la interpretación de la secuencia. No obstante, las referentes a la variable del sentido mostrarán una visión menos universal siempre que se analice una secuencia en lugar de un film. Si bien es cierto que la muestra a través de una secuencia es perfectamente válida al poseer ésta pleno sentido unitario, también lo es que hay un significado de la unidad fílmica de la película que resulta de la relación de todas las secuencias entre sí.

a) La mirada del director, representada por las decisiones de unidad y geometría presentes en la posición de cámara, la angulación y la altura de cámara. En este film en concreto, que es un film sobre el encuadre, la mirada del director sobre la obra es la obra misma más que en ningún otro caso.

Muchos de los temas recurrentes de Alfred Hitchcock están ya contenidos en este ejercicio de unidad. Creemos, de hecho, que el número tres es también representado por las tres miradas: la del director, en la cámara de cine; la del actor protagonista, en la cámara

fotográfica; y la del espectador, en la ventana. Las tres miradas se van encontrando en el recorrido de la secuencia y el modo en que lo hacen funciona operativamente como los espejos¹, cuando dos miradas se encuentran, se reconocen en la similitud y en la diferencia y ese encuentro subraya el discurso de la unidad y distingue inmediatamente la mirada del punto de vista.

El primer plano cronológico que encontramos es una ventana dividida en tres secciones, correspondientes a tres cortinas sobre las que se construyen los títulos de crédito. De hecho, esa primera imagen es el perfecto resumen formal de lo que sigue, la culminación de la búsqueda geométrica en la imagen en los que se estructura la composición clásica del marco y que beben de la sección aurea. A partir de este momento, el número tres y la unidad en el tres marcan el diseño de la secuencia. Este primer plano ya ha puesto sobre la mesa la idea clave de la película: que la ventana física es la propia cámara y que una y otra se encuentran en una única mirada.

b) La cuestión de la trascendencia. Es difícil precisar, en solo una secuencia, cuestiones de trascendencia que, sin embargo, están presentes en el cine de Hitchcock. Hay, desde una perspectiva inmanente, una lucha por permanecer en la seguridad del cuadro, porque la historia se contenga en los límites del relato y este en los límites de lo fílmico. Sin embargo, esta película es una pregunta sobre la propia inmanencia del cine, sobre los límites del encuadre, sobre lo que hay, en última instancia, más allá de la puerta. *Rear Window* es una película abierta a la trascendencia porque reflexiona sobre los fundamentos de la ética, en este caso, de la ética de ventanas, y en esta reflexión quedan las preguntas.

c) La cuestión del interés humano. Toda la película versa sobre la ética de las ventanas y, más allá, lo que hay es una cuestión plenamente humana y persistente sobre los medios y los fines. Si los medios, cualesquiera, justifican los nobles fines de los personajes y los nuestros o no lo hacen, es el contenido de la película.

Transcurridos los títulos, arranca el largo movimiento magistral de la cámara atravesando la ventana y recorriendo el patio de vecinos deteniéndose (sin entrar), en la contemplación de los cuadros costumbristas que se reproducen, en perfecta coreografía con el baile de la cámara, en todos los apartamentos.

1/ Otro de los temas recurrentes en el cine de Hitchcock son los espejos. Son usados tanto como símbolos de unidad como de despersonalización. En el primer caso suponen reafirmación de la identidad y en el segundo disociación. Son herencia del expresionismo alemán, que Hitchcock tuvo la oportunidad de conocer a través de Murnau.

En realidad la ventana indiscreta es la menos indiscreta de todas, pues la cámara solo recoge lo que los personajes quieren mostrar, lo que ocurre en el marco de las ventanas y balcones. Fuera de ellas, fuera de campo, todo es un misterio tan inabarcable que no puede ser nombrado. Por eso, toda la construcción de la secuencia está hilada por un *travelling* circular y vertical, con modificaciones de altura de cámara. Todo ocurre en campo. Solo una leve visión de un callejón entre dos edificios nos hace entrever el misterio... Hay un mundo fuera que solo es abarcable en la medida en la que se hace visible en alguno de los marcos. De hecho, esa apertura es la imagen recurrente en Hitchcock del agujero de cerradura y su posterior interpretación como cuarta pared.

No hay más relato que el creado por la cámara. Los personajes, aquí, no construyen, sino que forman parte del decorado, como marionetas en un teatro animado por Hitchcock. La música completa el mensaje, pero ni lo crea ni se opone a él. El decorado es la reconstrucción de la realidad para el marco y la presencia del plano secuencia y la escasez de cortes pone de manifiesto la hegemonía de la cámara sobre el montaje y su búsqueda de la unidad.

La eterna película de un alma enfrentada con el mal es la cuestión de fondo que nos interesa y nos cuenta a todos y que atraviesa no solo esta variable, sino todas las demás. Por eso, la mirada de Hitchcock es moral en tanto en cuanto ha respondido de un modo y no de otro a esa pregunta. Esta película, si se atiende desde la cuestión del interés humano, es la película en la que Hitchcock se pregunta si seguir con la unidad o rendirse a la fragmentación que lleva unos años seduciendo su espíritu.

d) La cuestión del sentido. La conexión con el sentido es la superación del significado particular de la secuencia sobre un hombre que hace reposo en su apartamento, tras un accidente profesional, coincidiendo con una terrible ola de calor y observa a sus vecinos a modo de pasatiempo. Sin embargo, Hitchcock nos está hablando de la mirada auténtica, de la que entiende al otro como un igual, de la que hace comunidad, de la que se cuestiona sobre la moral de sus acciones, de la que se implica, hasta las últimas consecuencias (el protagonista se juega la vida para resolver el crimen de su vecina), en la realidad. En *The Rear Window*, el salto del significado al sentido es el de la vista a la mirada o/y el de solamente ver a participar e implicarse.

e) La integración del espectador. La primera ocasión en la que percibimos un claro esfuerzo por la comunicación con el espectador en esta secuencia ocurre inmediatamente después de los títulos de crédito. Se trata del momento en que la cámara atraviesa la ventana. En este momento, la mirada del director se encuentra con la del espectador. Recordemos aquí dos datos muy pertinentes sobre el director: el valor que le atribuye a los títulos de crédito debido a su formación en dibujo y sus inicios como rotulista en el cine, y su objetivo en este periodo de unidad, que podría describirse como la voluntad de incluir al público en la trama.

El segundo momento de encuentro de miradas es sintácticamente más complejo. Recor-

demos que el espectador y el director ya caminaban juntos. Ahora la cámara atraviesa la ventana de la habitación del protagonista (de la que había partido inicialmente) y encuadra la mirada de James Stewart para hacernos entender intuitivamente que lo que sigue es su prisma. Entonces, la cámara de cine se detiene frente a la cámara fotográfica *ojo a ojo* y se reconocen en tanto que semejantes e individuales. Entendemos que ese momento en el que las tres miradas confluyen tras incorporarse en canon para administrar magistralmente la información que crea el suspense, da sentido a la secuencia y a la película y contiene, además, una cosmovisión de Alfred Hitchcock, un modo especial de ver el mundo, que es del mismo modo, su palabra para el mundo. Para empezar, supone que Hitchcock piensa que se puede conocer el mundo y que puede compartir esa forma de ver con el espectador. Se pregunta sobre dónde es lícito poner la cámara y quiere compartir con el espectador esa pregunta. Cuenta con el espectador desde los títulos de inicio de la película y muestra con movimientos de cámara amplios un espacio sin dobleces, tan nuestro como suyo y de los personajes.

Veamos ahora cuáles de los ítems que aparecen en este films, son representativos de toda esta etapa de 1927-1954 y forman por lo tanto el "estilo de unidad".

- La enunciación desde la cámara es el patrón de toda la secuencia tanto por la construcción desde los encuadres como por los movimientos de cámara descriptivos y también analíticos.
- La angulación moral no es aún perceptible puesto que no se ha presentado en estos primeros fotogramas al asesino. Los planos en los que la cámara adopta una posición angular con respecto del suelo, obedecen a los recorridos descriptivos del espacio.
- Planos naturales: no aparecen planos aberrantes. Todos los planos podrían estar justificados por la mirada de un personaje que recorre el vecindario con su cámara. La altura de cámara, la posición y la angulación son normales. Solo hay una posición aérea que retrata el recorrido de un gato por un callejón interior de modo cenital, que podría deberse a una altura elevada de quien mira o a un paso al narrador omnisciente que nos muestra la totalidad de la realidad con pretensión de transparencia, para que descubramos las relaciones que van a establecerse en el interior del espacio.
- Montaje transparente: es otro de los hitos perfectamente conquistado por Hitchcock en esta secuencia en la que, pese a la dificultad extrema presente en la disposición del espacio circular y los movimientos de cámara, la planificación del montaje de la secuencia lleva a su magistral resolución en una total transparencia del montaje.
- Continuidad espacio-temporal y duración de los planos: que está garantizada por

los planos largos con movimientos de cámara que recorren el espacio vertical y horizontalmente, que son apoyados, además, por la presencia de un plano cenital de ubicación. No existe ningún tipo de alteración cronológica. La linealidad, de hecho, es perfectamente fiel a todos los tiempos, que son coincidentes, además, al no presentarse ninguna elipsis temporal.


- Punto de vista: no hay desestructuración del punto de vista. El espectador pasa con naturalidad del plano del narrador al subjetivo, sin ninguna dificultad, apoyado por las miradas del protagonista y por algunos elementos de la puesta en escena, en este caso, por las ventanas y la cámara fotográfica sustituida por los prismáticos.
- Polisíndeton: abundancia en los nexos de unión entre las unidades sintácticas. En este caso, es especialmente observable en el modo en el que suceden los títulos de crédito que, pese a ser elementos de texto, son montados por encadenado entre unos y otros, lo que produce un efecto muy poco habitual y que a su vez explica por qué los títulos de crédito son, al menos para Alfred Hitchcock, una parte más de la película. En este caso, claramente son tratados como imagen adaptada a los criterios de la unidad. En el extremo contrario estarían los créditos de *Frenzy* (*Frenesi*), 1972, por ejemplo, que son montados a través de *picture in picture*, un recurso de clara fragmentación espacial.
- Paralipsis: mientras la cámara recorre los apartamentos mostrándonos lo que sus dueños exponen en las ventanas, Hitchcock nos hace creer que no hay más universo que el retratado por los marcos de puertas, balcones y ventanas. Sin embargo, un asesinato, la ocultación del cadáver, la trama de una coartada, han ocurrido tras las paredes de uno de los inmuebles observados. Todo ha ocurrido en paralipsis, como es propio de la unidad. Sin esconder nada, pero eligiendo un lugar para la cámara que solo permita percibir las huellas del crimen.
- Unidad narrativa: aunque son solo los primeros compases de la obra, precedidos por los créditos iniciales y sin la intervención aun de la voz de los personajes, todo cuanto ocurre es perfectamente inteligible y expresado con unidad. Sin palabras, entendemos que estamos viendo, por los ojos de un fotógrafo accidentado (vemos su hueso y su cámara rotos), los encuadres de su vecindario a través de las ventanas. Sabemos lo que ha ocurrido antes, lo que está ocurriendo e intuimos que algo nuevo está a punto de ocurrir porque la unidad narrativa ha sido garantizada por la cámara y su potente capacidad de enunciación.
- Encuadres especiales y virtuosismo: cada una de las ventanas y balcones que se nos

muestran, son de hecho, un marco dentro de otro marco. Los personajes se afanan por no salirse de los límites de sus marcos, como Hitchcock se esfuerza en construir centrípetamente hacia el interior del plano. Casi todos los encuadres son especiales en esta secuencia porque son meta-encuadres. Si a este minucioso cuidado de los detalles mínimos añadimos la maestría con la que Hitchcock gestiona los grandilocuentes movimientos de la cámara, la perfección geométrica de la unidad en el tres, la coordinación de los actores, los tiempos, la música, la puesta en escena, etc., no es presuntuoso afirmar que hay, en estos primeros fotogramas, una sobrada expresión de virtuosismo conquistado y referente de la culminación del periodo de unidad y, por lo tanto, también del comienzo de su decadencia.

Analizando secuencias magistrales como esta, entendemos mejor las afirmaciones de Hitchcock sobre la prevalencia de la técnica o la forma única para cada relato. Entendemos que lo que el director quería contar con esta secuencia no podía ser contado de otro modo y que, como pretende nuestra hipótesis de trabajo, es la posición de cámara la que enuncia el relato y, de ser así, no hay separación, aunque sí distinción (como en las cámaras) entre el continente y el contenido, entre significado y significante, entre el fondo y la forma. Todos forman parte de un enunciado que compartimos con Hitchcock y recreamos a través de las miradas de la cámara.

4. Síntesis

En este artículo se han conectado ciertos presupuestos teóricos sobre el acto de comunicación y la teoría del relato cinematográfico, con los aspectos técnicos y formales derivados de la enunciación cinematográfica, especialmente residente en la posición de cámara y el montaje. De esas interacciones han surgido dos frutos importantes: un mapa de las características visuales y sus correspondencias retóricas, poéticas y morales del estilo de unidad propio de la primera etapa cinematográfica de Alfred Hitchcock (hasta 1954) y un ejercicio de aplicación del modelo sobre una secuencias representativa este los estilo.

A través del análisis de esta secuencia nos hemos acercado a las películas de Alfred Hitchcock intentando analizarlas como huellas de la forma de entender e intervenir en el mundo del director. Hemos identificado las variables características de un primer periodo cinematográfico en el director que creemos que consolida un estilo de unidad. Hemos puesto estas variables en relación con la dimensión moral del acto comunicativo, pero también hemos ampliado la mirada sobre el modelo de análisis y sobre la unidad de sentido. En el primer caso, hemos interpretado el resto de variables que se consideraban de interés en el modelo de análisis que hemos propuesto. En el segundo caso, hemos puesto en relación la secuencia con el resto del film, este con el resto de films del mismo periodo y ambos con la biofilmografía de Alfred Hitchcock. 

Bibliografía / Bibliography

- ABELLÁN, A., *Crítica. Fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2012 (tesis doctoral).
- AGEJAS, J. A., *La ruta del encuentro*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2012.
- ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen.*, Fabregat, Barcelona, 1987.
- ARDENOL, E., *La Mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación audiovisual de las alturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1994 (tesis doctoral).
- AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 2009.
- BARTON PALMER, R. y BOYD, D., *Hitchcock at the source. The auteur as adaptor*, State University of N.Y. N.Y., 2011.
- BELTON, J., *Rear Window*, Cambridge University Press, London, 1999.
- CARAMÉS, J., ESCOBEDO, C. Y BUENO, J., *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2000.
- CÁRDENAS, L., y RESTREPO, C. (ed.), *Didácticas de la filosofía*, San Pablo, Colombia, 2012.
- CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto filmico*, Cátedra signo e imagen, Madrid, 1996.
- CASSETTI, F., y DI CHIO, F., *Analisis del film*, FabbriBompiani, 1991. Trad. de Carlos Losilla, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2003.
- CASTRO DE PAZ, J., *Alfred Hitchcock*, Cátedra, Vigo, 2012.
- CHABROL, C., *La Nouvelle Vague*, Cahiers du cinema, Paris, 1999. Trad. de Miguel Rubio, *La Nouvelle Vague*, Paidós, Barcelona, 2004.
- *Comment faire un film*, Payot, Paris, 2003. Trad. de Carlos Barbachano, *Cómo se hace una película*, Alianza editorial, Madrid, 2004.
- CHABROL, C. y ROHMER, E., *Hitchcock*, Ramsay Poche Cinema, 2006. Trad. De Irene Miriam Agoff, *Hitchcock*, Manantialtexturas, Buenos Aires, 2010.
- CHANDLER, C., *Alfred Hitchcock. A Personal Biography*, Simon and Schuster. Trad. de Jorge Conde, *Hitchcock íntimo*, Robinbook, Barcelona, 2009.
- ECO, U., *Cultura y semiótica*, trad. de C. Vázquez, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milán, 1977. *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- *Cinque Scrittimorali*, Bompiani, Milán, 1997. Trad. de H. Miralles *Cinco estudios morales*, Debolsillo, Barcelona, 2000.
- ECO, U. y COSTA, A., *Sapervedere il cinema*, Bompiani Milán, 1985. Trad. de Carlos Losilla, *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 2003.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, A., *La mirada encendida, escritos sobre cine*, DEBATE, Madrid, 2007.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Medios de conspiración social*, Eunsa, Navarra, 2006.
- *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Navarra, 2005.
- *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Eunsa, Navarra, 2000.
- *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Navarra, 1982.
- GILI, J. A., SAUVAGET, D., TESON, C. y VIVIANI, C., *Les grands réalisateurs*, Larousse, 2006. Trad. de Sofía Barthelot, *Los grandes directores de cine*, Robinbook cine ma non troppo, Barcelona, 2008.
- GOTTILEB, S., *Alfred Hitchcock: Interviews*, University Press of Mississippi, Oxford, Mississippi, 2003.
- *Hitchcock on Hitchcock*, University of California Press, California, 1997.
- GOTTILEB, S., y BROOKHOUSE, C., *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, Michigan, 2002.
- GUTIERREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *La ética o es transfiguración o no es nada*, BAC, Madrid, 2014.
- *La experiencia estética y su poder formativo*, Deusto, Bilbao, 2004.
- *Tolerancia y manipulación*, Rialp, Madrid, 2001.
- *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid, 1998.
- *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid, 1997.
- *Los hombres contra lo humano*, Caparrós editores, Colección Espirit, Madrid, 2001.
- MCGILLIGAN, P., *Alfred Hitchcock, a Life in Darkness and Light*, Harper Collins books, N, Y, 2003.
- MIGUEL, M., *La representación de la mirada en la ventana indiscreta*, ediciones de la mirada, Valladolid, 2000 (tesis doctoral).
- MITRY, J., *La sémiologie en question*, Les Editions du Cerf. Trad. de María del Mar Linares, *La semiología en tela de juicio, cine y lenguaje*, Akal, Madrid, 1990.
- *Esthétique et Psychologie du cinema* (1,2), Éditions universitaires, Paris, 1965. Trad. de René Palacios, *Estética y Psicología del cine* (I y II), Siglo XXI España editores S.A., Madrid, 1978.

- MUÑOZ, J, *Cine y misterio humano*, Rialp, Madrid, 2003.
- RUSSEL TYLOR, J., *Hitch: the Life and Timer of Alfred Hitchcock*, Da Capo Press, Boston, Massachusetts, 1978.
- SCHRADER, P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. de Breixo Viejo, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*, J.C., Madrid, 1999.
- El estilo trascendental en el cine Ozu, Bresson, Dreyer*, Trad. de B. Viejo, J.C., Madrid, 1999.
- SHARFF, S., *The Art of Looking*, Limelight Editions, Hal Leonard, Milwaukee, 2004.
- SARRIS, A., *Interviews with Film Directors*, Avon Books, Londres, 1969. *Entrevistas con directores de cine*, magisterio, Madrid, 1975.
- SPOTO, D., *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Harper Collins, Broadway, 1983. Trad. de Domingo Santos, *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*, Ultramar, Barcelona. 1985.
- SPOTO, D., *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*, Allen Hopkinson and Blake, New York., 1992. Trad. de Victoria Llorente, *El arte de Alfred Hitchcock. Las películas de Hitchcock*. 2 Vols. RBA. Barcelona. 1992.
- TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, 2ª Edición actualizada: 2010. Reimpresión: Debolsillo. Madrid. 2011.
- TRUFFAUT, F., *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, Paris, 1983. Trad. De Rafael del Moral, Akal, Madrid, 1991.
- TUBAU, I, *Hollywood en Argüelles*, Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984.