

**Tomo 1 / MÓDULOS**



# **LA MIRADA OBSCENA**

**Del espacio fílmico al espacio profílmico  
Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico**

**Carlos Pantaleón Panaro**

## LA MIRADA OBSCENA

Del espacio fílmico al espacio protofílmico

Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico



Carlos Pantaleón Panaro

LA MIRADA OBSCENA

Del espacio fílmico al espacio profílmico

Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

Tomo 1. Los recursos expresivos de la representación cinematográfica

MÓDULOS 1, 2 y 3

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2015.

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Dr. Roberto Markarian

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Dr. Arq. Gustavo Scheps

CONSEJO DE FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Orden Docente:

Juan Carlos Apolo

María Mercedes Medina

Francesco Comerci

Salvador Schelotto

Fernando Rischewski

Orden Egresados:

Néstor Pereira

Alfredo Moreira

Orden Estudiantes:

Lucrecia Vespa

Matías Marrero

Sofía Ibarguren

Diseño de tapa: Dr. Arq. Carlos Pantaleón Panaro

© Carlos Pantaleón Panaro, 2015

© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN de la obra completa: 978-9974-0-1497-8

ISBN del tomo 1: 978-9974-0-1498-5

# CONTENIDO

---

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i> .....	7
AGRADECIMIENTOS.....	9
RESUMEN.....	15
ABSTRACT.....	16
PRESENTACIÓN.....	17
LA MIRADA OBSCENA. DEL ESPACIO FÍLMICO AL ESPACIO PROTOFÍLMICO. DEL ESPACIO ARQUETÍPICO AL ESPACIO FENOMENOLÓGICO .....	19
CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS. MARCO CONCEPTUAL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	21
Objetivos y presentación del tema. Presupuestos .....	23
Estado de la cuestión .....	23
El cine de ficción y la enseñanza de la arquitectura.....	24
Producto .....	26
Justificación de los términos relacionados: Welles-Hitchcock.....	27
<i>Suspense</i> .....	29
CAPÍTULO 2. MÉTODO. MATERIAL DE ESTUDIO. FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA .....	31
Método propuesto.....	35
Módulo 1 - Primera hipótesis.....	38
Módulo 2 - Segunda hipótesis .....	39
Módulo 3 - Tercera hipótesis.....	42
Filmografía y bibliografía .....	42
CAPÍTULO 3. MÓDULO 1. EL ESPACIO PICTÓRICO. EL ESPACIO VIVENCIAL. EL ESPACIO PROTOFÍLMICO. LEVANTAMIENTO Y REPRESENTACIÓN .....	43
Introducción .....	47
Objetivo .....	47
La hipótesis que principia el ejercicio .....	48
El levantamiento gráfico como recurso para la observación y el registro de las <i>incoherencias</i> .....	48
Escenas principales y escenas complementarias. Las tomas significativas .....	50
Conclusiones acerca de la veracidad de la hipótesis.....	52
Conclusiones acerca de la propuesta metodológica .....	53
CAPÍTULO 4. MÓDULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO Y DEL ESPACIO FÍLMICO. LOS RECURSOS NARRATIVOS. EL ESTILO CINEMATOGRAFICO .....	63
Introducción .....	67
Estilo cinematográfico o lenguaje fílmico .....	68
Método de análisis y estudio del filme <i>The Magnificent Ambersons</i> .....	70
Los cuatro niveles del análisis.....	71
Escenas <i>pregnantes</i> , una primera aproximación al análisis .....	72
Movimiento de la cámara (MC). Movimiento de personajes (MP).....	74
Espacio dentro (EDC) y fuera del cuadro (EFC). Punto De Vista (PV) .....	76
Composición de formato (CF) .....	79
Mundos simultáneos (MS).....	80
Escenografía (ESC).....	81
Orden temporal.....	81
Montaje paralelo .....	85
Duración y ritmo .....	85
Los niveles narrativos.....	91
La conformación del espacio fílmico .....	94
El espacio fílmico como recurso .....	99

Movimiento de la cámara (MC) en relación con el movimiento de los personajes (MP) y objetos. Autonomía y subordinación del movimiento.....	100
Movimiento como generador de <i>figuras de sentido</i> .	
El movimiento como <i>metáfora del movimiento</i> .....	111
Conclusiones parciales del análisis estilístico del filme <i>The Magnificent Ambersons</i> .....	119
CAPÍTULO 5. MÓDULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO Y DEL ESPACIO FÍLMICO.	
LOS RECURSOS NARRATIVOS. EL ESTILO CINEMATOGRAFICO.	
FILMOGRAFÍA DE ALFRED HITCHCOCK ENTRE 1925 Y 1942/1943.....	121
Método de análisis y estudio de la filmografía de Alfred Hitchcock entre 1925 y 1942.....	125
Diversidad de recursos y niveles de especificidad de cada recurso.	
Un problema a la hora de analizar, comparar y evaluar lenguajes cinematográficos.....	126
Recursos cinematográficos del nivel enunciativo.....	127
Composición de formato (CF).....	140
Mundos simultáneos o mundos en convivencia (MS).....	150
Espacio y tiempo.....	159
Conclusiones parciales del análisis de los recursos cinematográficos enunciativos y enuncivos de la filmografía de Alfred Hitchcock correspondiente al período 1925-1942/1943.....	177
CAPÍTULO 6. MÓDULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO PICTÓRICO Y DEL ESPACIO FÍLMICO.	
LOS RECURSOS NARRATIVOS. EL ESTILO CINEMATOGRAFICO. FILMOGRAFÍA DE ALFRED HITCHCOCK ENTRE 1942/1943 Y 1976.....	181
Método de análisis y estudio de la filmografía de Alfred Hitchcock desde 1942/1943 a 1976.....	185
Conclusiones del análisis de los componentes del lenguaje cinematográfico de Alfred Hitchcock.....	253
Conclusiones acerca de la segunda hipótesis.	
Términos de verificación de su contenido propositivo.....	262
CAPÍTULO 7. MÓDULO 3. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ARQUETÍPICO.....	269
Atributos del espacio interior doméstico tomados como premisas para el análisis de los filmes.....	274
La metáfora y las <i>figuras teriomorfas</i> , según Gilbert Durand.....	285
De la validez del método utilizado en el módulo 3.....	286
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES.....	289
Conclusiones sobre los objetivos, los recursos, la metodología.	
Conclusiones sobre la tesis como un despliegue de objetivos, de recursos y de metodologías.....	293
Conclusiones sobre el método general, sobre los objetivos parciales y los recursos de cada módulo.....	294
Conclusiones sobre el orden secuencial de las hipótesis propuestas.....	297
BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA.....	299

## PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

*Roberto Markarian*  
Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015





## AGRADECIMIENTOS

A las autoridades de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM-UPM) y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República (FADU-Udelar), sin cuyo apoyo no hubiera sido posible la realización de este trabajo.

Al profesor Dr. Arq. Luis Antonio Gutiérrez Cabrero, tutor y guía de esta tesis, quien me ayudó a descubrir uno de los filmes más ricos que he conocido y a uno de los directores más feraces de la filmografía mundial.

A los profesores Dr. Arq. Bernardo Ynzenga Acha, Dr. Arq. José María de Lapuerta Montoya, Dr. Arq. Ignacio Vicens y Hualde, Dr. Arq. Gabriel Ruiz Cabrero, Dr. Arq. Antón Capitel, Dr. Arq. Javier Frechilla, por habernos brindado generosamente su tiempo y sus conocimientos.

Al Tribunal de Prelectura: los profesores Juan Herreros Guerra, Federico Soriano Peláez y Javier Maroto Ramos, por sus observaciones precisas que ayudaron a mejorar el presente trabajo.

Al Tribunal de Lectura: los profesores Dr. Arq. José María de Lapuerta Montoya, Dr. Arq. Bernardo Ynzenga Acha, Dr. Arq. Pedro Azara Nicolás, Dr. Arq. Luis A. Hernández Ibáñez, Dr. Juan Ángel Loeck Hernández.

A la Biblioteca y Filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, por proporcionarme un vasto material de estudio; por su generosa colaboración.

A la Biblioteca y Filmoteca de Cinemateca Uruguay, por el asesoramiento sobre las diferentes versiones de los filmes analizados y por facilitarme las versiones editadas.

Al Instituto de Óptica de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República, por su asesoramiento sobre los dispositivos ópticos utilizados en las cámaras fotográficas en las décadas de 1930 y 1940.

A la directora de la Escuela de Cine y Centro Cultural Dodecá, arquitecta Cristina Bausero Pochintesta, por su estímulo y recomendaciones.

A la directora de Arte Cinematográfico profesora Inés Olmedo, por su generosa colaboración y la amplia bibliografía que puso a mi disposición.

A mis compañeros del Instituto de Diseño, de los cursos de Medios y Técnicas de Expresión y de Proyectos de Arquitectura del Taller De Betolaza, por su apoyo constante.



La primera vez que fui al cine tendría 4 años.

Me llevaron mis padres a una improvisada sala al aire libre que durante el verano montevideano se instalaba en el club deportivo del barrio donde vivíamos. Promediaban los años cincuenta.

Aquella noche, proyectaban *La señora Miniver* y mis padres estaban ansiosos por verla nuevamente, después de su estreno en Montevideo, hacía ya unos años.

Sentados en los bancos de hormigón premoldeado que flanqueaban uno de los lados mayores de la cancha de básquetbol, todavía descubierta, observábamos hacia el lado opuesto, cerrado por la medianera del edificio contiguo al club, que funcionaba como magra pantalla de proyecciones.

El filme comenzó a proyectarse y a los pocos minutos se interrumpió. Encendieron las luces, y tras algunos murmullos de protesta recomenzó la función, casi inmediatamente.

Si bien al principio me atraían las luces y los movimientos de los personajes, por alguna razón que no comprendía, comencé a aburrirme. Solo veía formas y personas que se movían, pero no entendía lo que decían. Yo, todavía, no sabía leer.

Desinteresado de lo que ocurría en la pantalla luminosa, mi mirada comenzó a recorrer la oscurecida pared del edificio hasta que se detuvo en una prolija columna de pequeñas ventanas iluminadas donde aparecían, no en todas, algunas personas que ejecutaban movimientos extraños. Miraban hacia abajo, estiraban sus brazos hacia lo alto, volvían a mirar hacia abajo. Desaparecían, volvían a aparecer, y proseguían, aparentemente, con lo que habían dejado de hacer.

Cuando desaparecían, las luces de algunas de las ventanas se apagaban, y se volvían a encender cuando las personas regresaban.

Poco a poco descubrí que esas ventanas eran las de las cocinas de los departamentos del edificio sobre cuya medianera se proyectaba el filme. Pensé entonces que las personas, de las que apenas veía sus torsos y sus cabezas, estarían preparando su cena.

De pronto, un gran estruendo invadió la calmada atmósfera de la noche y una sucesión de estallidos, como los de un bombardeo, quebró la rutina de diálogos que no comprendía. Gritos desesperados surgían de la pared iluminada; el público, emocionado, llevaba sus manos a la cara en señal de conmoción.

Giré mi cabeza para mirar la película y conocí los horrores de la guerra y el sufrimiento de los que la padecían.

Luego volví a mirar a las ventanas iluminadas detrás de las cuales todos parecían felices en sus quehaceres, ignorantes o indiferentes de lo que ocurría allí afuera.

Después de un rato, el filme terminó. Se encendieron las luces y el público comenzó a retirarse. Algunos rostros mostraban signos de haber llorado.

Mientras volvíamos a mi casa, mis padres comentaban el filme, el trabajo de los actores, el realismo de las escenas, los méritos del director.

Yo pensé, entonces, que nunca me iba a gustar el cine.



*A ellos*



## RESUMEN

### LA MIRADA OBSCENA

#### Del espacio fílmico al espacio profílmico Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

Este trabajo constituye una propuesta didáctica para incluir en los procesos de enseñanza de la arquitectura, del dibujo y la teoría del proyecto arquitectónico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República. Se parte de la afirmación, ya demostrada, de que el *cine de ficción* resulta un medio adecuado y complementario de otros procedimientos para enseñar y estudiar arquitectura.

La propuesta establece una ejercitación alternativa a las tradicionales, basada en el *método de la comparación*, que permite establecer relaciones entre diferentes *realidades*: entre la realidad y la ficción o entre diferentes mundos de ficción. Si se hace referencia concreta a la ejercitación desarrollada en los cursos de proyecto y dibujo arquitectónico de la Facultad de Arquitectura, no es novedad que las prácticas del dibujo de observación directa del objeto real o mediatizado —*croquis de observación directa y restitución (pasaje de un sistema de representación codificada a otro)*— o del manejo de *referentes paradigmáticos* durante los procesos creativos, se basan, todas, en la comparación entre dos cosas.

Toda comparación nos induce a fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones y estimar sus semejanzas, lo que nos permite conocer, con mayor precisión, sus atributos. El ejercicio de ideación de un objeto —propio del proceso proyectual— se sustenta en el cotejo sucesivo y alternativo de la *observación* del objeto imaginado y de su representación gráfica progresiva. En ese proceso, son puestos en juego mecanismos que activan y relacionan nuestras sensaciones con nuestra memoria inconsciente y con redes de conceptos adquiridos a través de la enseñanza y de la reflexión.

Por un lado, este trabajo busca —mediante el planteo de hipótesis— poner en acción diferentes recursos de análisis de filmes para su debida demostración y, al extraer conclusiones, aportar al conocimiento científico sobre un tema. Por otra parte, procura mostrar un camino alternativo para el manejo del recurso *cine* en los procesos de enseñanza del estudiante de arquitectura. Un camino que estructure diferentes procedimientos de análisis —que por sí mismos implican un ejercicio de la percepción y de la sensibilización— para verificar los contenidos y el alcance de las hipótesis planteadas.



## ABSTRACT

### OBSCENE GAZE

From film space to architectural space

From archetypical space for phenomenological space

This work emerges from a reflection based on the capacity of the cinematographic resource in architecture teaching.

The proposal consists of alternative exercises different from the traditional ones, specially designed for students of architecture.

The exercises handle the potential value of the cinema, especially fictional film or narrative film, as a tool for developing our perception and reflection, thus stimulating the rational and emotional aspects of each person.

It is based on the *comparative method*, which allows the establishment of relations among different *realities*: between fiction and reality, and between different fiction worlds.

It has been structured into three modules of increasing difficulty. Each one initiates its discourse with a hypothesis formulation, which must be demonstrated and triggers a research process where the student's knowledge, reasoning and ability to evaluate are put into play through a set of exercises.

These involve the graphic survey of film spaces, cinematic languages and significance perception systems in order to detect archetypical architectural spaces common to different films. In this particular case, the proposal is addressed to the analysis of interior domestic spaces and its furnishings.

## PRESENTACIÓN

A los efectos de no perder la estructura con la que se llevó adelante el trabajo de investigación, esta publicación no hace omisión de segmento alguno por el que se transitó durante la ejecución de la tesis. Tan importante como puede resultar el contenido, lo es, también, la forma —el método— a través del cual se construyó el contenido. En este sentido, se considera que tanto la tesis como su publicación no deben, con el fin de sintetizar o de hacer más amena la lectura, escatimar ni ocultar ninguna de las partes, por más ardua que esta resulte. Todo tiene su sentido y ocupa un lugar justificado en el proceso que el pensamiento sigue, mientras ordena ideas y conceptos, para llegar a una conclusión. Así, se ponen de manifiesto los objetivos del trabajo, la formulación de hipótesis que disparan el proceso de investigación, al que se muestra como una dialéctica que avanza, retrocede, traza círculos, se empantana y vuelve a surgir en torno al objeto que investiga, para arribar finalmente arriba a una serie de conclusiones que se muestran como nuevas hipótesis que prometen una nueva investigación y, tal vez, una nueva tesis.

También se optó por respetar los términos utilizados en el trabajo original. Después de una revisión rigurosa, algunos de ellos deberían ser cambiados, tales como *acción verdadera* y *acción transitoria* que, utilizados en forma provisoria para referirse a dos momentos y calidades de la acción, parecen haberse instalado definitivamente en el léxico propio del trabajo. Ambas acciones, que ciertamente son verdaderas, ocurren realmente en el filme, aunque cada una esté cargada de significados diferentes y provoque distintas reacciones en el espectador, especialmente en lo relativo al *suspense* manejado por Alfred Hitchcock.

Desde la presentación de la tesis —defensa o lectura, como se le llama habitualmente— ante el Tribunal, en Madrid, en diciembre del año 2012, desarrollé dos cursos de carácter opcional en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, en los que se puso a prueba la propuesta didáctica que aquí se expresa. Así mismo, se escribieron tres artículos que desarrollan algunos de los temas que apenas se mencionan en la tesis. Estos fueron publicados en los libros de Avanca Cinema International Conference (Avanca, Portugal), en los años 2012, 2013 y 2015, con los títulos: *PHI 24 fps/55. Del espacio filmico al espacio profilmico. Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico; El uso del diptico en los filmes de Alfred Hitchcock. Del diptico pictórico al diptico virtual, y Un viaje a través del espejo*, respectivamente.

La lectura de la tesis no exime al lector de visionar los filmes originales. Por el contrario, esto es lo que se procura ya que los filmes constituyen las fuentes primarias de información sobre las que se construyó el cuerpo esencial del trabajo. Leído solamente, sin una referencia directa a cada uno de los filmes analizados, seguramente el texto resultará arduo y poco atractivo. El conocimiento directo del filme de Orson Welles y de los filmes de Alfred Hitchcock resulta casi una condición insoslayable, no solo para contrastar los conceptos expuestos en el escrito, sino para advertir a través de ellos el talento creativo de ambos maestros y el manejo sobrio de recursos cinematográficos hoy superados, pero no eclipsados, por una tecnología del tratamiento de la imagen que parece haber llegado al extremo de sus posibilidades. Por otra parte, el visionado de los filmes permitirá recorrer un espectro considerable de la historia del cine de suspense que se extiende por medio siglo, desde 1925 a 1976; reconocer sus tiempos, sus imágenes en blanco y negro, y en color, sus recursos sonoros y sus personajes, reales y de ficción; y experimentar la apasionante experiencia estética que el cine propone y, en particular, el cine que aquí se investiga.



## LA MIRADA OBSCENA

Del espacio fílmico al espacio profílmico.

Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico

«La mirada obscena» sustituye al título original de la tesis —*PHI 24 fps/55*— por considerarse que este es demasiado críptico e incomprensible para el lector común. Efectivamente, el título había sido observado por el tribunal de la ETSAM-UPM, ya desde el comienzo, cuando fuera presentado el tema de la tesis para su aprobación, en el año 2008. En atención a esa observación, se agregó, con posterioridad y a modo de aclaración, un subtítulo que pretendía sintetizar el recorrido transitado a lo largo del trabajo de investigación. La tesis se subtuló, entonces, «Del espacio fílmico al espacio profílmico. Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico», y ese subtítulo se mantuvo durante su lectura y defensa acaecidas en el año 2012, subtítulo que permanece en esta nueva versión.

El título actual, *La mirada obscena*, merecería también una explicación debido a los distintos significados que se le atribuyen a la palabra *obsceno*, la mayoría incorrectos, si se tiene en cuenta la etimología de la palabra.

El diccionario etimológico latino-español reconoce que la palabra *obsceno* proviene del latín *obscenus* (*-scaenus*), que significa «de mal agüero», «mal presagio», «funesto», «siniestro», puesto que *-scaenus* se traduce como «izquierdo». El autor latino Aulo Gelio (123-165 d. C.), por ejemplo, empleaba *obscenæ aves* con el sentido de «aves de mal agüero».

Otra propuesta que hace un uso corriente del término se apoya en una etimología dudosa de la palabra latina *obscenus* a la que le atribuye un significado diferente. Considera que está compuesta por el prefijo *ob-*, 'contra, en oposición a', y *-scenus*, que se traduce, erróneamente, como «escena». Por consiguiente, la palabra significaría «en oposición a la escena» o «fuera de la escena», y se referiría a aquellas cosas que no se muestran, que se mantienen fuera de la escena por considerarse inmorales e inmostrables, pero que el espectador, igualmente, podría imaginar.

Una tercera etimología, que nuevamente la hace provenir de la palabra latina *obscenus*, sostiene que la palabra está formada por las raíces *ob-*, 'contra' u 'oposición', como se expresara, y *caenum*, 'suciedad'. En esta versión, el término se refiere a algo indecente, sin pudor o que ofende a los sentidos, significado que persiste en la actualidad.

Aunque ambas definiciones provengan de interpretaciones aparentemente erróneas, no dejan de tener cierta coherencia, ya que las cosas indecentes o que ofenden al pudor se sacan de la escena, no se muestran porque no deberían ser contempladas.

Si bien en este texto en particular la intención con que se utiliza la palabra es la que califica a la mirada como aquella mirada que se hace desde «fuera de la escena», es decir, desde el espacio fuera de campo, una mirada que mantiene quien no está directamente involucrado en el devenir de la historia que narra el filme que observa, que no está dentro de la escena o de la escenografía —el espectador—, las otras versiones podrían ser acordes con esta intención, aun aquella que la muestra como un presagio negativo («lo que está en nuestra contra por venir de la izquierda») dado que podría referirse a las consecuencias funestas que tiene la mirada indiscreta del *voyeur*.

De todos modos y de alguna manera, la palabra se relaciona con el cine como manifestación artística y con el filme como obra de arte, ambos, materia y sustento de este trabajo. Según Thomas Maier, «el arte, más que mostrar o develar, es un velo que cubre la realidad para suscitar elaboraciones en el receptor. Lo obsceno expone, es decir, revela. [...] Obscenidad y arte se ligan en la medida en que lo obsceno puede develar la belleza presente aun en medio de la muerte».<sup>1</sup>

Si se atiende a este pensamiento, el título *La mirada obscena* se justificaría plenamente, pues obscena sería esa mirada que revela lo que el arte cinematográfico oculta, cubre o vela, con la finalidad de generar en el espectador una mirada participativa, reflexiva e indagatoria.

1 MACMILLAN, Mary (2013), *Constitución de un sujeto sobreviviente. Una lectura a la poesía de Tomás Harris*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.



## Capítulo 1. INTRODUCCIÓN

Objetivos. Marco conceptual y estado de la cuestión



## OBJETIVOS Y PRESENTACIÓN DEL TEMA. PRESUPUESTOS

El objetivo primario de la tesis es la búsqueda y propuesta de un *método alternativo que permita profundizar y ejercitar la percepción del espacio arquitectónico y promueva la reflexión y la conceptualización de sus atributos esenciales*. Un método para incluir en los procesos de enseñanza de la arquitectura y, particularmente, del dibujo y de la teoría del proyecto arquitectónico.<sup>2</sup> Se parte de la afirmación, ya demostrada, de que el *cine de ficción* puede resultar un recurso adecuado y complementario de otros recursos para estudiar arquitectura.<sup>3</sup>

El trabajo propone una ejercitación alternativa a las tradicionales basada en el *método de la comparación*, que permite establecer relaciones entre diferentes realidades: entre la realidad y la ficción o entre diferentes mundos de ficción. Si se hace referencia concreta a la ejercitación desarrollada en los cursos de dibujo y proyecto arquitectónico de la Facultad de Arquitectura, no es novedad que las prácticas del dibujo de observación directa del objeto real y mediatizado<sup>4</sup> —*copia del natural, croquis de observación directa y restitución* (pasaje de un sistema de representación a otro diferente)— o del manejo de *referentes paradigmáticos* durante los procesos creativos se basan en la *comparación* entre dos cosas. Toda comparación nos induce a fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones y estimar sus semejanzas, lo que nos permite conocer con mayor precisión sus atributos esenciales. El ejercicio de ideación y representación de un objeto, propio del proceso proyectual, se sustenta en el cotejo sucesivo y alternativo entre la *observación* del objeto real o ideal (imágenes mentales) y la de su representación progresiva. En ese proceso, son puestos en juego mecanismos que activan y relacionan nuestras sensaciones con nuestra memoria inconsciente y con redes de conceptos adquiridos a través de la enseñanza y la reflexión, pues toda comparación nos induce a fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o semejanzas.

Todo parece indicar que el misterioso mecanismo de creación que se aplica tanto a la ciencia como al arte nace de relacionar dos fenómenos aparentemente inconexos, y cuanto más inconexos aparecen, más imaginación hace falta para descubrir una afinidad oculta y más original resulta la creación. [sic] (O. Tusquets Blanca, *Todo es comparable*)

Se procura mostrar un posible camino alternativo para el manejo del recurso cine en los procesos de enseñanza-aprendizaje del estudiante de arquitectura, camino que estructure diferentes procedimientos de análisis —que por sí mismos implican un ejercicio de la percepción y de la sensibilización— para establecer la *veracidad de las hipótesis* planteadas; procedimientos que ratifiquen o rectifiquen su contenido y alcance. Conjuntamente, mediante el planteo de hipótesis, son puestos en juego diferentes recursos de análisis de filmes para su debida demostración. Al extraer conclusiones, se hacen aportes al conocimiento científico sobre distintos temas. En términos generales, el trabajo hace una propuesta pedagógica que se relaciona tanto con la *enseñanza de la representación (muy en particular de la representación gráfica) y del proyecto de arquitectura* como con la *teoría y la crítica cinematográfica* debido a la materia con la que se diseña su ejercitación.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

### Enseñanza del Proyecto de Arquitectura en la carrera de Arquitecto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-Universidad de la República, Uruguay

En el Plan de Estudios 2002 de la carrera de Arquitecto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, se plantea un grupo de materias que integran el Área Proyectual —los Proyectos de Arquitectura y Medios y Técnicas de Expresión— que toman un total de 11 semestres; otro que compone el Área de Historia y Teoría de la Arquitectura y un tercero que agrupa las materias correspondientes al Área Tecnológica.

Medios y Técnicas de Expresión organiza su contenido temático y programático sobre la base del *dibujo de representación*. Prioriza los medios de expresión bidimensionales (tanto manuales como informatizados), frente a los medios de expresión tridimensionales, sin ignorar estos últimos, ni despreciarlos. Su enseñanza teórica y práctica equilibra la adquisición de destrezas motrices y de conocimientos teóricos tales que permiten al estudiante

2 La propuesta se formula considerando el Plan de Estudios vigente durante la realización de la tesis.

3 Esta propiedad del cine de ficción se adopta como postulado cuya veracidad se considera verificada. De otro modo, debería haberse escrito: *Se trata de demostrar que el cine de ficción puede resultar un recurso adecuado y complementario de otros recursos para estudiar arquitectura*. Esta supuesta hipótesis hubiese exigido una estructuración diferente de la investigación de la que posee la tesis presentada.

La veracidad de esta propiedad del cine de ficción se basa en investigaciones ampliamente difundidas, tales como la de la investigadora y docente Carmen Urpí Guercia. La presente tesis contribuiría a reforzar la veracidad de este postulado y procuraría enriquecer, de alguna manera, su contenido.

4 El objeto mediatizado hace referencia al objeto re-presentado gráfica o fotográficamente o a través de modelos tridimensionales (maquetas).



ser, simultáneamente, un buen crítico y un buen ejecutor. Los objetivos de la materia no solo están orientados a desarrollar procesos de paulatina aproximación al conocimiento del objeto arquitectónico a través de su representación gráfica, sino, además, a obtener productos de un nivel satisfactorio. Sin desconocer la importancia que tienen todos los sentidos en la percepción del objeto de estudio, se prioriza el sentido de la visión.

Así mismo, materias como Teoría e Historia de la Arquitectura desarrollan sus programas sobre la base del conocimiento y del pensamiento reflexivo a partir de la obra de arquitectura construida y proyectada y plantean diferentes metodologías para su abordaje. Las técnicas proyectuales se nutren de los conocimientos adquiridos en las materias teóricas y elaboran y practican sus propios métodos de estudio del proceso proyectual a través de la realización de proyectos. En todos estos procesos, el estudio a través de la imagen del objeto —objeto mediatizado— es fundamental. Cuando se ejemplifica una obra de arquitectura que resulta paradigmática, adecuada para el estudio de un tema específico, raramente es posible conocer la obra real, recorrerla y relevarla directamente. Nuestra formación en arquitectura se realiza sobre la base de un gran porcentaje de obras que conocemos solo a través de descripciones textuales, gráficas o fotográficas. Son pocos los estudiantes que durante su formación tienen la oportunidad de la experiencia directa de las obras referenciadas por docentes y textos.

El contacto que se tiene con el objeto mediatizado siempre es incompleto, parcial y recortado. Es en nuestra mente, a través de un proceso de recomposición, que podemos llegar a tener una imagen del conjunto, de la totalidad de la obra que se nos muestra de modo fragmentado. En este sentido, se considera al cine como una herramienta de aprendizaje posible y eficaz, como un recurso alternativo para ejercitar los procesos perceptivos —especialmente la visión— del ambiente arquitectónico, recurso que, en nuestros centros universitarios de enseñanza de la arquitectura, aún no se ha formalizado.<sup>5</sup>

## EL CINE DE FICCIÓN Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

Según Urpí Guercia, además de ser un espectáculo y una industria, el cine es también un arte, considerado por algunos como «la gran potencia educadora de nuestro tiempo que, afectando a todas las dimensiones de la vida, le ha dado una nueva dimensión». Otros muchos estudiosos han coincidido en que ha sido el más eficaz instrumento de *paideia* con un alcance universal. Para Jean Mitry, por ejemplo, el cine es un instrumento superior porque, mientras funciona como la percepción natural, construye *otro mundo* más intenso a lo largo de ella. Así mismo, Dudley Andrew sostiene que el cine permitiría comparar diferentes formas de ver y evaluar la realidad, al mismo tiempo que darle nuevos sentidos a esa realidad.

En la utilización del cine en la enseñanza de la arquitectura, como complemento alternativo a otras prácticas, se ponen en juego la percepción, la imaginación y la memoria del individuo, así como la educación de la sensibilidad, el aprendizaje del tiempo y del espacio vital. Toda película constituye una experiencia estética que nos descubre la realidad profunda del ser humano y de la sociedad. Si desde el cine es posible *construir arquitectura*, mundos tan de ficción y tan reales, parece evidente que puede ser una poderosa herramienta de experimentación y aprendizaje para la arquitectura, pues permite sondear recursos gráficos y compositivos a la vez que conceptuales.

Tal como lo expresara la investigadora Carmen Urpí Guercia, la experiencia fílmica potenciaría tanto el componente *racional* como *sentimental* del ser humano por medio «de la imitación virtual o *mimesis* y la conmoción afectiva o *catarsis*».<sup>6</sup> El cine sería un instrumento reconocido para la educación de la emotividad y del carácter, ambos componentes fundamentales en el emprendimiento de toda actividad creadora, como la arquitectura. Si bien el cine no crea espacio y tiempo *reales*, crea sí espacio, tiempo y movimiento similar al de la realidad; es creador y modificador del universo y su realidad. Permite, por lo tanto, forjar nuevas realidades al tiempo que solapa conceptos e ideas. En definitiva, el cine resulta un mecanismo crítico de conocimiento de la realidad a la vez que de actuación en ella.

### Enseñar/aprender a mirar y a ver a través del cine

La experiencia fílmica, además de potenciar el componente racional y sentimental del ser humano, puede ser objeto para la elaboración de una teoría de la percepción generada a partir del análisis del campo visual con vistas a la explicación de la percepción del mundo visual. Según Santos Zunzunegui, la percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y la naturaleza e intenciones del observador. Por eso Gombrich habla de percepción como modificación de una anticipación y de un proceso activo/selectivo que depende de las *estrategias cognoscitivas* (atención del observador, intenciones perceptivas) puestas en juego ante la realidad.

5 Se hace referencia a los centros educativos de la Universidad de la República del Uruguay.

6 URPI GUERCIA, Carmen (2000), *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988)*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

El cuadro cinematográfico, la porción enmarcada y seleccionada de la realidad, induce una especie de acentuación de la conciencia al exigir al ojo del observador a actuar por sí mismo en una acción de respuesta y en múltiples actos de intensa percepción. Solo a través de miradas sucesivas se obtendrá una visión clara de la escena. De esta manera, el sujeto observador estará en condiciones de trazar un mapa cognitivo de la escena en función de dos fuentes de expectativas: a) lo que ha aprendido sobre las formas, lo que es llamado en este trabajo las *lógicas del proyecto*, y b) las sugerencias facilitadas por la periferia de la retina que sirven de orientación a las distintas posiciones de la fóvea. Esto es, lo que ve. El modo en que una persona *mira* el mundo depende tanto de su conocimiento sobre este como de sus objetivos, es decir, de la *información que busca*. Precisamente, esa *búsqueda* es la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos de una escena sea el *mapa* que hemos ido recomponiendo *activamente* mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños. Si no fuésemos capaces de producir ese *mapa mental*, tendríamos, apenas, imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas. Así se explica que puedan pasar desapercibidas incoherencias espaciales en determinadas imágenes, como ocurre con las obras de M. C. Escher o René Magritte o Piranesi. Atendiendo al pensamiento de Santos Zunzunegui, las ilusiones visuales en las que se basa este tipo de imágenes *incoherentes* o *mentirosas* no se deben a una *mala información*, sino al hecho de que «no se ha extraído *toda* la información disponible dado que un mismo estímulo puede contener dos o más valores de estímulo-información».<sup>7</sup>

Si vemos en función de lo que conocemos, es necesario aprender a ver, o mejor aún, *cambiar nuestra mirada* para conocer más y mejor, para extraer de un mismo estímulo toda la información disponible. Todo texto, toda imagen gráfica o de la naturaleza que sea es incompleta en un doble sentido: en tanto que requiere que su lector relacione, en el acto de observación-lectura, una expresión (re-presentación) con un contenido y en tanto que todo texto (toda imagen) se encuentra plagado de elementos no dichos, espacios en blanco o *lagunas* que deberán llenarse si se quiere que el texto posea cierto significado. Lo cual conlleva la exigencia de la puesta en juego, por parte del observador, de una serie de competencias referidas tanto a su experiencia del mundo natural como a la adquirida en la frecuentación de otros textos.

Sintetizando, diríamos que a través de la visión de un filme y de determinada ejercitación estructurada para ello, se podría propiciar el enriquecimiento y la sensibilización de los mecanismos de la percepción, la reflexión y la interpretación, especialmente a través de la visión. El individuo podría actuar con otra sensibilidad en el mundo real a través de la *educación* de la visión de su campo visual y, por qué no, a través de la sensibilización de todo él como ser pensante y actuante.

## Atributos del cine de ficción en relación con los objetivos y con el tema planteados

Con respecto a la arquitectura:

- a. el cine, y en particular el cine de ficción, muestra espacios, obras, paisajes, equipamientos, ambientes, objetos en el espacio. Tiene una capacidad de descripción indiscutible debido a su posibilidad de *inmiscuirse* en diferentes ámbitos, de los que capta, aunque de forma parcial, sus atributos más destacados.
- b. el cine puede propiciar la sensibilización de nuestra visión por medio de una ejercitación debidamente orientada basada en la observación directa, en el levantamiento gráfico de escenografías. Ejercicios que propongan el pasaje de la representación audiovisual a sistemas de representación gráfica mediante el uso de la técnica del *croquis de observación directa* y de la *interrelación de sistemas de representación*.
- c. el cine puede promover la observación, reflexión e interpretación a partir de la comparación y la interrelación dirigidas.

En particular, uno de los grandes aportes del *cine de ficción*, además de brindar información de los espacios que representa, es mostrar el discurrir de la vida en ellos. Este aspecto permite al espectador interrelacionar el *espacio arquitectónico* mostrado con *la historia* que allí se desarrolla a través del *comportamiento de los personajes* y de los *recursos narrativos* propios del cine de ficción. Dado que en el cine nada de la escenografía es arbitrario, sino que ésta cumple una función deseada por el director, se puede afirmar que en el cine de ficción existe una relación directa entre el espacio arquitectónico y el atrezo con la conducta de los personajes, todo ello al servicio de la narración de una historia.

Como medio de comunicación y de expresión, el cine es un lenguaje y, como tal, ofrece una lectura, por lo menos una, que es la deseada por el director. Como todo medio de expresión, se vale de representaciones, y toda representación —*representamen*—<sup>8</sup> es un signo cuya interpretación es el significado atribuido por quien realiza la lectura. Según Ludwig Wittgenstein, el significado de toda cosa proviene del uso, de su función. De este modo, la función de una lámpara es alumbrar. Pero ¿qué ocurre cuando esa lámpara adquiere diferentes apariencias y se reviste de formas distintas? Todas las representaciones (las lámparas) significan lo mismo desde el punto

<sup>7</sup> Un mismo estímulo puede aportar diferentes informaciones según las interpretaciones que le otorgue el receptor del estímulo.

<sup>8</sup> El signo o *representamen* (nombre técnico que emplea Charles Sanders Peirce) es «algo que está para alguien en lugar de algo bajo algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o quizá un signo más desarrollado. Ese signo creado es al que llamo interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de algo no en todos sus aspectos, sino solo en relación con alguna idea a la que a veces he llamado la base (*ground*) del representamen», PEIRCE, C. S. (1986), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 29, 45 y 46.

de vista de la función: *alumbrar*, pero todas tienen significados diferentes según los que cada lector le atribuya, puesto que la forma de la lámpara trasciende —en un contexto determinado— la función primordial de iluminar. Lo mismo ocurriría en el supuesto caso de que una lámpara fuese encendida por personajes diferentes en momentos diferentes de la historia que se narra. A cada instancia, podría atribuírsele un significado distinto.

En la diversidad de objetos, de espacios, de gestos que un filme nos propone, no existe un único significado para cada cosa. Por el contrario, cada objeto, gesto, espacio puede ser pasible de múltiples interpretaciones que integran sistemas coherentes de significados que yacen en distintos estratos, y que exigen distintas lecturas y niveles de atención por parte del espectador. Además del significado que el director del filme pretende transmitirnos con su obra, existen otros significados, otras interpretaciones posibles para el mismo fenómeno filmico que subyacen en niveles diferentes de aquel. Por lo tanto, a lo que podríamos denominar una observación *pasiva* [a] o despreocupada de los espacios y del atrezzo que ilustran una época, un estilo, crean un ambiente o una atmósfera, se suma una percepción *activa* [b], promovida por la observación atenta del fenómeno filmico y aun otra más, profundamente *interactiva* [c], basada en la interpretación o asignación de significados posibles a las representaciones contenidas en un filme.

### Tres niveles posibles de la observación-percepción y de la ejercitación

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, en la representación cinematográfica, sería posible registrar, por lo menos, tres estadios diferentes y complementarios en relación con el grado de participación del espectador:

- a. El primero nos ofrece el *mostrar* y el *describir* propio de cualquier filme, no necesita de una ejercitación expresa; por excelencia, el cine es un arte de exhibición, aun para el espectador más pasivo.
- b. El segundo nos permite agudizar la percepción —y muy particularmente la visión—, para lo cual es necesario *diseñar una ejercitación* que lo promueva e involucre, expresamente, al espectador, ya sea
  - b1. mediante ejercicios de levantamiento a través de la observación directa y de la representación gráfica de un espacio presentado a través de un filme, procedimiento basado en la comparación de las imágenes del filme proyectadas en la pantalla o cuadro filmico, con un registro gráfico que realiza el espectador y/o
  - b2. mediante la comparación de los mismos recursos técnicos manejados por el mismo realizador en filmes diferentes, o por realizadores distintos, de acuerdo con un itinerario prefijado.
- c. El tercero estaría destinado a buscar la presencia de una misma temática en historias diferentes, narradas por diferentes realizadores, a través de distintos filmes y distintos recursos cinematográficos. Esta búsqueda propiciaría la interrelación entre las imágenes y el o los temas de la historia narrada por el filme y distintos sistemas de significados subyacentes en diferentes niveles. Con esta búsqueda, se procuraría una participación más activa del espectador y una amplificación de su capacidad de imaginación, análisis y síntesis, y, en consecuencia, de su conocimiento general puesto a prueba.

## PRODUCTO

Se proyectó la ejecución de un producto con un discurso textual y un discurso gráfico complementario y paralelo al texto, con imágenes de fotogramas, fotografías, diagramas, dibujos de los filmes, secuencias y escenas más pertinentes según el tema analizado. El discurso textual integra el tomo 1; el complemento gráfico y fotográfico se compendia en el tomo 2.

El objetivo de que el trabajo se realizara, en su mayor parte, bajo la forma de texto escrito radicó, esencialmente, en el intento de no interferir, reducir ni alterar el riquísimo material audiovisual que constituye un filme. Se busca que quien lea este trabajo se interese por acudir a la fuente original de la que parte toda la investigación y la propuesta de la tesis: los propios filmes de Alfred Hitchcock y de Orson Welles, tal como ellos los concibieron, los produjeron y los realizaron. Solo así podrá hacer su evaluación y decidir aciertos y errores o emprender nuevos caminos de investigación. Pero, por sobre todo, podrá disfrutar de un material de riquísima factura y contenido como pocos podrían encontrarse hoy en día.

A tales efectos, los gráficos y fotografías fueron agrupados en anexos que conforman el tomo 2. Estos anexos poseen comentarios a las imágenes gráficas que pueden recibir una lectura paralela e independiente de la del texto principal que se registra en el tomo 1. En el texto principal, se indica, mediante una referencia al pie de página, el anexo al que puede recurrir el lector a los efectos de complementar la información textual con la gráfica. Para referirse a una escena o a una secuencia, no se utilizó el criterio tradicional, por *toma* independiente, debido a lo excesivamente complejo que hubiese sido hacerlo como consecuencia de la gran cantidad de filmes analizados. Cuando en el texto principal se hace referencia a una escena o secuencia especial, se indica entre paréntesis el tiempo aproximado en el que esta aparece en el filme [(0:00:00)] a los efectos de poder recurrir a la versión audiovisual.<sup>9</sup>

9 La marca del tiempo es aproximada, constituye solo una guía y depende de la versión del filme que se visualice.

Se considera que el cine es más hijo de la literatura que del teatro, tal vez por la rapidez con que se puede intercambiar el factor espacio-tiempo. Mientras que en el teatro el espectador ve desde un lugar fijo, en el cine, la cámara —sucedánea de su visión— lo aproxima y lo aleja, le muestra un panorama o un detalle según las intenciones del director y los énfasis que este ponga en la narración. Todo sin moverse de su butaca.

El texto que narra una anécdota —el guión de cine— es el que desencadena la profusión de imágenes visuales y sonoras que pugnan por emerger de la mente del realizador. Sin pretender volver al guion original, ni mucho menos recrearlo, con la expresión textual se reproduce, de alguna manera, el proceso creativo del director pero en sentido inverso, y se le da al lector la oportunidad de imaginar la escena *a su manera*. Una forma alternativa de incentivar su imaginación.

## JUSTIFICACIÓN DE LOS TÉRMINOS RELACIONADOS: WELLES-HITCHCOCK

Antes de finalizar esta introducción, es necesario hacer algunas precisiones relacionadas con el objetivo de esta tesis.

En primer lugar, este trabajo no es, exclusivamente, un trabajo sobre el cine, sino sobre el cine de ficción como recurso alternativo en los procesos de enseñanza de la arquitectura.

En segundo lugar, tampoco es un trabajo sobre un director cinematográfico. Ni Orson Welles ni Alfred Hitchcock son el tema medular de esta investigación, aunque se tomen sus obras como pretexto para desarrollar la tesis y se aporte una visión desde un ángulo diferente al extenso, profundo y excelente material de estudio que ya existe sobre estos creadores. A los efectos del desarrollo de estas tres posibles vertientes de estudio estructuradas en tres módulos que consideran al cine como recurso complementario para la enseñanza de la arquitectura, seguramente, otros muchos directores hubiesen podido ser estudiados.

En este sentido, cabría formularse una pregunta: ¿por qué Welles y por qué Hitchcock? Como se expresara anteriormente, son un pretexto. Ciertamente, podrían haber sido considerados otros directores. También podría responderse que es un asunto de afinidad con estos dos grandes realizadores. Tal vez estuvo presente el interés por un filme de Hitchcock, a mi juicio, excepcional, en el que, desde siempre, se percibió una riqueza casi infinita de recursos y de aciertos; un filme casi perfecto. Este debe haber sido el impulsor que llevó a seleccionar a Alfred Hitchcock como uno de los dos directores que entrarían en juego en esta propuesta.<sup>10</sup> Podría ser considerado como una preferencia del investigador. Por su parte, Hitchcock puede ser hartamente justificable debido a la extensión de su producción fílmica y a la indeclinable calidad de sus obras. Existen también otros motivos. El trabajo con un material didáctico exige que ese material posea una calidad superior; que, además de cumplir con la finalidad expresa para la que fuera seleccionado, tenga otras virtudes que, en lecturas secundarias, puedan aflorar y enriquecer cualquier trabajo pedagógico.

El cine de Hitchcock posee cualidades sobresalientes; entre estas podrían ser mencionadas:

- el concepto de la *moral*. Todos sus filmes poseen una moraleja que hace reflexionar al espectador acerca de la escala de valores que el director propone. El castigo o el premio que recibe cada personaje están de acuerdo con una escala de valores propia que los pone en relación con la gravedad de la falta. Así, por ejemplo, el asesinato es considerado más grave que el adulterio, y por lo tanto recibe un castigo mayor.<sup>11</sup> Ese código moral aplicado es del propio Hitchcock y deriva, según Donald Spoto,<sup>12</sup> de su formación católica y de la cualidad *inglesa* del director. Este aspecto no es menor a la hora de utilizar un filme como material didáctico pues, como afirmara la investigadora Carmen Urpí Guercia, «lo social queda inscrito, al final, dentro del marco más amplio de lo moral. En realidad, lo moral late en todas las dimensiones de la vida humana»;<sup>13</sup>
- el manejo de la *ambigüedad* de la psicología de los personajes y de las situaciones que genera su accionar, estrategia característica de Hitchcock y también de Welles, es una muestra de la manipulación de los principios causales. Ambigüedad, por otra parte, transmitida a los objetos comunes. De este

10 El filme de referencia es *Rear Window* (1954), estrenado en 1957 en Uruguay.

11 En *Dial M for Murder*, Margot, la esposa adúltera, recibe un castigo por su falta, pero, finalmente, es redimida. En cambio, su marido es condenado a muerte; recibe una pena mayor por intentar asesinarla.

12 Según este escritor, «[...] La dimensión añadida de la mejor obra de Hitchcock —en su sentido tanto moral como estético— no puede, de hecho, ser explicada. El sentido moral no puede, de hecho, ser explicado fácilmente refiriéndose a la teoría sociológica o al análisis histórico. En parte el sentido moral deriva de la cualidad *inglesa* del director (las personas respetables no matan; está mal visto) y de sus antecedentes católicos (todos compartimos el pecado original del hombre, y el mal brota a nuestro alrededor como semillas diabólicas). Esos dos aspectos aparecen juntos en los villanos de Hitchcock, que suelen ser superficialmente educados y respetables caballeros; y hay en esta motivación el desafío *cockney* a las convenciones del artista popular en los primeros años de este siglo. El sentido moral de Hitchcock revela, así, la poca profundidad del juicio ordinario [...] porque las personas respetables cometen asesinatos. En este aspecto la sensibilidad católica triunfa. Todo el mundo es capaz de pecar. Siempre es necesaria la vigilancia. "El mundo tiene que ser observado muy cuidadosamente". Como dice Macdonald Carey al final de *La sombra de una duda*, "las cosas parecen volverse locas de tanto en tanto", SPOTO, Donald (1985), *La cara oculta de un genio: Alfred Hitchcock*, Barcelona: Ultramar, p. 494.

13 URPI GUERCIA, Carmen (2000), *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988)*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, p. 128.



modo, un objeto de uso doméstico, en apariencia inofensivo, puede transformarse en un arma mortal según quien lo utilice.<sup>14</sup> La ambigüedad, latente en todo el cine de Hitchcock, se relaciona directamente con la capacidad del espectador de elaborar hipótesis que verificará o desestimará a medida que promedie el filme;

- el juego de los *opuestos*. Nada puede existir sin su opuesto, al cual está estrechamente ligado. La dualidad permea la naturaleza y hace que siempre haya dos personas dentro de una. Hitchcock nos dice que todos somos capaces del bien y del mal. «Hay un demonio en cada uno de nosotros», dijo, cuando se vio asediado por preguntas respecto a las implicaciones morales de *Psycho*.<sup>15</sup> Esa dualidad de los opuestos encarna, en determinados filmes, la figura de dos personajes diferentes pero complementarios;<sup>16</sup>
- el manejo del *suspense*, como recurso de impacto para sugestionar e involucrar al espectador con la historia del filme. En este sentido, el manejo de las lagunas o espacios en blanco son recursos para que el espectador actúe sobre ellas comprometiéndose con el filme a través de la formulación y comprobación de hipótesis.<sup>17</sup> El suspense reafirma la *agudeza de la mirada*, obliga al espectador a estar atento, pues, según Jean Starobinski, «no es tanto la acción de ver la que es propia de la mirada, sino la de esperar». El suspense es el recurso para aumentar la atención del espectador y su predisposición a ver;
- el uso de la *imagen visual* como recurso prioritario para sus filmes. Las tramas y los personajes se encuentran siempre subordinados al poder de las imágenes visuales. «Recuerdo que acostumbraba a lamentar el tener que hacer que los actores hablaran en las películas», diría James Stewart. «Siempre que tenía oportunidad, le gustaba eliminar el diálogo. Para él, lo visual era el elemento más importante de un filme»;<sup>18</sup>
- el manejo *mesurado* de los recursos, aún maravillosamente vigente en una época como la actual, plena de desbordes expresivos y tecnológicos. El control de las partes de un filme, especialmente notables en la sutil manipulación de los temores y deseos del público, y en la economía e ingenio de la narrativa. Economía y medida extrema que nos permiten ver y valorar lo que no veríamos en otros filmes por sobresaturación de la expresión y por la excesiva estimulación de nuestros sentidos;
- si la esencia de todo arte consiste —como formulaba Hegel— en que «pone al hombre ante sí mismo», su tarea ya no será la representación de los ideales de la naturaleza, sino el encuentro del hombre consigo mismo en la naturaleza y en el mundo humano e histórico. Los filmes de Hitchcock hacen, precisamente, esta propuesta. De alguna manera, provocan una visión introspectiva del espectador. Recién entonces, cuando este es consciente de sí mismo, cuando se ve a sí mismo, está en condiciones de re-conocer su propia falta, su propio pecado y su propio valor. La culpa, tan amplia y profundamente desarrollada por Hitchcock en sus filmes, funciona con una doble finalidad: sirve como proceso de interiorización para verse a sí mismo y se constituye, a la vez, en el tribunal que cualquier hombre establece al evaluar sus propios actos.

El cine, el filme en particular, le permite al espectador salir de sí mismo y verse *reflejado* (o representado) en un personaje o en varios. Solo así, *saliendo de sí mismo*, el espectador puede *verse a sí mismo* y establecer su propia evaluación a partir de la culpa, ya que esta lo confina a su propio interior. Los filmes de Hitchcock confirman o cuestionan el juicio que el espectador se hace a sí mismo y el grado de culpabilidad que se atribuye mediante el cotejo de su veredicto con una escala de valores que es propia del director, quien, en último caso, es quien *administra la justicia*. Para quienes no sientan estos reclamos, los filmes de Hitchcock serán solo un entretenimiento.

El hecho de tomar *The Magnificent Ambersons* como el filme de referencia para comparar con los filmes de Hitchcock —ejercicio que se desarrolla muy especialmente en los módulos 2 y 3— se justifica por varios aspectos:

- su calidad artística, reconocida por otros grandes realizadores, como Truffaut,<sup>19</sup> y críticos, como Peter Conrad;<sup>20</sup>
- la notoria carrera de su director, Orson Welles;
- el año de realización del filme, 1942, solo tres años después del arribo de Alfred Hitchcock a los Estados Unidos de América y de comenzar a trabajar para David Selznick, cuando promediaba su carrera cinematográfica como director (1925 a 1976) y cuando esta experimentó una inflexión sustancial;

14 En *Dial M for Murder*, las tijeras que sirven para recortar las fotos sociales de Margot y su marido se transforman en el arma mortal de un cruel asesinato. En *Rope*, las manos de Philip sirven tanto para interpretar hermosas melodías en el piano como para asesinar a uno de sus amigos.

15 SPOTO, Donald (1985), *La cara oculta de un genio: Alfred Hitchcock*, Barcelona: Ultramar, p. 494.

16 *Shadow of a Doubt*, *Strangers on a Train*, *I Confess* y la propia *Rear Window*, entre otras, muestran esta dualidad de personalidades diferentes y complementarias.

17 BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, p. 55.

18 SPOTO, Donald (1985), *La cara oculta de un genio: Alfred Hitchcock*, Barcelona: Ultramar, p. 359.

19 «Si un día se tuviera que elaborar un catálogo del cine con mayor sensibilidad, *El Cuarto Mandamiento* (nombre que recibió el filme *The Magnificent Ambersons* en España) debería ocupar un buen lugar junto a las películas de Jean Vigo», TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

20 CONRAD, Peter (2003b), *Orson Welles. Historias de su vida*, Madrid: Jaguar, p. 70.

- la época —principios del siglo XX— en la que transcurre la historia de la película de Welles, muy distinta a la época en que transcurren los filmes de Hitchcock (exceptuando *Jamaica Inn* y *Under Capricorn*); tiempos contemporáneos al de la ejecución de los filmes;
- la posibilidad de dar a conocer —por lo menos en el medio arquitectónico y cinematográfico del Uruguay— un filme desconocido, no obstante sea una obra de arte a pesar de haber sido despreciado en su momento. Orson Welles solo fue conocido y valorado en Uruguay por su primer y gran filme, *Citizen Kane*.<sup>21</sup>

Por otra parte, resulta un desafío establecer una relación entre directores tan diferentes, tanto por las historias que contaron como por el estilo con los que las narraron. Uno, exuberante en su expresividad, impregna sus filmes con la angustiante sensación del paso del tiempo y de la vida como bienes irrecuperables a sus filmes a través del *movimiento*, de la *dinámica del montaje* y de sus famosos *planos secuencia*. El otro, con ritmo más lento pero penetrante, medido y controlado en el manejo de los recursos expresivos, se toma su tiempo y permite que el espectador disponga cómodamente del suyo para reflexionar, como si la vida durase toda la eternidad y como si esa eternidad estuviese solo para elucubrar sobre un mismo tema: la angustiante dualidad del hombre y de la vida, y su razón de ser.

¿Qué podían tener en común estos dos creadores como para que alguien como el escritor Joel McCrea,<sup>22</sup> estudioso y crítico de ambos, hubiese afirmado que uno recibió una fuerte influencia del otro al adoptar algunos de sus recursos y trabajar con los mismos temas?

## SUSPENSE

Dado que Alfred Hitchcock ha sido llamado «el rey del suspense», parece necesario abrir un capítulo especial en las conclusiones acerca de este tema que identifica al arte hitchcockiano. A partir de la definición que el propio realizador hiciera del suspense, se buscará investigar los recursos técnicos mediante los cuales logra los momentos culminantes de sus filmes, recursos que involucran las construcciones de los espacios filmico, profilmico y pictórico, así como las del ritmo y el tiempo fílmicos.

21 *The Magnificent Ambersons* constituiría una continuación de *Citizen Kane* o, más precisamente, como afirmara el propio Truffaut, el personaje George representa el período omitido de la vida de Kane. Véase TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

22 Joel McCrea es el nombre de un personaje de ficción de un filme de Hitchcock. Fue considerado en este trabajo, también en el plano de la ficción, como un crítico de cine que se formula una serie de interrogantes que originan las hipótesis de la tesis.



## Capítulo 2. MÉTODO

Material de estudio. Filmografía y bibliografía





*Para contemplar el paisaje más maravilloso del mundo, hay que llegar al último piso de la Torre de la Victoria, en Chitor. Hay ahí una terraza circular que permite dominar todo el horizonte. Una escalera de caracol lleva a la terraza, pero solo se atreven a subir los no creyentes de la fábula, que dice así:*

*En la escalera de la Torre de la Victoria, habita desde el principio del tiempo el A Bao A Qu, sensible a los valores de las almas humanas. Vive en estado letárgico, en el primer escalón, y solo goza de vida consciente cuando alguien sube la escalera. La vibración de la persona que se acerca le infunde vida, y una luz interior se insinúa en él. Al mismo tiempo, su cuerpo y su piel casi traslúcida empiezan a moverse. Cuando alguien asciende la escalera, el A Bao A Qu se coloca en los talones del visitante y sube prendiéndose del borde de los escalones curvos y gastados por los pies de generaciones de peregrinos. En cada escalón se intensifica su color, su forma se perfecciona y la luz que irradia es cada vez más brillante. Testimonio de su sensibilidad es el hecho de que solo logra su forma perfecta en el último escalón, cuando el que sube es un ser evolucionado espiritualmente. De no ser así el A Bao A Qu queda como paralizado antes de llegar, su cuerpo incompleto, su color indefinido y la luz vacilante. El A Bao A Qu sufre cuando no puede formarse totalmente y su queja es un rumor apenas perceptible, semejante al roce de una seda. Pero cuando el hombre o la mujer que lo reviven están llenos de pureza, el A Bao A Qu puede llegar al último escalón, ya completamente formado e irradiando una viva luz azul. Su vuelta a la vida es muy breve, pues al bajar el peregrino, el A Bao A Qu rueda y cae hasta el escalón inicial, donde ya apagado y semejante a una lámina de contornos vagos, espera al próximo visitante. Solo es posible verlo bien cuando llega a la mitad de la escalera, donde las prolongaciones de su cuerpo, que a manera de bracitos lo ayudan a subir, se definen con claridad. Hay quien dice que mira con todo el cuerpo y que el tacto recuerda a la piel del durazno.*

*En el curso de los siglos el A Bao A Qu ha llegado una sola vez a la perfección.*

*El capitán Burton registra la leyenda del A Bao A Qu en una de las notas de su versión de Las Mil y Una Noches.*

*A Bao A Qu*

Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios*



### Componentes básicos del cine de ficción. Recursos *externos* y recursos *internos*

El método propuesto vincula tres *componentes básicos* del cine de ficción: la *escenografía* (representación filmica del espacio arquitectónico), el *comportamiento de los personajes* en el espacio escenográfico y la *historia* narrada por medio de los recursos cinematográficos<sup>23</sup> y del comportamiento de los personajes en ese espacio de ficción, a través de tres *recursos externos*: el *levantamiento gráfico* de la escenografía, la comparación de *lenguajes cinematográficos* de diferentes directores en diferentes filmes y la *búsqueda de espacios arquetípicos* que identifican temas comunes a distintas historias narradas por diferentes directores en filmes diversos.

Los recursos externos articulan a los tres componentes básicos del cine de ficción de forma tal que cada uno de ellos adquiere un énfasis diferente en cada uno de los tres niveles de ejercitación propuestos, sin que los otros dos restantes se desvanezcan o desaparezcan. Para desarrollar los *tres niveles* de participación del espectador, se proponen *tres módulos de investigación a través de una ejercitación* especialmente diseñada en la que participa uno de los tres recursos externos. El recurso externo potencia la profundización de la percepción de uno de los tres componentes básicos. Los tres módulos son *consecutivos* y con *dificultad creciente*. Cada uno de ellos está encabezado por una *hipótesis* que principia el proceso de investigación a través del cual se arriba a *conclusiones internas* en relación con la veracidad de la hipótesis y a *conclusiones externas* en relación con la eficacia del proceso desarrollado.

En el primer módulo [b1], se promueve la investigación del *espacio escenográfico* mediante ejercicios de *levantamiento gráfico*. En el segundo módulo [b2], se profundiza la percepción del *comportamiento de los personajes en el espacio escenográfico* a través de la comparación de distintos *lenguajes cinematográficos*, es decir, del manejo que distintos directores hacen de los recursos técnico-cinematográficos. En el tercer módulo [c], se vinculan las *escenografías*, el *comportamiento de los personajes*, los *recursos cinematográficos* y las *historias* narradas a través de la detección y expresión de una *temática común* identificada por *arquetipos espaciales* y *arquetipos de conducta*.

La dificultad creciente de los tres módulos consecutivos se debe al grado de abstracción y al nivel de significación con que se trabaja en cada uno de ellos. Igualmente, el grado de dificultad de cada módulo está calibrado por las capacidades del principal destinatario de la propuesta pedagógica: el estudiante de arquitectura. Debe tenerse en cuenta que el objetivo último de estudio, en cualquiera de los tres módulos, es el *espacio arquitectónico* representado por la escenografía. De este modo, los otros dos componentes del cine de ficción —el comportamiento de los personajes y la historia narrada a través de las técnicas cinematográficas, que son objeto de estudio del segundo y tercer módulo— se transforman en recursos que colaboran en el estudio del espacio escenográfico. Todo hace referencia al espacio arquitectónico a través de su representación filmica: el movimiento de la cámara y de los personajes en el espacio, las entradas y salidas de estos desde y hacia el cuadro filmico, el manejo del espacio dentro y fuera de campo según la ubicación de la cámara en relación con la escena y con el espectador. La historia narrada permite darle sentido a cada movimiento en el espacio y a la existencia y tratamiento de cada porción del espacio escénico que explica y justifica su manejo expresivo.

Deben distinguirse los *recursos externos*, propios de cada módulo, que propician la investigación y el conocimiento del espacio arquitectónico, de los *recursos internos*. Los *recursos externos* son los que estructuran la ejercitación a través de la cual se arriba a la verificación de cada hipótesis: el *levantamiento gráfico* (módulo 1/nivel [b1]), la comparación de lenguajes cinematográficos (módulo 2/nivel [b2]) y la detección de temas comunes a historias diferentes (módulo 3/nivel [c]). Los *recursos internos* son objeto de estudio en los dos últimos módulos. Aparecen como los otros dos componentes básicos: el movimiento de los personajes en el espacio de ficción y la historia narrada. Pero, en el contexto de la propuesta, su investigación no tiene sentido en sí misma sino en la medida en que colabora con el objetivo del método propuesto: agudizar y profundizar la percepción y el conocimiento de los atributos del espacio arquitectónico. La dificultad creciente de la secuencia de los tres módulos radica, precisamente, en este aspecto. En el primero, la ejercitación se dirige directamente a la visualización del espacio escenográfico-arquitectónico; trabaja directamente con él, sin intermediarios. En el segundo, la percepción de dicho espacio se hace a través de la investigación de los recursos narrativos y de la actuación de los personajes en el espacio escenográfico. En el tercer módulo, se llega a la percepción del espacio arquitectónico a través de un tamiz aún más denso y complejo: la comparación de historias diferentes narradas por diferentes recursos técnicos y por distintos realizadores, pero que contienen una temática común a todas ellas identificada por arquetipos que hacen referencia al espacio arquitectónico expresado tanto por la escenografía como por los recursos narrativos y por el comportamiento de los personajes.

23 Aquí se mencionan los recursos cinematográficos en sentido estricto (referidos más bien a los recursos extradiagéticos), pues, en sentido amplio, la escenografía y el comportamiento de los personajes también podrían ser considerados recursos cinematográficos.

## Formulación de hipótesis

Suponer un hecho posible para sacar una conclusión, además de su probable interés científico y consecuente aporte al *estado de la cuestión* o *estado del arte* que enriquezca el bagaje conceptual y de conocimientos sobre un tema específico, conlleva el desencadenamiento de una batería de recursos materiales y metodológicos que, como se expresara anteriormente, ponen en juego nuestras capacidades perceptivas y creativas, y las estimulan.

A los efectos de estructurar una ejercitación adecuada para los niveles [b1], [b2] y [c], se adoptó el recurso de hipótesis de investigación que relacionan las variables —los componentes básicos del cine de ficción y los recursos externos— de una manera específica. Estas hipótesis funcionan como disparadores de un *proceso de investigación* realizado a través de una *ejercitación* basada, especialmente, en la *comparación*. En general, una hipótesis explícita resulta ser la guía de una investigación puesto que establece los límites, enfoca el problema y ayuda a organizar el pensamiento; condiciona el diseño del estudio y responde, de modo provisorio, al problema; es el verdadero motor de la investigación. Es así que se considera significativa la verificación de las *hipótesis* planteadas, pero aún más valioso se considera el *proceso* desarrollado para su verificación. Se podría decir que este trabajo está orientado tanto al *resultado* como al *proceso*. En este sentido, y a los efectos de alcanzar los objetivos planteados, las hipótesis no dejan de ser un *pretexto* para poner en práctica un *método de estudio* que permita dilucidar la veracidad o falsedad de su contenido pero, muy especialmente, para realizar un ejercicio por medio del cual se profundice en la percepción del espacio arquitectónico. Al final, se obtendrá una conclusión cuya validez estará refrendada por la pertinencia de los recursos utilizados; validez relativa y supeditada a la validez del proceso.

Cada hipótesis principia un proceso de investigación a través de una ejercitación especialmente diseñada para profundizar el estudio y la observación de uno de los tres componentes básicos del cine de ficción. *La hipótesis vincula el componente básico al recurso externo* que caracteriza y propicia al ejercicio cuya realización es necesaria para responder a lo que la hipótesis declara. Si bien cada hipótesis desencadena un proceso diferente, las tres están íntimamente relacionadas por los tres componentes básicos presentes en un filme y por el objeto en el que todas las investigaciones desembocan: *el espacio arquitectónico representado por el espacio de ficción*. Ninguno de los tres componentes desaparece o se desvanece durante la investigación en cada módulo o nivel. Por el contrario, cada uno adquiere énfasis diferentes según el nivel en el que el espectador investigue.

En cada módulo se arriba a conclusiones. Estas conclusiones pueden ser internas o externas. Las *conclusiones internas* a cada módulo son aquellas que hacen referencia a la veracidad de lo propuesto por la hipótesis correspondiente. Tienen un alcance limitado y pueden modificarse, total o parcialmente, según quién realice la investigación. Las *conclusiones externas* de cada módulo son las que aluden a la consecución del objetivo inicial obtenida a través del proceso propuesto. No son las que verifican la hipótesis, sino las que verifican el método. Ambas aportan al estado de la cuestión y enriquecen el bagaje conceptual, pero en diferentes temas. Las conclusiones internas aportan a la teoría y crítica cinematográfica y a los mecanismos de visualización de la representación del espacio arquitectónico a través de la imagen fílmica. Las conclusiones externas, en cambio, aportan a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura manejados en la presente propuesta.

### Primera hipótesis

Para la sección [b1] se planteó una hipótesis cuyos términos sugieren la existencia de incoherencias en las imágenes visuales de un filme. Estas incoherencias existen en los ámbitos espaciales y arquitectónicos, en las relaciones entre los objetos del atrezzo y sus posiciones en el espacio y con relación a los personajes, de acuerdo con las diferentes visiones perspectivas que ofrecen los distintos puntos de vista de una cámara en movimiento.

Al espectador-estudiante se le propone realizar un *levantamiento gráfico* de los espacios de la escenografía en donde se desarrollan las escenas del filme seleccionado para el ejercicio en tres etapas sucesivas: un levantamiento con una sola pasada del filme, un levantamiento con dos pasadas y un tercer levantamiento con la cantidad de pasadas necesarias para detectar el mayor número de incoherencias posibles. La hipótesis fue planteada de la siguiente manera:

En el filme *The Magnificent Ambersons*, del realizador Orson Welles, existen incoherencias espaciales, arquitectónicas, de ubicación de los objetos en el espacio, tanto en algunas de las imágenes registradas por la cámara detenida como en las imágenes registradas por la cámara en movimiento. Esas incoherencias se observan, especialmente, en el ámbito del comedor de la mansión Amberson.

El recurso metodológico consistió, como se indicó, en realizar un levantamiento gráfico del espacio y su equipamiento sobre la base de la comparación de ejercicios sucesivos de observación en los que se ponen en evidencia las diferencias entre lo que se ha denominado espacio protofílmico y espacio fílmico.

### Segunda hipótesis

Para la sección [b2], se propuso otra hipótesis que supone influencias del mismo filme de Orson Welles — *The Magnificent Ambersons*— en la filmografía de Alfred Hitchcock, después de que este lo presenciara. En esta etapa del trabajo, al igual que en la anterior, la hipótesis se formula como una proposición provisorio y exploratoria,

una afirmación cuya validez se pretende demostrar. Esta formulación permite relacionar una serie de identificadores del lenguaje filmico utilizados por un director con los utilizados por el otro director. La hipótesis se enuncia de la siguiente manera:

Según afirmara el crítico cinematográfico Joel McCrea,<sup>24</sup> estudioso de la filmografía de Alfred Hitchcock, «es a partir de la visión del filme *The Magnificent Ambersons*, del realizador norteamericano Orson Welles, por parte del director británico Alfred Hitchcock, que el lenguaje filmico de este registra un vuelco sustancial, apreciándose el uso de ciertos recursos propios de Welles en sus filmes posteriores a 1942 [...]».

Como puede observarse, la formulación consta de tres condiciones: a) la existencia de Joel McCrea, uno de los críticos y estudiosos de la filmografía de Hitchcock, b) la aseveración que este realizara acerca de que Hitchcock presencié el mencionado filme de Welles y c) el manejo de recursos del lenguaje cinematográfico propios de Welles, utilizados en su filme *The Magnificent Ambersons*, por parte de Hitchcock a partir de 1942, después de haber presenciado el filme de Welles. En el curso de la investigación, se partió de la base de que son ciertos los dos primeros términos de la hipótesis (a) y (b), en el supuesto de que su veracidad ha sido demostrada fuera del contexto de este documento. Estos términos fueron considerados como postulados. Aclarado este aspecto, es necesario comprobar la veracidad del tercer elemento: el uso de ciertos recursos expresivos, propios de Welles, por parte de Hitchcock a partir de la fecha indicada.<sup>25</sup>

### Tercera hipótesis

El tercer nivel [c] de análisis propone no solamente la observación, sino, además, una especulación más profunda; pretende adentrarse en la dimensión simbólica de la escenografía-*arquitectura*. Ya no se trata de ver, de observar o relevar, solamente, sino de interrogarnos —además del *cómo* (campo de los recursos)— acerca de los fines, *por qué* y *para qué* son presentadas las cosas tal como son presentadas (campo de las interpretaciones o de los significados). En este caso, se recurre a una hipótesis complementaria que incorpora otra variable a la relación. Esta hipótesis se formula de la siguiente manera:

[...] Y agrega este crítico: «El director británico no solo utilizó recursos filmicos, estéticos o del lenguaje cinematográfico manejados por Welles en *The Magnificent Ambersons*, sino que, a partir del conocimiento profundo de este filme, desarrolló, en la mayoría de sus obras posteriores a 1942, el tema de “lo doméstico”, relacionando estrechamente la trama de sus historias con la vida doméstica del hombre encarnado por sus personajes; con la vida del hombre en relación con su casa».

Si se atiende al contenido de la hipótesis y se la compara con la segunda, la nueva variable introducida es el tema de la historia narrada presente en la mayoría de los filmes de Hitchcock posteriores a 1942. Pero, además, el crítico, de quien proviene la aseveración, hace una precisión con respecto a la temática. Especifica que la temática en cuestión se refiere a «lo doméstico», la relación establecida entre la vida del hombre y su *casa*. Más allá de la ambigüedad del significado de la palabra *casa* —entendida como recinto espacial donde vive el hombre y como conjunto de personas que viven juntas<sup>26</sup>— el contenido de la afirmación del crítico abre un nuevo campo para la investigación.

La confirmación de la revelación del crítico prepara el tercer nivel de posibilidades didácticas del cine de ficción. Una de las mayores dificultades en esta etapa de la investigación es relacionar historias aparentemente tan dispares como la del filme de Welles con las de los filmes de Hitchcock. Si bien desde un comienzo parece razonable tipificar la temática de *The Magnificent Ambersons* como «doméstica», no ocurre así con los filmes de Hitchcock, por lo menos en una primera instancia. Pero, justamente, en el intento por dilucidar este asunto, se

24 Joel McCrea, crítico cinematográfico nacido en Nueva York (Estados Unidos) en 1909 y fallecido en San Francisco (Estados Unidos) en 1991. Autor de *Alfred Hitchcock's films: 1925-1976* y *The Alfred Hitchcock's Gaze*, publicados en 1978 y 1984, respectivamente, fue uno de los críticos y estudiosos más destacados de la filmografía hitchcockiana. McCrea no desarrolló ni demostró esta afirmación que se mantiene hasta el día de hoy como una mera apreciación del crítico norteamericano fallecido hace unos años. La afirmación adquirió, en este trabajo, valor de hipótesis.

Nota del autor: Joel McCrea es un personaje de ficción, como son de ficción los libros mencionados..

25 La filmografía de Alfred Hitchcock consta de dos etapas. La primera se desarrolla, en su mayor parte, en Inglaterra; la segunda tiene su mayor desarrollo en los Estados Unidos de América y se inicia en el año 1940 con el filme *Rebecca*. Aunque en sus comienzos estuvo influido por el llamado expresionismo alemán y por directores como Lang, Murnau y Eisenstein, Hitchcock demuestra, a través de sus filmes, un estilo que lo identifica y lo destaca entre los creadores del arte cinematográfico, según afirma Donald Spoto en su libro *La cara oculta de un genio: Alfred Hitchcock*. En 1939 se traslada a los Estados Unidos por invitación de David Selznick. Allí se establece y prosigue su carrera artística. Aunque en sus primeros filmes norteamericanos no se registra un cambio drástico de su estilo, más allá de las adaptaciones a las imposiciones del propio Selznick, que lo condicionan de alguna manera, es a partir del conocimiento que, en 1943, Hitchcock tiene de uno de los primeros filmes de Orson Welles que sus creaciones comenzaron a adoptar ciertos recursos técnicos propios del lenguaje filmico del director estadounidense. Esta afirmación pertenece al plano de la suposición y constituye la materia esencial para la propuesta de la segunda y tercera hipótesis.

26 Diccionario de la Real Academia Española.

pone en juego lo que debe activarse en este tercer nivel<sup>27</sup> del recurso cine: la especulación profunda para adentrarse en la simbología de la escenografía-*arquitectura*.

Como podrá apreciarse, las tres hipótesis constituyen un sistema interrelacionado de ejercitación con dificultad creciente aunque no necesariamente secuencial, si bien la resolución de cada hipótesis facilita la resolución de la siguiente sin condicionarla necesariamente. Así, por ejemplo, el levantamiento de uno de los ambientes de la mansión Amberson —nivel [b1] correspondiente a la primera hipótesis— permite el descubrimiento de un sector de la escenografía cuya visualización pasa totalmente inadvertida en un primer visionado del filme, hecho que resulta vital para el análisis del rubro mundos en convivencia o mundos simultáneos (MS), que forma parte del análisis en el nivel [b2] —determinado por la formulación de la segunda hipótesis—, y cuyo manejo permite comprender el profundo significado que la imagen posee a la luz del sentido que adquiere la escena en la narración de la historia del filme, nivel [b3] —propiciado por la tercera y última de las hipótesis.<sup>28</sup>

### Método para verificar la veracidad de los términos propuestos por las hipótesis sobre la base de las operaciones de comparación

Como se expresara anteriormente, cada hipótesis principia un proceso de investigación estructurado por una ejercitación especialmente diseñada para cada módulo tendiente a verificar la veracidad de la hipótesis. Dicho proceso está estrechamente vinculado con el recurso externo en el que se basa la ejercitación propuesta a través de la cual se desarrolla la investigación y se llega a conclusiones. El método para verificar la veracidad de los términos propuestos por cada una de las hipótesis constituye la propia estructura de la ejercitación. Cada módulo tiene una ejercitación particular para verificar la hipótesis que lo principia. Todas ellas están basadas en *operaciones de comparación*.

## MÓDULO 1 - Primera hipótesis

El levantamiento gráfico, recurso metodológico propuesto para desarrollar la investigación en el primer módulo, se basa en el establecimiento de relaciones y comparaciones a través de la confrontación de lo que vemos en el cuadro filmico —imágenes visuales que conforman el *espacio pictórico*—, de lo que imaginamos o creemos ver de acuerdo con nuestro conocimiento y con las *lógicas del proyecto arquitectónico* supuestas —imágenes mentales que conforman el *espacio filmico*— y de lo que vemos en nuestras representaciones gráficas —imágenes visuales que conforman el *espacio profilmico 2*—. Con la verificación de la hipótesis, se procura poner a prueba un mecanismo que multiplique el efecto que tiene el *proceso de comparación* en el desarrollo de nuestras facultades creativas y perceptivas. Un recurso para detener la mirada sobre el objeto arquitectónico mediatizado por el cine, a través de la comparación con otro objeto mediatizado por la representación gráfica.

Se propone realizar el levantamiento en tres etapas sucesivas. Una primera, con una sola pasada del filme; una segunda, con dos pasadas, y finalmente una tercera, con la cantidad de visionados necesarios para detectar el mayor número de incongruencias posibles. Esta última etapa no requiere de la visión completa del filme, sino de la visión reiterada de aquellos fragmentos que pueden aportar la información necesaria para cumplir con el propósito del ejercicio.<sup>29</sup> El levantamiento de los espacios arquitectónicos que sirven de escenografía a la historia, práctica que se afilia a la del *croquis de observación directa*, resulta muy eficaz para la comprensión y el conocimiento del objeto que se releva mediante la captación de sus atributos, potenciados por su integración con una trama narrativa y una historia (los otros dos componentes del cine de ficción).

La diferencia entre el objeto arquitectónico mediatizado por la imagen audiovisual y el objeto arquitectónico real —con el que se trabaja en los cursos de Medios y Técnicas de Expresión de la Facultad de Arquitectura— radica en que el primero no puede recorrerse a nuestro antojo, ni medirse directamente. Solo es posible manejar la información que se obtiene directamente del filme, información que resulta limitada no solo por la mediación de la técnica cinematográfica, sino, también, por los intereses discursivos del realizador. Esto exige, por parte del espectador-dibujante, la suposición de aquellas partes ausentes o que no aparecen representadas con claridad, lo que enriquece las posibilidades del cine como recurso, pues obliga al observador a formularse hipótesis espaciales para poder avanzar y completar su trabajo dado que este requiere de la comprensión de los atributos del espacio que se releva.

27 En este nivel, que se supone el más complejo, son considerados los tres espacios con los que se trabajará: el espacio arquitectónico o profilmico, el espacio filmico o vivencial y el espacio pictórico o espacio de la imagen visual representada en el cuadro filmico.

28 El ejemplo se refiere al levantamiento de la caja de escaleras principal de la mansión Amberson y, particularmente, a los dos trípticos de vitrales que la conforman. Estos jugarán un rol fundamental en la escena n.º 28 y su consideración como mundos simultáneos a los de los personajes. Permitirá comprender el significado último de esta secuencia y del diálogo entre Fanny Minafer y George Amberson. Al respecto véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Espacio filmico y profilmico. Relevamientos. Levantamiento de la escalera de la mansión Amberson y comentarios a la escena n.º 28.

29 Para hacer el levantamiento del comedor de la mansión Amberson se recurre a la escena n.º 27. Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP).



Otra de las dificultades básicas del ejercicio de levantamiento radica en que es necesario pasar de un sistema de representación en perspectiva cónica, dada por la imagen visual del filme, a un sistema de proyecciones paralelas —de plantas y fachadas— en el que debe realizarse la representación propuesta. Por lo tanto, no se trata de copiar directamente la imagen del espacio pictórico, ofrecida en el sistema perspectivo central, sino de hacer una verdadera *restitución geométrica*, es decir, realizar un pasaje del sistema perspectivo central al sistema diédrico ortogonal.

## MÓDULO 2 - Segunda hipótesis

La segunda hipótesis se basa en la suposición de que hubo cambios en el estilo o lenguaje fílmico de Alfred Hitchcock a partir del momento en que presenció el filme *The Magnificent Ambersons*, que Welles realizara en 1942. Para demostrar la veracidad o falsedad de esta hipótesis, es necesario comparar el lenguaje fílmico de la obra de Welles con el lenguaje fílmico de los filmes de Hitchcock. A partir de esta afirmación que se hace en la hipótesis, quedan planteadas algunas cuestiones, tales como que Hitchcock dirigió una serie de filmes antes de 1942 y continuó su carrera de director y realizó filmes después de esa fecha, hasta 1976. Por lo tanto, es necesario determinar: en primer lugar, si existió algún cambio en el estilo cinematográfico de Hitchcock en los filmes posteriores a 1942, año a partir del cual pudo haber presenciado *The Magnificent Ambersons* y, en segundo lugar, si ese o esos cambios pudieron atribuirse al conocimiento, por parte del director británico, del filme de Welles. Si bien la hipótesis contempla la posible influencia de un director sobre el otro en el campo del lenguaje fílmico, los elementos formales o estructurales que maneja un realizador nunca son independientes del contenido narrativo y temático, sino que, más bien, están a su servicio. El *qué* y el *cómo* están íntimamente relacionados en la ejecución de la obra de arte ya que el uso de un recurso formal es una estrategia del discurso y es manejado con una finalidad para un determinado logro en el campo narrativo. La aplicación de un método analítico de carácter formalista que solo hiciera hincapié en la estructura estilística daría un resultado incompleto. No podría prescindirse del análisis de contenido ni pasar por alto una aproximación a la temática tratada. Aunque se pretenda realizar un análisis objetivo, centrado solamente en la descripción y categorización de elementos puramente formales —un estudio exclusivo de recursos técnicos que evitara cualquier clase de juicio estético—, este análisis no sería de mucha utilidad. Debe tenerse en cuenta que cada filme es un texto sincrético, y el concurso de códigos diversos en las operaciones de producción de sentido advierte sobre la complejidad que supone el análisis del plano de la expresión si se efectúa aisladamente. En consecuencia, es previsible que, no obstante un director hubiese sido influido por el otro en el campo puramente formal —en algunos o algún aspecto de su lenguaje fílmico—, quedaría aún por descubrir si los recursos formales trasvasados están al servicio de los mismos objetivos en el nivel de la narración y de la temática para que la hipótesis pueda ser totalmente demostrada. Este aspecto permitiría discernir el verdadero alcance de la afirmación que se hace en la segunda hipótesis. Aun así, teniendo en cuenta esta integridad, el grado de influencia podría ser diferente y adquirir distintos niveles de complejidad y profundidad según el caso.

En principio, es necesario determinar un *modelo de análisis* cuya estructura permita estudiar el filme de Welles y los filmes de Hitchcock *a través de los mismos componentes* y sacar conclusiones parciales que habiliten, finalmente, a verificar la veracidad de la hipótesis. Debido a que el estudiante de arquitectura no está habituado al análisis de la imagen audiovisual en movimiento ni al estudio de lenguajes cinematográficos, se propone una metodología alternativa que estructure e integre el pensamiento racional, el conocimiento documental y el análisis cinematográfico basado en procesos comparativos. Sin traicionar el propósito de establecer *a priori* una estructura común de componentes para el análisis de los filmes que permita formular hipótesis parciales, verificarlas y sacar conclusiones en los mismos indicadores, se considera necesario cierto grado de flexibilidad de la estructura analítica a adoptar debido a la vastedad de los filmes a analizar y a su heterogeneidad por pertenecer a géneros diferentes. Sin tener la intención de agotar todos los posibles recursos a través de los cuales comparar cada filme de Hitchcock con el filme de Welles, se selecciona un elenco de aspectos a considerar que se enuncia a continuación.<sup>30</sup>

### Construcción del espacio pictórico (fotograma)

Geometría o composición del formato (cuadro, encuadre y formato):

superficie

profundidad (perforación) - eje perspectivo (de punta, oblicuo)

líneas de composición

iluminación (calidad, cantidad, secuencia estática, contraste), claroscuro y escala de grises, paleta de colores, textura

espacio *in*, espacio *off* (espacio dentro y fuera del cuadro) (EDC y EFC)

planos: plano general, de conjunto, plano medio, plano de detalle

30 Se hace un desarrollo especial y extenso de este ítem por ser desconocido por el estudiante de arquitectura a quien va dirigida esta propuesta, dado que no integra el currículo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República.



líneas de composición: en relación con el punto de vista (altura de horizonte, puntos de fuga, plano principal de visión), en relación con la geometría del cuadro (medianas, diagonales, centro, márgenes, cuadrantes)

territorios o mundos en convivencia dentro del encuadre (MS)

En la superficie, el cuadro fraccionado:

yuxtaposición o superposición por reflexión

yuxtaposición por proyección virtual del objeto real

cambio de escala

cambio de sustancia

encuadre del encuadre - el mundo diegético *real* y diegético *ficcional*

campo / fuera de campo

yuxtaposición de imagen visual e imagen sonora

En la profundidad:

profundidad de campo-convivencia de planos

profundidad de campo por planos paralelos (bambalinas)

profundidad de campo por planos oblicuos

alteración de la composición del formato (cuadro fijo)

movimiento de personas/objetos dentro del cuadro (dirección y sentido)

entrada y salida de personas y objetos dentro del cuadro (superior, inferior, laterales)

cambio de iluminación

cambio de profundidad de campo

emplazamiento de la cámara

tamaño de plano (general, medio, primer plano)

ángulos de toma (picados, contrapicados, normal, ras de suelo)

alteración de la composición del formato (cuadro móvil)

movimiento de cámara: panorámica o paneo (dirección y sentido) (MCp)

movimiento de cámara: *travelling* (dirección y sentido) (MCt)

zoom (MCz)

movimientos combinados (MCc)

el corte y las tomas yuxtapuestas como forma especial de movimiento

recorridos visuales del espectador en el cuadro, tiempos y categorías de observación, relación con la duración del plano

Dado que la sola descripción del recurso no sería suficiente para valorar la influencia del estilo de un realizador en el otro excepto en un nivel muy elemental y superficial, se recurre a la detección de las *figuras de sentido* que produce el recurso o la combinación de recursos en manos de cada realizador. Las *figuras de sentido*, junto con el o los *recursos* que las producen, permitirían identificar las semejanzas estilísticas y sacar conclusiones más profundas. Por considerar este aspecto, son analizados:

## Elementos formales del texto fílmico/lenguaje del texto fílmico

Funciones que desempeñan los recursos formales del filme dentro del relato:

códigos visuales, valorando especialmente las opciones de:

cuadro, formato, ángulo, nivel, altura y escala: composición y perspectiva

tamaños de planos (general, medio, primer plano)

plano secuencia

uso de lentes y profundidad de campo, fuera de campo, cromatismo (acromatismo)

iluminación

movimiento interior de la imagen

emplazamiento de la cámara (definición del punto de vista en el espacio, altura de horizonte, ángulo de visión)

ángulos de toma (picado, contrapicado, ras de suelo, normal)

movimiento de cámara (panorámica, *travelling*, zoom)

Códigos sonoros, valorando especialmente:

diálogos en cada secuencia y cada personaje

banda de sonidos y música

Códigos sintácticos, signos de puntuación:

fundidos en negro, fundidos en imagen, encadenados, cortinillas, rótulos;

Tiempo de la narración:

duración de las secuencias, ritmo, tiempo de la estructura del relato en función de las secuencias, los fragmentos y las partes, tipo de montaje, *flashback*, *flashforward*, elipsis, fundidos, plano secuencia,

en especial aquellos que constituyen un rasgo del estilo del cineasta o son expresión de un modo de abordar la temática.

## Elementos formales del texto fílmico

En relación directa con el lenguaje:

enunciación y punto de vista (del enunciador y del enunciatario, el espectador implícito al que se dirige el enunciador, la existencia o no de narradores intradieгéticos y las focalizaciones o puntos de vista a lo largo de las distintas secuencias)

tiempo cinematográfico: vertebración del tiempo según las categorías de orden lineal o no lineal, analepsis, duración (sumarios, dilataciones, escenas, elipsis y pausas) y frecuencia (existencia de secuencias singulares, repetitivas y reiterativas)

relación entre personajes y relación entre personajes y objetos del atrezo

Si se tiene en cuenta la construcción que cada director realiza de las tres categorías de espacio —el espacio profílmico, el espacio pictórico y el espacio fílmico—, los recursos manejados y analizados son:

### A. Construcción del espacio arquitectónico (o profílmico)

Levantamiento gráfico del espacio y su equipamiento (LGR) (realizado en el primer módulo)

Mapa de recorridos de los actores en el espacio arquitectónico (MRAC)

Mapa de recorrido y posiciones de la cámara en el espacio arquitectónico y en relación con los personajes (MRC)

### B. Construcción del espacio pictórico

Encuadre y composición del formato a partir de fotogramas privilegiados de:

secuencias significativas

encuadre de personajes y atrezo

distribución del claroscuro y el color

### C. Construcción del espacio fílmico (o vivencial)

Es el que *se crea al montar los diversos fragmentos* que componen una película y que reunidos provocan la sensación de una acción unitaria.

montaje (paralelo, convergente, divergente, etcétera)

espacio dentro y fuera de campo (EDC y EFC)

iluminación, audio

### D. Construcción del ritmo fílmico

Repetición de elementos icónicos (movimiento, espacio, composición, tiempo, ángulo, escala, color, etcétera, de la imagen) en cada plano, escena y secuencia durante un mismo o en distintos tiempos, conforme a la cronología impuesta por el contenido semántico del filme.

Se estudiaron, especialmente, tres ítems creadores del *ritmo* entendido como *impresión dinámica*:

la duración de los planos

las intensidades dramáticas

efecto del montaje

Si se tiene en cuenta que el ritmo del cine es una unidad compuesta por tres ritmos: el *visual* interno o externo (de la imagen), el *auditivo* (del sonido) y el *narrativo* (representado por el desarrollo de la acción y el encuadre), y que está *en función del tiempo, del tema y del dramatismo* de la escena.

### E. Construcción del tiempo fílmico

El tiempo fílmico, como la *representación del tiempo real* (duración objetiva del movimiento de los acontecimientos tal y como se desarrollan en la realidad), es diferente al tiempo real. Es un tiempo variable, no necesariamente lineal, que incluso se puede acelerar o invertir, según el tema y la escena mediante los recursos técnicos mencionados anteriormente.

Este esquema constituye una hipótesis para instrumentar el análisis y es necesario ponerlo a prueba, verificarlo y ajustarlo a medida que avance la investigación. Dado que las operaciones de comparación que deben realizarse en el segundo módulo son altamente complejas debido a los múltiples términos que deben ser confrontados y los múltiples filmes que intervienen en el análisis, se propone realizar conclusiones parciales y transversales. *Conclusiones parciales* son las que surgen del análisis de cada uno de los filmes y permanecen potencialmente abiertas para ser cotejadas con las *conclusiones transversales*, que ofrecen una visión dinámica del desarrollo o la evolución de cada componente analizado a lo largo de toda la filmografía de Alfred Hitchcock. Estas conclusiones son las que permiten detectar la cualidad de los cambios producidos en los diferentes recursos fílmicos y determinar el grado de influencia de un director en el otro.

## MÓDULO 3 - Tercera hipótesis

Debido a la complejidad del objetivo planteado en este tercer módulo, aún más abstracto que los anteriores, pues se trata de comparar historias diferentes narradas en diferentes filmes a los efectos de detectar una temática común en todos ellos, es necesario recurrir a una ejercitación menos estructurada y más flexible que permita la comparación de los términos establecidos por la hipótesis. A su vez, es necesario ampliar el espectro de las fuentes de conocimiento, pues los términos de la comparación ya no pertenecen a un mismo y único nivel o materia —el espacio escenográfico o los recursos del lenguaje cinematográfico— como lo son en el primero y segundo módulo. Como se vio, la historia narrada en un filme involucra a los otros componentes: la escenografía, el comportamiento de los personajes en el espacio escenográfico y los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados en la narración. Un tema común a todas las historias narradas incluye, necesariamente, el estudio de los tres componentes básicos del cine de ficción. La *historia* como narración de un suceso. Un *actante* o personaje que experimenta los sucesos narrados. Un *espacio* en el que el personaje experimenta esos sucesos. Por lo tanto, el tema común a todas las historias narradas trata de los mismos sucesos o de sucesos semejantes ocurridos a personajes semejantes en espacios análogos.

La búsqueda de un tema común en historias diferentes, como lo propone la tercera hipótesis, requiere la investigación en el *nivel arquetípico*, entendido como el nivel de máxima abstracción en el que subyacen y subsisten aquellos rasgos comunes a las cosas que, aun siendo diferentes por su apariencia, pueden ser emparentadas por medio de rasgos o atributos semejantes. Solamente en este nivel de abstracción podría encontrarse la similitud temática a la que alude la hipótesis. Ahora bien, debido a la diversidad de componentes involucrados, cada uno de ellos debe ser analizado en ese nivel arquetípico y siempre que se considere el tema mencionado en la hipótesis como el tema común a todas las historias comparadas. La única dirección concreta, establecida por la tercera hipótesis, apunta a la especificidad temática: el *espacio interior doméstico*, la *casa del hombre*. Ese es el tema que la hipótesis manifiesta como tema común del filme de Welles y de los filmes de Hitchcock posteriores a 1942. Se entiende que, en este nivel de la propuesta, sería poco provechoso comparar *directamente* espacios escenográficos o conductas de personajes, pues ellos son una envoltura sin significado alguno si no se los relaciona, íntimamente, con la historia narrada. La comparación deberá alojarse en el plano de los arquetipos espaciales y de conducta que corresponden a la *domesticidad* del ser humano.

A los efectos de tener un enfoque relativamente amplio del tema —el *espacio interior doméstico*, la *casa del hombre*— se propone el estudio de una bibliografía que lo aborde desde diferentes ángulos: el arquitectónico, el antropológico, el psicológico, el artístico y el simbólico. Los conocimientos allí vertidos configuran uno de los términos de la comparación, el otro está constituido por los filmes de ambos directores comprendidos desde 1942 a 1976.

### FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA<sup>31</sup>

Como parte integrante del método expuesto, se propone el estudio de una filmografía y una bibliografía relacionadas con los componentes y los recursos manejados en cada uno de los tres módulos descritos, y de acuerdo con los procesos de investigación promovidos por cada una de las hipótesis planteadas.

Filmografía:

- a. estudio del filme de Orson Welles *The Magnificent Ambersons* (1942).
- b. estudio de la filmografía completa de Alfred Hitchcock en su etapa británica (1925-1939) y estadounidense (1940-1976).

Bibliografía:

- a. sobre ejercitación de croquis de observación y levantamiento de espacios arquitectónicos.
- b. sobre cine de ficción y análisis de lenguajes cinematográficos.
- c. sobre la obra específica de Orson Welles y de Alfred Hitchcock.
- d. sobre el espacio doméstico.
- e. sobre arquetipos espaciales y de comportamiento.

31 La filmografía y la bibliografía completas aparecen en un capítulo especial.

## Capítulo 3. MÓDULO 1

El espacio pictórico. El espacio vivencial

El espacio profílmico. Levantamiento y representación



*El sentido de la vista distingue las diferencias entre las formas, dondequiera que estén [...] sin retraso ni interrupción, efectuando cálculos complicados con destreza casi increíble, pero sin que notemos sus operaciones, debido a la rapidez. [...] Cuando el sentido no puede ver el objeto por obra de su propia acción, lo discierne a través de la manifestación de otras diferencias, a veces percibiendo correctamente y a veces imaginando erradamente.*

TOLOMEO, *Óptica*

*En la representación visual, los signos se refieren a objetos del mundo visible, y estos nunca pueden venir «dados» por sí mismos. Toda pintura, por su naturaleza misma, será siempre una llamada a la imaginación visual. Hay que suplementarla para poder comprenderla. Esto no es más que otro modo de decir que ninguna imagen puede representar más que ciertos aspectos de su prototipo: de otro modo sería un doble, y ni siquiera Pigmalión pudo crear uno.*

E. H. GOMBRICH, *Arte e Ilusión*



## INTRODUCCIÓN

El primer módulo, dirigido a *detener la mirada* del espectador, propone trabajar sobre uno de los componentes del cine de ficción: la escenografía, entendida como una representación del espacio arquitectónico. El recurso externo que se utiliza para la realización de la ejercitación es el levantamiento del espacio escenográfico a través de las proyecciones geométrales (plantas) en el sistema diédrico ortogonal. Se trabaja con tres espacios: el espacio pictórico, el espacio vivencial o espacio filmico y el espacio protofilmico.

El *espacio pictórico* se define como aquel cuyas imágenes aparecen en el cuadro filmico, plasmadas en los fotogramas de una secuencia o escena. Es la representación fotográfica de la escenografía. Es lo que ve el espectador en la pantalla sobre la que se proyecta el filme. El *espacio filmico* o *vivencial* se considera como aquel que *reconstruye* la mente del espectador, aquel espacio que el espectador imagina a partir de lo que ve en la pantalla, es decir, a partir del espacio pictórico. Por último, el *espacio protofilmico* es el espacio real que ha sido filmado y que no se corresponde, necesariamente, con el espacio que imagina el espectador. El espacio pictórico se presenta ante el espectador del filme como un fragmento de un espacio mayor. Cada toma constituye una imagen que muestra una parte de una totalidad que es imaginada por el espectador a partir de esos fragmentos que aparecen en el cuadro filmico. Cada toma muestra algo del espacio escenográfico a la vez que oculta algo de ese espacio. Las diferentes partes o fragmentos de la escenografía que son mostrados por cada toma no integran, necesariamente, una totalidad coherente, no conforman, necesariamente, un único espacio reconocible, aunque en la mayoría de los casos se pretenda que así sea. Sin embargo, nuestro pensamiento parece no registrar la incoherencia de la integración de esas sucesivas imágenes del espacio mostrado. Por el contrario, las integra y conforma un todo coherente sobre la base de lo que *conocemos* y *hemos experimentado*. En cada fragmento de espacio que vemos, se encierra un universo completo que conocemos (o que creemos conocer), cuya imagen eclipsa a la que realmente aparece en el cuadro filmico, y la sobrepasa. En la necesidad de dar un marco espacial cabal en el que transcurra la acción, el espectador imagina y completa las lagunas que contiene el espacio pictórico al tiempo que construye su espacio vivencial o *espacio filmico*. La cualidad esencial del espacio filmico es la de resultar *reconocible* a cada espectador. Ese reconocimiento del espacio por parte del espectador es esencial para que este pueda atender a lo que ocurre con la acción que allí se desarrolla y comprender el sentido de la historia. Para completar esas partes que no muestran los fotogramas del filme, el espectador recurre a sus conocimientos sobre la organización del espacio, lo que hemos llamado las *lógicas del proyecto*. La imaginación, guiada por las lógicas del proyecto, funciona como el *doblo* del pensamiento y nos lleva a imaginar lo que no aparece visible en el cuadro filmico. Nuestra visión se detiene en la superficie del cuadro filmico que aloja el espacio pictórico, pero nuestra imaginación traspasa el espacio pictórico y *dibuja* lo que aún no ve a partir de lo que ve. En el caso de los arquitectos y estudiantes de arquitectura, esas lógicas del proyecto están muy arraigadas por la formación recibida a través de la teoría e historia de la arquitectura y a través de la práctica del dibujo como herramienta de representación de arquitecturas ya creadas o en vías de creación.<sup>32</sup>

## OBJETIVO

El objetivo del ejercicio es reconocer lo que realmente ve el espectador en el cuadro filmico y no lo que *cree ver*. Esa *visión real* que tenemos como espectadores es frecuentemente *desvirtuada* por lo que creemos ver. Lo que creemos ver es la imagen que construye nuestro pensamiento sobre la base de lo que conocemos y a partir de lo que vemos. De ese modo, conformamos nuestro espacio vivencial que es, en definitiva, el espacio que el realizador del filme quiere que nos imaginemos.<sup>33</sup> Dado que el objetivo del ejercicio es *detener la mirada*, es decir, *quedarse* en el espacio pictórico, el planteo que se efectúa es diferente de la mayoría de las ejercitaciones propuestas en los cur-

32 Así, por ejemplo, cuando vemos la perspectiva oblicua de un prisma recto de base rectangular, la figura que lo representa manifiesta distorsiones propias del sistema de proyecciones en el que se dibuja. La base rectangular se ve como un cuadrángulo cóncavo cuyos lados convergentes a los puntos de fuga representan los lados paralelos del rectángulo representado. Cuando vemos esta figura en perspectiva, difícilmente imaginamos que representa otra figura que no sea un rectángulo, no obstante pueda ser la representación de un número infinito de cuadrángulos diferentes ubicados en distintas posiciones en el espacio. Del mismo modo, tendemos a suponer que un espacio es simétrico con solo ver una de sus *mitades*, o decidimos que dos muros son ortogonales aunque no los veamos así por efecto de la perspectiva. Perpendicularidad y simetría, por ejemplo, podrían ser consideradas *lógicas del proyecto*.

33 Si bien a todos los espectadores se les presentan las mismas imágenes, no todos las *ven de la misma manera*. La aprehensión de la imagen está cargada de una fuerte subjetividad dirigida por los intereses particulares, las expectativas y la cultura de cada individuo, incluso por su capacidad para ver y observar.

A medida que la persona posee una mayor formación en diseño arquitectónico, mayor experiencia y mayor número de obras de arquitectura vistas y analizadas, conoce las distintas *lógicas de proyecto* basadas en los diferentes criterios y abordajes con los que se proyecta y con las que le son presentados esos proyectos.

Las *lógicas de proyecto* trabajan con los distintos parámetros que intervienen en el diseño arquitectónico y los utilizan como recursos o herramientas de diseño. Estos parámetros pueden agruparse en tres básicos: la función, la materia y la forma. No solo enmarcan los requerimientos o necesidades a satisfacer por una obra de arquitectura, sino que también proveen los recursos de diseño arquitectónico de los que se vale el arquitecto en su tarea proyectual.



sos de representación y proyectación arquitectónica. En estos, se procura incentivar la imaginación del estudiante mientras trabajan para hacerle ver *más allá* de lo que comúnmente ve. El proceso promovido por la ejercitación que aquí se plantea tiende, pues, a cuestionar nuestro conocimiento del espacio construido sobre la base de nuestras lógicas del proyecto que aplicamos para comprender rápidamente lo que vemos o creemos ver.

## LA HIPÓTESIS QUE PRINCIPIA EL EJERCICIO

El ejercicio se vale de un enunciado a modo de hipótesis en el que se advierte acerca de la presencia de incoherencias entre los registros fotográficos de las distintas tomas que captan una escenografía —el ámbito espacial del comedor de la mansión Amberson—, a través de las secuencias de la escena n.º 27 del filme de Orson Welles *The Magnificent Ambersons*.<sup>34</sup> La función que cumple la hipótesis es la de principiar una investigación mediante una ejercitación basada en la observación, la comparación y la graficación tendiente a desarrollar un proceso de visualización, a la vez que verificar la validez de la hipótesis. El enunciado de dicha hipótesis es el siguiente:

En el filme *The Magnificent Ambersons*, del realizador Orson Welles, existen incoherencias espaciales, arquitectónicas, de ubicación de los objetos en el espacio, tanto en algunas de las imágenes registradas por la cámara detenida como en las imágenes registradas por la cámara en movimiento. Esas incoherencias se observan, especialmente, en el ámbito del comedor de la mansión Amberson.

El enunciado de la hipótesis —que hace referencia a ciertas *incoherencias* espaciales, arquitectónicas y de la ubicación de los objetos en el espacio— supone la existencia de un espacio arquitectónico *coherente*, único, análogo —es decir, semejante— pero no idéntico al representado por los fotogramas correspondientes a las diferentes tomas que componen las secuencias de la escena que se deberá analizar, y sobre la cual se deberá realizar el ejercicio. Con la manifestación de la hipótesis, se supone que cada toma registra un *espacio diferente*, y que la sumatoria de las tomas que componen la secuencia y completan la escena da como resultado múltiples espacios y múltiples ubicaciones de los objetos en estos espacios, y no un único espacio. Pero esas diferencias son *imperceptibles a simple vista*. Nuestra visión no las capta por varias razones: la rapidez con que se suceden las tomas, la atención que disponemos para comprender el transcurrir de la historia y, muy especialmente, por esa necesidad imperiosa de concebir un ámbito congruente, reconocible y acorde con la acción que en él se desarrolla. Para poder detectar esas incongruencias debemos, pues, registrar los atributos del espacio representado por cada toma y compararlos entre ellos y con el modelo único que se supone coherente. Para reconocer los atributos del espacio escenográfico mostrado en cada toma, se recurre a su representación gráfica a través del levantamiento gráfico. La propuesta exige trabajar en el espacio pictórico e intentar graficar lo que en él se ve a través de cada toma significativa.<sup>35</sup> Solo así podrán detectarse los cambios que para cada toma realiza el director con el objetivo de lograr determinados efectos visuales. Solo así podrá el espectador desprenderse, paulatinamente, de las lógicas del proyecto que había aplicado para concebir el espacio vivencial y reconocer las situaciones que realmente se filman.

## EL LEVANTAMIENTO GRÁFICO COMO RECURSO PARA LA OBSERVACIÓN Y EL REGISTRO DE LAS INCOHERENCIAS

El ejercicio se estructura en dos etapas. Una etapa intenta reconocer, mediante el registro gráfico, el *espacio coherente* que servirá de referencia para la comparación con los *espacios incoherentes*, captados en cada toma significativa. En la otra etapa, se registran los *distintos espacios* capturados por cada toma significativa. Para cumplir con la primera etapa, se propone realizar un registro gráfico del comedor de la mansión Amberson a partir de un solo visionado del filme. El levantamiento realizado dará como resultado el registro gráfico del ámbito *Comedor de la mansión Amberson 1*, tal como lo concebimos si aplicamos nuestro conocimiento y nuestra experiencia,

---

Las lógicas funcionales para que la obra de arquitectura satisfaga correctamente las necesidades para las que fue construida, las lógicas constructivas, derivadas de los sistemas y materiales de construcción, y las lógicas formales que se apoyan, especialmente, en la geometría euclidiana.

Por lo tanto, una persona formada en proyecto arquitectónico apelará —consciente o inconscientemente— a diferentes recursos que involucran esas lógicas proyectuales para interpretar e imaginar lo que ve en el campo perspectivo del fotograma y en la secuencia de fotogramas. También, aquello que no ve, el espacio que está «fuera de campo», esa porción de espacio que el director del filme sugiere pero que no muestra.

34 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 1 a escena n.º 57. Comentarios correspondientes a cada escena.

35 Se entiende por toma significativa aquella toma que suministra la información mínima necesaria para avanzar en el registro gráfico del espacio escenográfico sobre el cual se realiza el levantamiento.

es decir, nuestras lógicas del proyecto. Este registro gráfico es la representación que más se aproxima a la del *espacio vivencial* o *espacio filmico* del espectador. Ese primer registro queda como testigo para compararlo con los otros registros realizados en la segunda etapa. Para efectuar la segunda etapa, se propone realizar un levantamiento minucioso del ámbito de estudio, según se representa en cada toma significativa, mediante la visualización de cada toma y cada secuencia tantas veces como sea necesario hasta no encontrar diferencias con los registros realizados a partir del último visionado. Cada uno de estos registros gráficos, *Comedor de la mansión Amberson 2, 3, 4*, etcétera, corresponde al levantamiento de los *espacios profilmicos* que constituyen la base material de la escenografía filmada. Estos espacios profilmicos no deben coincidir, necesariamente, con los espacios filmados en el set o en la locación real, aunque se aproximan a estos en un mayor grado que el *espacio vivencial*. Para diferenciarlos de los espacios profilmicos reales, se les denomina, en el marco de este trabajo, *espacios profilmicos 2*.

Un aspecto fundamental de este ejercicio es el levantamiento gráfico, el manejo del *dibujo*<sup>36</sup> como herramienta que posibilita explorar las diferentes situaciones propuestas por cada una de las distintas tomas. El dibujo permite fijar los rasgos esenciales de los espacios representados y de los objetos ubicados en ellos porque ayuda a la memoria del espectador-dibujante en el proceso de comparación de imágenes visuales, mentales y gráficas. El estudiante que transita este proceso debe comparar las imágenes del cuadro pictórico con las imágenes que obtiene a través del levantamiento, a la vez que debe esforzarse por representar lo que ve y no lo que imagina. En términos generales, el ejercicio se emparenta con el de *croquis de observación directa* practicado en los cursos de dibujo de la Facultad de Arquitectura. La diferencia esencial con esta modalidad radica en la calidad de la representación del modelo observado, el espacio dibujado es un *objeto mediatizado* por la técnica cinematográfica. Es un espacio que no puede recorrerse, medirse o tocarse como el espacio arquitectónico real que sirve de modelo en los ejercicios de croquis de observación directa. Las imágenes visuales que obtiene el estudiante a través del filme están *dosificadas* por las tomas que lo muestran, que siempre son limitadas y administradas por los intereses y la economía de la narración. La otra dificultad que plantea esta ejercitación particular radica en que el levantamiento debe realizarse en el sistema diédrico ortogonal mediante el dibujo de las proyecciones geométrales (plantas). Esto implica un cambio de sistema de representación. El estudiante no debe copiar la imagen que aparece en cada fotograma —que corresponde a una representación en el sistema perspectivo central del espacio escénico—, sino que debe realizar una restitución geométrica a partir de la imagen que ve en el cuadro pictórico. Este doble mecanismo de *transformación* —de la imagen visual fotográfica a la imagen visual gráfica y de la imagen visual perspectiva a la imagen visual geométrica— le obliga a detener la mirada y a dirigirla según el sentido de lo que ha sido establecido por la hipótesis, de lo que busca y de lo que encuentra en cada toma y en cada trazo que ejecuta. De ese modo, se establece un diálogo entre la mente y la mano en un proceso de compilación de todas las observaciones y reflexiones realizadas. A medida que se comparan los levantamientos efectuados a partir de cada toma, se constatan las diferencias (incoherencias) entre los datos relevados en cada una de ellas.

Para realizar la proyección geométrica a partir de la imagen en perspectiva cónica mostrada en cada fotograma analizado, se trabajó con la imagen fija (fotograma fijo) y se aplicó el método perspectivo para deducir las dimensiones básicas de las formas circunscriptas que permitiesen calibrar otras dimensiones de detalle inscriptas en las anteriores.<sup>37</sup> Una de las grandes dificultades que se presenta en el proceso de levantamiento a partir de cada fotograma analizado radica en que el espacio profilmico 1 —es decir, aquel que es filmado— no tiene por qué estar construido en su totalidad, como ocurriría con una verdadera obra de arquitectura. Por lo tanto, la estimación de la ubicación del fotógrafo (*cameraman*), que corresponde a la ubicación de la cámara —indicada en los gráficos con PV (punto de vista)—, no siempre resulta una ayuda al método. El punto de vista correspondiente a una toma puede quedar localizado detrás de un muro que no esté construido en la escenografía. En consecuencia, en el espacio profilmico 1, el fotógrafo puede estar ubicado en un lugar *fuera del espacio*, algo que resulta imposible en un espacio arquitectónico real. Sin embargo, este inconveniente resulta revelador para captar las diferencias entre los atributos de los espacios filmados en las diferentes tomas, como se verifica en el caso particular del comedor de la mansión Amberson.

Para ubicar el PV y poder reconstruir la planta del espacio perspectivado por la fotografía, se recurrió a las características de la cámara con que se filmó *The Magnificent Ambersons*. El tipo de la lente y de la película permitieron estimar el ángulo del cono de visión de base elíptica (o pirámide de base rectangular) que determina aquella porción de espacio y de objetos que quedan incluidos dentro del cuadro filmico. El dibujo en planta y en alzado de dicho cono con su ángulo al centro posibilita el cálculo aproximado de la distancia del PV al objeto y la reconstrucción de la representación geométrica del espacio escenográfico a partir de su representación perspectiva.

36 El dibujo es una herramienta del proceso proyectual. Nace y muere con el proceso de diseño, durante el cual permite al arquitecto proyectar sus ideas y progresar en la concreción del objeto que diseña. También le permite profundizar en el conocimiento del objeto aún cuando este no sea de su propia creación. Está comprobado que hasta que no se dibuja bien un objeto no termina de comprenderse totalmente. Expuesto de otra manera, el nivel de precisión con que se dibuja un objeto manifiesta el nivel de conocimiento que se tiene del objeto. La imagen del espacio escenográfico se vuelve más precisa a medida que el filme es visto en más de una ocasión. Durante el transcurso de visualizaciones reiteradas, esa imagen se va modificando y completando, a través de la formulación de hipótesis y su posterior verificación.

37 Véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). El espacio filmico y profilmico. Relevamientos. Análisis vivencial.

## ESCENAS PRINCIPALES Y ESCENAS COMPLEMENTARIAS. LAS TOMAS SIGNIFICATIVAS

El comedor de la mansión Amberson sirve de ámbito para el desarrollo de la escena n.º 27 (desde los 39 minutos y 28 segundos del inicio del filme hasta los 43 minutos y 30 segundos, en la versión analizada). Solo al final del filme, durante la escena n.º 51, Fanny Minafer y su sobrino George Amberson pasan, por última vez, desde la cocina rumbo a la sala, por el espacio totalmente desierto y abandonado del comedor. A través de la escena n.º 27, se percibe poco menos que la totalidad del espacio. La escena se caracteriza por la gran cantidad de tomas cortas en diferentes direcciones. Dada la ubicación de los seis personajes alrededor de la mesa, las diferentes tomas en distintas direcciones permiten tener una visión casi completa de todo el ámbito. Solo una esquina, al costado del hogar de leña, queda sin cubrir.

Una primera toma general facilita la ubicación del espectador en el espacio. Los límites que definen el perímetro del comedor son sensiblemente diferentes. Una pared sirve de apoyo a un gran mueble-aparador. Sobre dos lados paralelos y opuestos se encuentran los accesos, uno desde el hall y el otro desde la antecocina. El primero, constituido por una gran puerta de dos hojas batientes y el otro, por una puerta de una hoja vaivén. Sobre la misma pared de la puerta que comunica con el hall, se encuentra una enorme estufa a leña. Sobre la pared opuesta, un *bay-window* con tres vanos de arco de medio punto, visibles detrás de las densas cortinas que los cubren, sirve de fondo a la perspectiva de la primera toma general. El cuarto lado del perímetro está resuelto con tres ventanales de arcos escarzanos con vitrales, desde los cuales es posible suponer que se sale a una terraza exterior o a una galería que se muestra en la escena n.º 13. El exterior del comedor puede inferirse, aunque con ciertas reservas, de la escena n.º 21. Allí aparece la terraza con balaustrada en el ángulo sureste del edificio, apenas durante unos segundos, mientras un relámpago ilumina el lugar.<sup>38</sup> Todas las paredes están empapeladas y el panel de madera es similar al del resto de la casa. El cielorraso no presenta ningún tipo de molduras. De él pende, sobre la gran mesa, una lámpara similar a la del hall. La iluminación artificial se completa con cuatro lámparas fijas en dos de las paredes opuestas, la del ventanal y la del aparador, y dos lámparas de pie que enmarcan el *bay-window*. El ángulo suroeste, contiguo a la estufa de leña, no se muestra en ninguna toma. Es interesante notar que sobre la repisa de la gran estufa de leña existe un reloj de estilo barroco, al igual que en todos y cada uno de los demás espacios de la mansión en los que también existe un reloj, aunque de estilos diferentes. Los ángulos achaflanados de las esquinas son apenas visibles. Su existencia se confirma con las imágenes exteriores del comedor, tomadas desde el hall, correspondientes a escenas tales como la n.º 16 E y n.º 28, entre otras.

El equipamiento móvil consiste en una gran mesa rectangular y seis sillas de madera tapizadas. La ubicación de la mesa y de las sillas en el espacio varía según las tomas. Es notoria la ubicación diferente de las sillas que ocupan Eugene Morgan y Jack Amberson durante la primera toma de conjunto y la que ocupan en otras tomas. Igualmente, la mesa con el conjunto de sillas es emplazada en diferentes ubicaciones durante la filmación de las diversas secuencias, según la ubicación de la cámara y según el encuadre que se desee dar a los personajes. En los gráficos, se indica el emplazamiento aproximado del equipamiento para cada una de las tomas que componen la escena n.º 27.

Dos escenas permiten ubicar el comedor en el conjunto de espacios de la planta baja de la mansión Amberson. La escena n.º 28, que retoma, desde el hall, la salida repentina de George del comedor tras haber discutido con su tío y con su madre. En esa escena, se percibe el gran reloj de pie del hall ubicado sobre el chaflán del ángulo noroeste del comedor. La otra escena reveladora de la ubicación del comedor es la escena n.º 51, en la que George y Fanny lo atraviesan, abrazados, en un largo recorrido rectilíneo que parte de la antecocina y termina en la gran sala, sobre el final del filme.

El emplazamiento de la cámara en un lugar como el PV1, al igual que las distintas ubicaciones de la mesa, permite deducir que el director manejó la dimensión este-oeste del comedor según diferentes estrategias de filmación y que la escenografía no constituía un espacio cerrado y determinado, sino abierto y configurado solo por los límites que aparecen en cada una de las tomas correspondientes. Las dimensiones del comedor son considerables, tal como corresponde a este espacio en las mansiones del Ochocientos. Su ubicación, lindante con el hall, también es una característica propia de las construcciones de esa época. El equipamiento, al igual que el de la sala, tiene la finalidad, para nada secundaria, de subrayar la personalidad y el estatus social de la familia que lo habita. La ubicación de los personajes en la mesa corresponde a la jerarquía que poseen dentro de la familia y en relación con la propiedad de la casa. Se sigue el protocolo norteamericano, no el inglés. Isabel Amberson, la dueña de la mansión —y en representación de su madre— y su padre, el mayor Amberson, ocupan las dos cabeceras. A la derecha de Isabel, su hijo, George Amberson, su único heredero, y a la izquierda su hermano, Jack. A la derecha del mayor, Eugene Morgan, el invitado de honor en la ocasión del almuerzo representado en esa escena; a su izquierda, Fanny Minafer, la de menor rango social en la familia. Por sus dimensiones, la gran mesa está capacitada para albergar más comensales que los únicos seis que aparecen en la escena n.º 27. Al igual que lo ocurre con la sala, el comedor sirve de escenario una única vez en el filme. En esa escena se muestra en todo su esplendor. Aun después de la muerte de Wilbur Minafer, el esposo de Isabel y hermano de Fanny, el

38 Con respecto a la orientación cardinal de la mansión Amberson, véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). El espacio fílmico y profílmico. Relevamientos. Análisis vivencial. Escena n.º 32, comentario sobre la sala de la mansión.

ámbito sirve de sustento al intento frustrado de Isabel de recomponer su vida con el hombre que ama, Eugene Morgan, el invitado de honor. Al igual que con la sala, el comedor hace su última aparición como simple lugar de tránsito en la escena n.º 51, la que se encarga de recordar al espectador el esplendor perdido de esos espacios que sobresalieron en consonancia con el esplendor de la familia.

El ámbito del comedor de la mansión Amberson aparece representado a través de diferentes escenas. Algunas de ellas lo captan desde el espacio interior, otras desde el exterior. Todas ellas se complementan y permiten obtener una representación aproximada del ámbito específico. La escena n.º 27<sup>39</sup> muestra, a través de las 24 tomas fijas y un plano secuencia, el interior del espacio. De todas esas tomas, siete son tomas significativas. A partir de ellas, puede estimarse las dimensiones y proporciones aproximadas del espacio y de los objetos de equipamiento que contiene, así como su ubicación relativa.

## PV1

La primera toma significativa corresponde al PV1. Muestra al comedor a través de una perspectiva frontal. El plano del cuadro está dispuesto paralelo a la pared sobre la cual se ubica el vano que conecta al comedor con la cocina y sobre la cual se dispone el *bay-window*. El plano general permite apreciar una gran porción del espacio: a la mesa ubicada frontalmente y a los seis comensales. Isabel Amberson en la cabecera izquierda, el mayor Amberson —su padre— en el otro extremo de la mesa, George Amberson y su tía Fanny Minafer de espaldas, sobre un costado de la mesa y a la izquierda y derecha del cuadro, respectivamente, y a Jack Amberson y Eugene Morgan de frente, en el lado opuesto.

En una primera visualización de la imagen, que dura apenas cuatro segundos, pasa desapercibida la posición relativa que ocupan Jack Amberson y Eugene Morgan en relación con los demás personajes y en relación con la dimensión longitudinal de la mesa. Si se compara la imagen gráfica del comedor correspondiente al registro del espacio vivencial con la de este fotograma, se advertirá que los personajes no ocupan posiciones simétricas a las de George y Fanny en relación con el eje longitudinal de la mesa, posiciones que serían lógicas en una distribución formal de los comensales. Esa distribución natural es la que se anota en el registro gráfico del *espacio vivencial*. Es la que nuestro razonamiento y nuestro conocimiento de la distribución del equipamiento en el espacio le asigna en una primera instancia. Si, por el contrario, revisamos el fotograma mediante distintos visionados, se percibirá que Jack Amberson y Eugene Morgan se encuentran muy próximos sobre el extremo izquierdo de la mesa, enmarcados por las siluetas de George y de Fanny. Obviamente, esta posición extrema es consecuencia de la ubicación del punto de vista de la cámara. Para poder registrar a los seis personajes sentados a la mesa desde ese punto de vista, Eugene Morgan debió ser ubicado muy próximo a Jack Amberson. Si hubiese estado sentado en la posición que le correspondía, simétricamente frente a Fanny Minafer, habría quedado oculto por la figura de esta. Con la distribución asimétrica, Eugene Morgan y Jack Amberson aparecen en el espacio libre que queda entre George y Fanny. El efecto de la perspectiva oculta esa singularidad que pasa desapercibida. Dado que esta primera toma tiene por objetivo ubicar al espectador en el ambiente y en las condiciones que le permiten comprender los acontecimientos que se desarrollan en la escena n.º 27, resulta fundamental la visualización conjunta de todos los personajes sentados a la mesa del gran comedor de la mansión Amberson. De este modo, esta visión del conjunto la ofrece la primera toma.

## PV2

La segunda toma significativa, correspondiente al PV2, capta al espacio desde una posición oblicua con respecto a los ejes de la mesa. La cámara se ubica en una esquina, sobre el costado derecho de Isabel Amberson, de la que se ve parte de su espalda y brazo derecho. Si se analiza detenidamente el fotograma, se descubrirá que Jack Amberson y Eugene Morgan han sido desplazados hacia las proximidades de la cabecera que ocupa el mayor Amberson, es decir, hacia el otro extremo de la mesa, opuesto al que ocupaban en la toma anterior. A su vez, la mesa fue trasladada hacia una posición más central en el espacio del comedor. Esta nueva posición puede verificarse por la coincidencia del rayo principal de visión (altura del triángulo que representa al cono de visión) con uno de los montantes del ventanal que cierra la perspectiva detrás del mayor Amberson. Eugene Morgan queda enmarcado en el primero de los ventanales y a una distancia semejante de Jack y del mayor. Si bien resulta más dificultoso de apreciar, la distancia que media entre Jack Amberson y su hermana Isabel es mucho mayor que la que aparecía en el fotograma analizado anteriormente.

## PV3

Corresponde a una ubicación frontal de la cámara con respecto al mueble-aparador que se yergue detrás de Isabel Amberson, sobre el muro que linda con el hall de la mansión. El plano principal de visión de la perspectiva mostrada en el fotograma se sitúa entre George e Isabel.

39 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 1 a escena n.º 57. Comentarios correspondientes a cada escena.



## PV4

El fotograma muestra el espacio del comedor que había quedado fuera del campo perspectivo en las tomas anteriores. El plano principal de visión coincide con la puerta de dos hojas que comunica con el hall de la mansión. Eugene Morgan se encuentra de pie mientras se despide de George Amberson y de Isabel. En primer plano, las dos sillas vacías y de espaldas al cuadro son las que ocuparon Eugene y Jack durante el almuerzo. También en esta ocasión, aparecen extrañamente próximas y desplazadas hacia el extremo izquierdo de la mesa. Entre la silueta de ambas, la figura expectante de Fanny observa el desenlace del discurso de Eugene Morgan con respecto al impacto que el advenimiento del automóvil provocará en la sociedad norteamericana. Seguramente, la posición especial de las sillas se deba a la necesidad de mantener despejado el campo derecho del cuadro perspectivo en el que destacan las figuras enfrentadas de Eugene, de George y de Isabel, en tanto que se relega, pero sin perderla, a la figura de Fanny Minafer que aún permanece sentada. Con respecto a la posición de la mesa en relación con el espacio, se constata un notorio desplazamiento hacia la antecocina. Es notorio el alejamiento de la mesa y de los personajes del plano opuesto al de la puerta de la antecocina, sobre el cual está la gran estufa de leña. Este movimiento se visualiza claramente por el desplazamiento del eje longitudinal de la mesa con respecto al mueble-aparador que está detrás de Isabel.

## PV5

La toma reitera el punto de vista PV3. Si bien no incorpora nueva información en relación con el espacio y con su equipamiento, la reiteración equivale a una duplicación del tiempo de la toma, lo que permite una visión más reposada de ese sector cuando se realiza el ejercicio con un único visionado del filme.

## PV6

Este punto de vista de la cámara toma a George Amberson y a su madre en plano medio después de que Eugene Morgan se hubo retirado seguido por el mayor, Fanny y Jack. La toma muestra el momento en que Jack regresa para reprimir a su sobrino por el comportamiento irrespetuoso que demostró con respecto a Eugene Morgan durante todo el almuerzo. La silueta de Jack aparece lejana, detrás de la de George, en el momento en que ingresa al comedor. La cámara se encuentra más próxima a Isabel y a George que en la toma correspondiente al PV4. Ambos personajes mantienen su posición con respecto a la mesa, pero esta está, notoriamente, más próxima al *bay-window* que en la toma PV4. Este desplazamiento se puede verificar si se estima la distancia que media entre los personajes y la esquina achaflanada del comedor. La distancia de la cámara a la esquina achaflanada y a la puerta de acceso al comedor parece ser semejante en las tomas PV4 y PV6, aunque la mesa y los personajes están más próximos al plano del cuadro, es decir, a la cámara, lo que equivale a suponer que estos han sido desplazados hacia el *bay-window*.

## PV7

Por último, en la toma correspondiente al PV7 de la cámara, esta capta el ángulo opuesto al del chaflán y a los dos personajes —Isabel y su hijo— en plano medio, sentados a la mesa mientras ocupan sus respectivos puestos. En esta toma, es notorio el desplazamiento de la mesa hacia el sector de la puerta de acceso al comedor desde el hall. Al fondo del fotograma, puede apreciarse la vidriera completa de tres vanos acristalados y simétricos con respecto a un eje central que corresponde a uno de los ejes del espacio. En el registro gráfico del espacio vivencial, se había supuesto al eje longitudinal de la mesa en coincidencia con el eje de simetría de esos tres vanos, por lo que el desplazamiento de la mesa y los personajes en esta toma es notoriamente evidente.<sup>40</sup>

## CONCLUSIONES ACERCA DE LA VERACIDAD DE LA HIPÓTESIS

Como puede apreciarse, la existencia de *incoherencias* planteada en la hipótesis fue detectada a partir de un ejercicio de levantamiento a través del cual se obliga a dirigir la mirada del espectador hacia una determinada dirección y buscar con un objetivo preciso. Solo si se compara el gráfico correspondiente al levantamiento realizado a partir de la concepción del *espacio vivencial* con los correspondientes a las distintas tomas significativas, analizadas atentamente, pueden observarse las diferencias.

En el primero, el dibujo final contiene todos los elementos de equipamiento que aparecen en el cuadro filmico durante la escena n.º 27, pero organizados según las *lógicas del proyecto* de quien realiza el registro gráfico. Este se hace a partir de la conceptualización que posee el espectador del *espacio vivencial* del comedor de la mansión Amberson. En el dibujo, puede observarse la simetría imperante en los objetos y en la disposición que estos poseen en el espacio. Aun aquellos objetos y sectores del ámbito que no aparecen, o aparecen parcialmente, se

40 Esta toma no fue incluida en la versión final del filme.

suponen con la conformación de un universo absolutamente regido por los ejes de simetría bilateral y radial que se insinúan y se infieren de la representación en el espacio pictórico. El conocimiento que el espectador posee de estos espacios característicos de las mansiones del siglo XIX, debido a su formación y a su experiencia en arquitectura, refuerza la predisposición para imaginarlos de acuerdo con una lógica formal y de funcionamiento que difieren de la que realmente se muestra en los fotogramas.

Si se observa la representación gráfica correspondiente al espacio vivencial, se puede apreciar que esta es única. El espectador da una única versión gráfica del comedor de la mansión Amberson en la que se omiten los cambios que ocurren durante el desarrollo de la escena n.º 27. Este aspecto tiene dos causas posibles. Por una parte, la propia estaticidad con la que los personajes dialogan durante casi toda la secuencia no justifica ningún cambio de posición de los comensales, ni de Jack Amberson ni de Eugene Morgan, especialmente. El espectador asume que sus posiciones alrededor de la mesa son siempre las mismas durante toda la escena. De hecho, nada hace suponer que deban modificarse, pues, durante el transcurso de la velada, ningún personaje abandona su puesto excepto al final, cuando Eugene Morgan se retira. Por otra parte, la graficación que un estudiante de arquitectura o un arquitecto hace de un espacio a través de su representación geométrica (planta), tiende a congelar una situación arquetípica imaginaria que circunscribe todos los posibles cambios; situación en la que el evento está ausente. Si ahora observamos atentamente las posiciones que Jack Amberson y el propio Eugene Morgan ocupan en las tomas correspondientes a los PV1, PV2 y a la posición en que quedan las respectivas sillas cuando Jack y Eugene se dirigen al hall (PV4), podremos apreciar el desplazamiento que estas sufren sin motivo aparente. La única justificación que puede darse a estos cambios incongruentes no es de orden funcional, interno a la historia que se narra, sino de orden técnico, sujeto a los requerimientos de la composición del formato (CF) que está al servicio de las exigencias del plan narrativo.

En conclusión, antes de procurar verificar la hipótesis propuesta, después del primer visionado del filme, el registro gráfico no demuestra ninguna incongruencia con respecto a los atributos del espacio y de los objetos allí ubicados. Podría afirmarse que existe un predominio del *espacio filmico* en la mente del espectador por sobre el *espacio profilmico*. Parecería que nuestro pensamiento se niega, aunque de forma inconsciente, a admitir que existan incongruencias y, por el contrario, hace prevalecer las *lógicas del proyecto* que posee y a las que está habituado a recurrir para construirse e imaginarse el espacio que contempla. Esta predominancia le permitiría comprender al espectador el desarrollo de la narración sin que se pierda la veracidad y la continuidad de la historia narrada. Es necesario examinar, atentamente y con la mirada dirigida con esa finalidad, cada uno de los fotogramas para percibir los cambios que sutilmente pasaron desapercibidos durante el primer visionado.

## CONCLUSIONES ACERCA DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA

La primera hipótesis despliega el análisis en un campo relativamente limitado, el del *espacio profilmico* y del *espacio filmico*. Trabaja, especialmente, con la escenografía como representación del espacio arquitectónico en un nivel superficial en cuanto a que el objeto de análisis es fácilmente visible, se encuentra en la superficie del cuadro filmico conformado por lo que hemos llamado el *espacio pictórico*. De acuerdo con el método propuesto, basado en la comparación, esta se realiza entre las imágenes del cuadro o *espacio pictórico*, las imágenes gráficas del levantamiento y las imágenes mentales que se forma el espectador de una y de otra fuente. Como todo proceso que se basa en la comparación, el producto —el dibujo— se enriquece y se perfecciona, se hace más *veraz* a medida que se transita y se reitera el proceso seguido durante el levantamiento. También se enriquece nuestra mirada, y nuestro conocimiento del objeto que se representa se hace más profundo y verdadero.

La posibilidad de detectar diferencias entre lo que creíamos ver y lo que realmente vemos demuestra que nuestra mirada ha sido dirigida, se ha *detenido*, ha examinado y ha descubierto lo que antes desconocía. De ese modo, el proceso tiende a remover los conocimientos del espectador, a promover la revisión de las lógicas que aplica, inconscientemente, cuando observa un espacio. El ejercicio lo hace desconfiar de lo que cree ver y de lo que cree conocer. Lo invita a adentrarse en una investigación más profunda del objeto de estudio y de los métodos y sistemas utilizados para su representación y su reconocimiento.



Escena 51

Escena 27

Escena 28

COMEDOR de la mansión Amberson



Escena n.º 51 P1



Escena n.º 51 P2



Escena n.º 27 P3



Escena n.º 28 P4



Escena n.º 28 P5



Escena n.º 28 P6



Tomas y fotogramas significativos a partir de los cuales es ubicado el espacio del comedor de mansión Amberson en el conjunto de los ambientes de la planta baja.



Escena 51

Escena 27

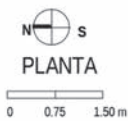
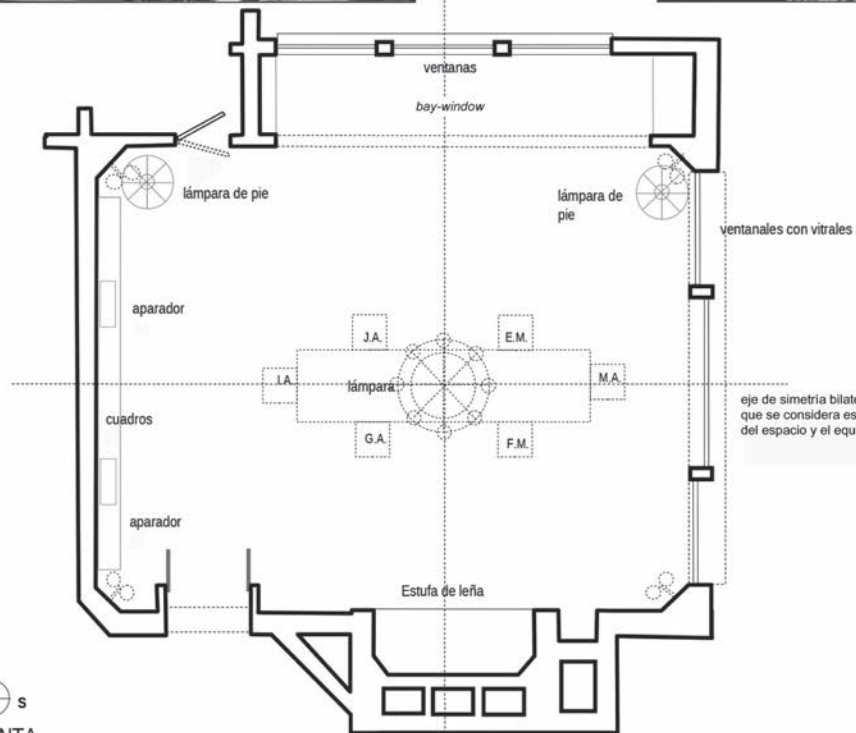
Escena 28

COMEDOR de la mansión Amberson



eje de simetría bilateral que se considera estructurante del espacio y el equipamiento

eje de simetría bilateral que se considera estructurante del espacio y el equipamiento



Levantamiento gráfico correspondiente a la planta del comedor de la mansión Amberson realizado después de un visionado del filme. El espacio ha sido representado sobre la base del conocimiento y la experiencia del espectador.

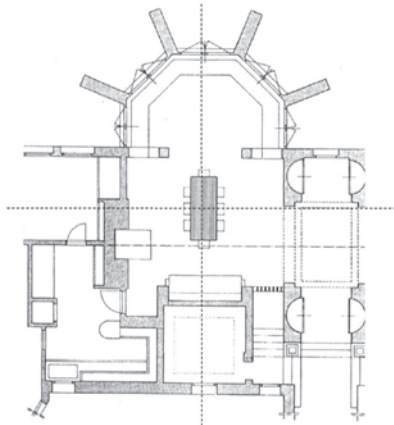
En general se imponen las lógicas del proyecto que el espectador-dibujante posee acerca de estos ámbitos propios de las residencias de finales del siglo XIX.

Como se observa en las imágenes siguientes, la formación que recibe el arquitecto y el estudiante de arquitectura en teoría e historia de la arquitectura contribuye a la conceptualización de los atributos del ámbito dibujado, organizados sobre la base de ejes de simetría bilateral o radial.

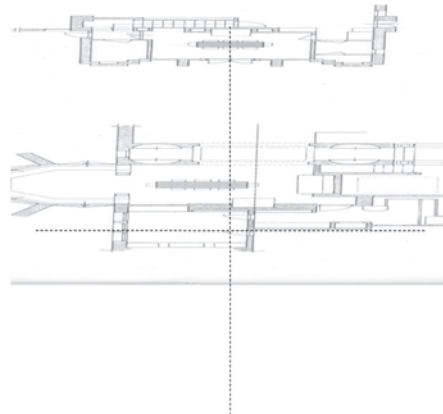




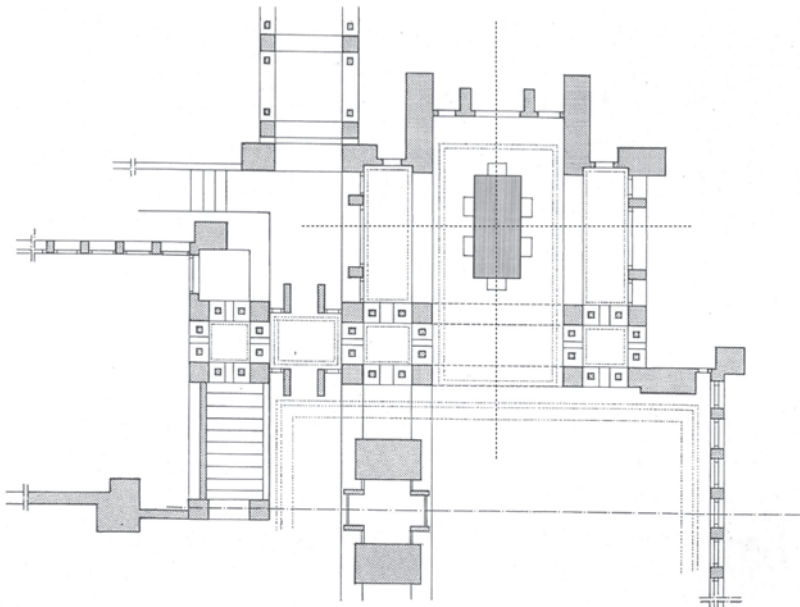
**LÓGICAS DEL PROYECTO. Casas y comedores proyectados por Frank Lloyd Wright a comienzos del siglo XX**



J. W. Husser Residence, Chicago, Illinois, 1899.  
De Frank Lloyd Wright, Designer of furniture. Filippo Alison

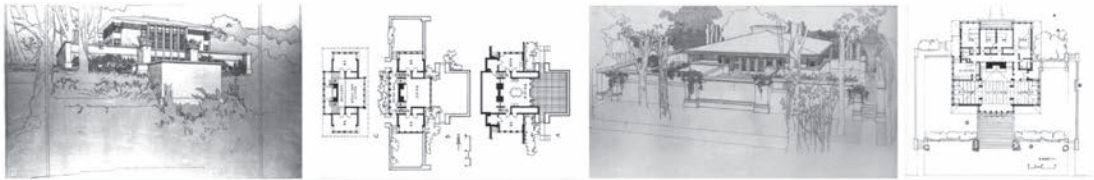


Mrs. George Madison Millard House, Pasadena, California, 1923.  
De Frank Lloyd Wright, Designer of furniture. Filippo Alison

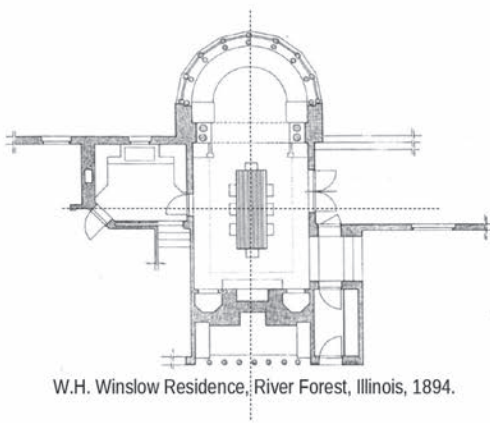


Darwin D. Martin House, Buffalo, Nueva York, 1904.  
De Frank Lloyd Wright, Designer of furniture. Filippo Alison

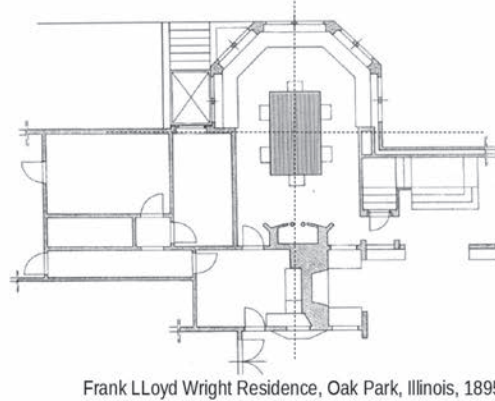
Las imágenes ilustran diferentes salas de comedor de algunas de las residencias proyectadas por el Arq. Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos de América desde finales del siglo XIX hasta principios del S XX. Puede observarse que el ámbito destinado al comedor es especialmente conformado por los límites construidos, expresándose como un espacio específico y singular. En ese ámbito, estrictamente organizado de acuerdo con una simetría bilateral, se dispone el equipamiento consistente en una gran mesa rectangular para varios comensales. La mesa y la sillas se organizan según los ejes de simetría establecidos por el espacio envolvente que los contiene. Las imágenes pertenecen a libros utilizados para la enseñanza de la Historia y Teoría de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura. Estos libros también son consultados por estudiantes de proyectos arquitectónicos.



LÓGICAS DEL PROYECTO. Casas y comedores proyectados por Frank Lloyd Wright a comienzos del siglo XX



W.H. Winslow Residence, River Forest, Illinois, 1894.



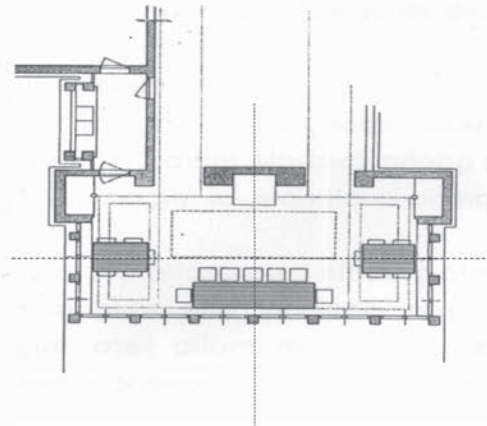
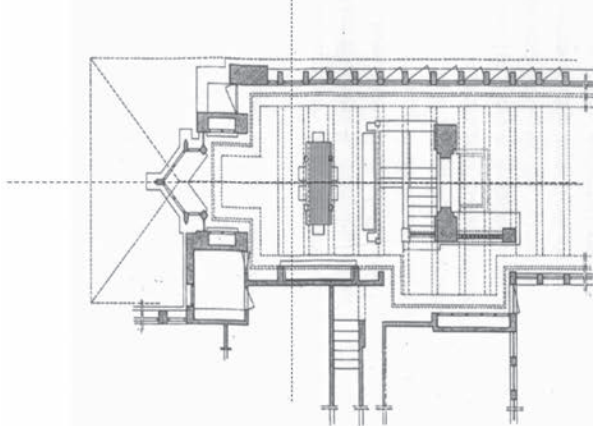
Frank Lloyd Wright Residence, Oak Park, Illinois, 1895.



F. G. Robie Residence, Chicago, Illinois, 1909.



A. Coonley House, Riverside, Illinois, 1908.



Las imágenes ilustran diferentes salas de comedor de algunas de las residencias proyectadas por el Arq. Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos de América.

Puede observarse que el ámbito destinado al comedor es especialmente conformado por los límites construidos. En ese ámbito, estrictamente organizado de acuerdo con una simetría bilateral, se dispone el equipamiento consistente en una gran mesa rectangular para varios comensales. No obstante las generosas dimensiones del espacio, la mesa y la sillas se organizan según los ejes de simetría establecidos por el espacio envolvente que los contiene.

Las imágenes pertenecen a libros utilizados para la enseñanza de la Historia y Teoría de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura. Estos libros también son consultados por estudiantes de proyectos arquitectónicos.



COMEDOR de la mansión Amberson



PV 1



PV 2



PV 3



PV 4



PV 5



PV 6

Tomas y fotogramas significativos a partir de los cuales se realiza el levantamiento y la restitución geométrica graficada del espacio del comedor de la mansión Amberson.





Escena 27

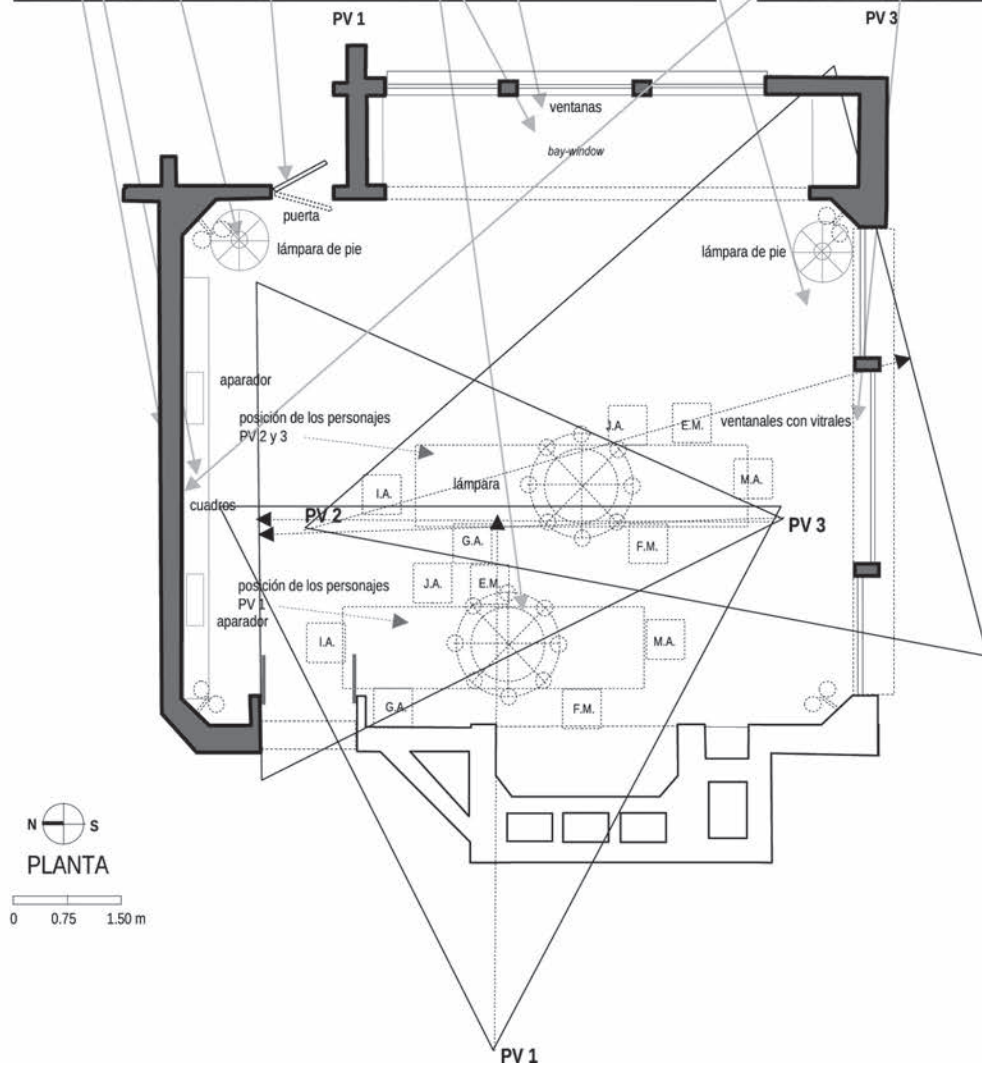
COMEDOR de la mansión Amberson



PV 2



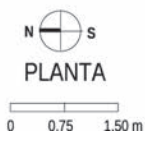
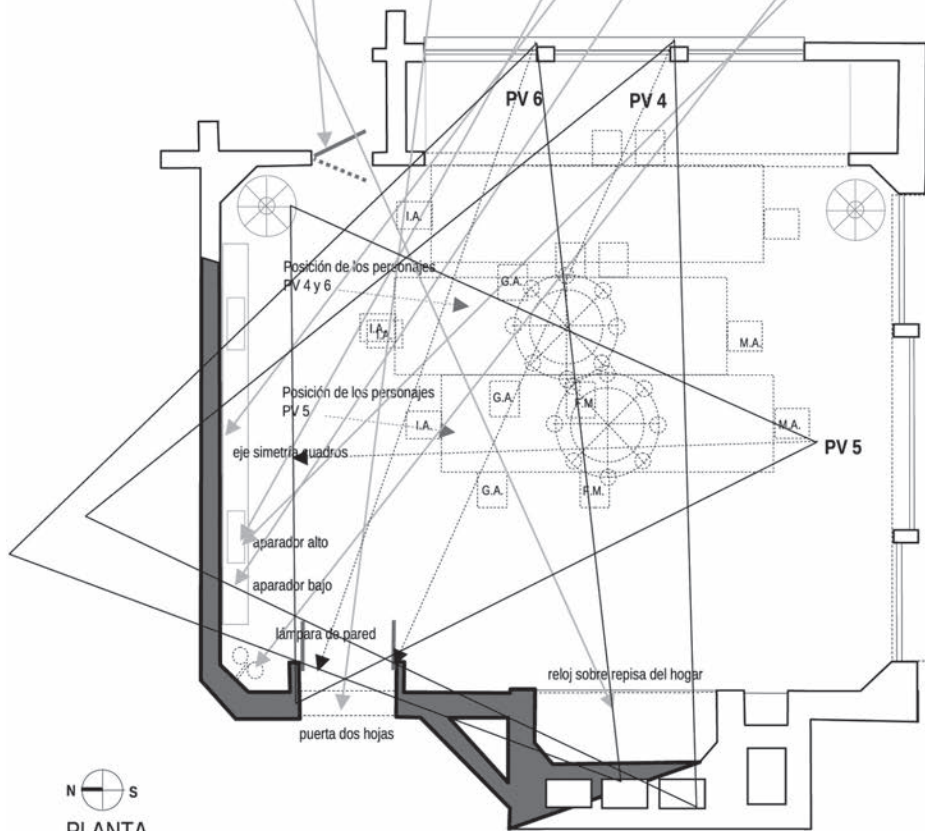
PV 3





Escena 27

COMEDOR de la mansión Amberson



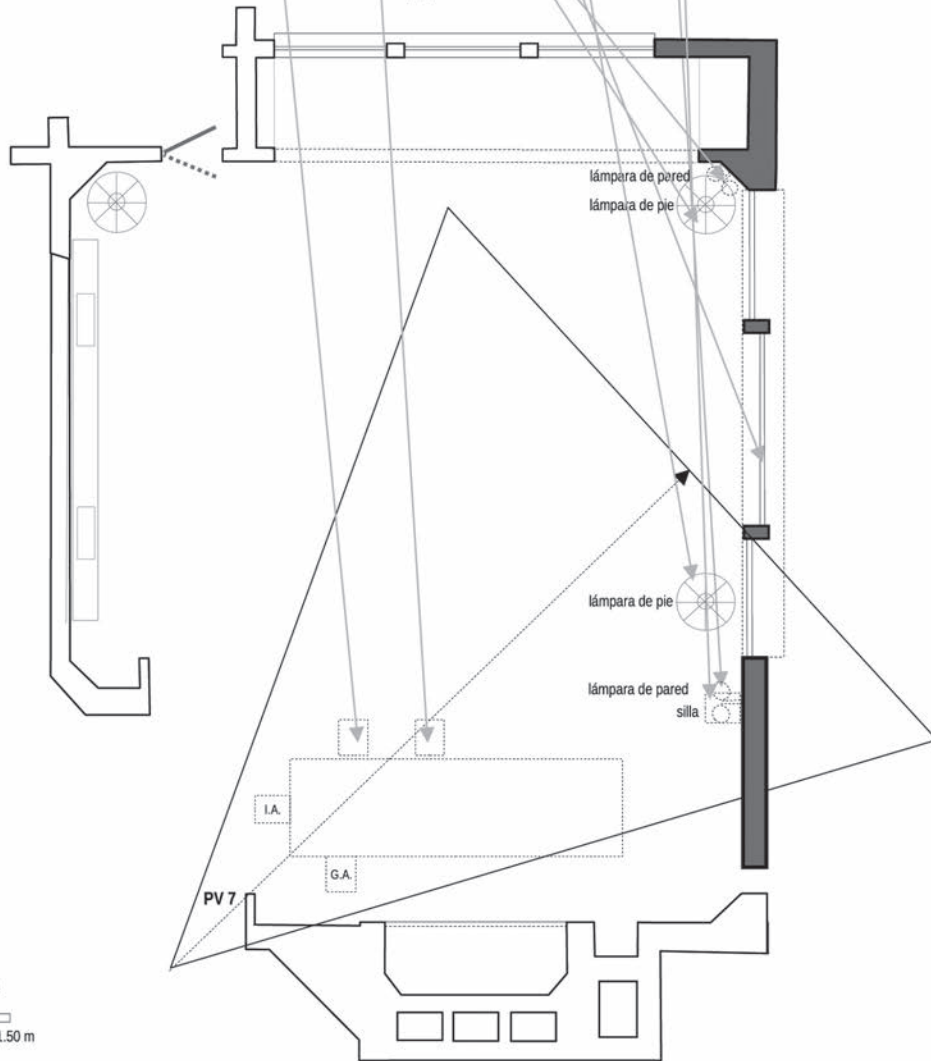


Escena 27

COMEDOR de la mansión Amberson



PV 7





## Capítulo 4. MÓDULO 2

La construcción del espacio pictórico y del espacio fílmico  
Los recursos narrativos. El estilo cinematográfico





*Es imposible hacer un buen filme sin una cámara que sea como un ojo  
en el corazón de un poeta.*

Atribuido a ORSON WELLES



## INTRODUCCIÓN

El segundo módulo propone la investigación de los estilos cinematográficos de dos directores. Al igual que en el primer módulo, la ejercitación está diseñada sobre la base de operaciones de comparación. Una hipótesis principia el proceso de análisis a través de la ejercitación.

En este módulo 2, se enfatiza el estudio de los recursos cinematográficos de los que se vale el realizador para narrar una historia, si bien no desaparecen ni se desvanecen los otros componentes básicos del cine de ficción. El espacio escenográfico que representa al espacio arquitectónico en el filme y la historia relatada se integran al estudio junto con los recursos técnicos de los que se vale el director para narrar la historia.

Aunque el análisis comparativo pone el acento en el manejo de los recursos cinematográficos de cada director, no pierde la vinculación con el espacio escenográfico ni con el tema de la narración. El propio método propuesto —el mapa de los movimientos de la cámara (MC) y de los movimientos de los personajes (MP), por ejemplo<sup>41</sup>— vincula a los tres componentes aludidos: el espacio escenográfico, el comportamiento de los personajes en ese espacio de ficción y el tema de la historia correspondiente a lo que se narra en cada escena.<sup>42</sup> Del mismo modo, el espacio escenográfico, analizado especialmente en el módulo 1, se hace presente en los estudios correspondientes al módulo 2, pues no solo se estudian los recursos técnicos para componer y expresar el espacio filmico por cada director —lo que constituye de por sí un indicador del estilo propio de cada realizador—, sino que también se estudia el espacio escenográfico como recurso para expresar las figuras de sentido a partir de las cuales se identifican los correspondientes estilos.

La hipótesis que desencadena el proceso de investigación compara el estilo cinematográfico del director Orson Welles en el filme *The Magnificent Ambersons* (1942) con el estilo de Alfred Hitchcock, a los efectos de detectar un supuesto cambio en el estilo de este último por influencia del primero. La hipótesis correspondiente a este módulo es enunciada de la siguiente manera:

Según afirmara el crítico cinematográfico Joel McCrea,<sup>43</sup> estudioso de la filmografía de Alfred Hitchcock, «es a partir de la visión del filme *The Magnificent Ambersons* del realizador norteamericano Orson Welles, por parte del director británico, que el lenguaje filmico de éste registra un vuelco sustancial, apreciándose el uso de ciertos recursos propios de Welles en sus filmes posteriores a 1942 [...]».

En esta etapa del trabajo, al igual que en la anterior, la hipótesis se formula como una proposición provisional y exploratoria, una afirmación cuya validez se pretende demostrar. Esta formulación permite relacionar una serie de identificadores del lenguaje filmico utilizados por un director con los utilizados por el otro director.

Como puede observarse, la formulación consta de tres elementos: a) la existencia de Joel McCrea, uno de los críticos y estudiosos de la filmografía de Alfred Hitchcock, b) la aseveración que este realizara acerca de que Hitchcock presencié el mencionado filme y c) el manejo de recursos del lenguaje cinematográfico propios de Welles, utilizados en su filme *The Magnificent Ambersons*, por parte de Hitchcock a partir de 1942, después de haber presenciado el filme de Welles. En el curso de la investigación, se partió de la base de que son ciertos los dos primeros términos de la hipótesis, (a) y (b), en el supuesto de que su veracidad ha sido demostrada fuera del contexto de este documento. Estos términos fueron considerados como postulados. Aclarado este aspecto, es necesario comprobar la veracidad del tercer elemento, el uso de ciertos recursos expresivos propios de Welles por parte de Hitchcock a partir de la fecha indicada.<sup>44</sup>

41 Véase en el capítulo 2, Módulo 1. Método. Material de estudio. Filmografía y Bibliografía, el ítem correspondiente a la segunda hipótesis.

42 Esta integración de los tres componentes básicos del cine de ficción puede observarse claramente en la escena n.º 28 del filme *The Magnificent Ambersons*. El movimiento de la cámara (MC) —uno de los identificadores del estilo cinematográfico—, junto con la angulación y el encuadre, registra el movimiento de los personajes (MP) y crea una figura de espiral envolvente acorde con el lugar de la escenografía, la escalera de la mansión Amberson, y con el sentido del diálogo que entablan los personajes Fanny y su sobrino George. La tía Fanny, en su afán por evitar la relación amorosa entre su cuñada y Eugene Morgan, envuelve a George en una intriga contra Isabel Amberson. A medida que avanza la intriga y aumenta el suspenso por el desenlace final, ambos personajes suben lentamente la intrincada escalera de la mansión Amberson. El recorrido en espiral que realizan George y Fanny es seguido por el movimiento envolvente de la cámara (MC), que parece enroscarse en la sinuosa escalera. Cuando ambos personajes llegan al último peldaño, Fanny lanza la sentencia condenatoria contra su cuñada, la madre de George. La cámara se detiene junto con los personajes y el nudo se desata repentinamente con la abrupta salida de George hacia la búsqueda de la verdad sobre su madre. Esta escena, como muchas otras, es un ejemplo de integración estrecha entre escenografía, recursos técnicos y sentido del diálogo.

43 Joel McCrea fue un crítico cinematográfico nacido en Nueva York (Estados Unidos) en 1909 y fallecido en San Francisco (Estados Unidos) en 1991. Autor de *Alfred Hitchcock's films: 1925-1976* y *The Alfred Hitchcock's gaze*, publicados en 1978 y 1984, respectivamente, fue uno de los críticos y estudiosos más destacados de la filmografía hitchcockiana. McCrea no desarrolló ni demostró esta afirmación que se mantiene hasta el día de hoy como una mera apreciación del crítico norteamericano fallecido hace unos años. La afirmación adquirió, en este trabajo, valor de hipótesis. Nota del autor: Joel McCrea es un personaje de ficción, así como son de ficción los libros mencionados.

44 La filmografía de Alfred Hitchcock consta de dos etapas. Una primera, que se desarrolla, en su mayor parte, en Inglaterra y otra segunda, en los Estados Unidos de América. Aunque en sus comienzos estuvo influido por el llamado expresionismo alemán y por directores como Lang, Murnau y Eisenstein, a través de sus filmes, Hitchcock demuestra un estilo que lo identifica y lo destaca entre los creadores del arte cinematográfico, según afirma Donald Spoto en su libro *La cara oculta de un genio: Alfred Hitchcock*. En 1939, se traslada a los Estados Unidos de América por invitación de David Selznick. Allí se establece y prosigue su carrera artística. Aunque en sus primeros filmes norteamericanos no se registra un cambio drástico de su estilo, más allá de las adaptaciones a las imposiciones del propio

A los efectos de desarrollar el estudio de este segundo módulo, se cumplieron las siguientes etapas: 1) Análisis del lenguaje cinematográfico del filme *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, según la metodología propuesta en el capítulo 2 para abordar la segunda hipótesis. La mayor parte de este análisis integra el Anexo *The Magnificent Ambersons* (1942), director Orson Welles; 2) Conclusiones del análisis de los componentes del lenguaje cinematográfico de Orson Welles en el filme *The Magnificent Ambersons*; 3) Análisis del lenguaje cinematográfico de la filmografía de Alfred Hitchcock desde 1925 a 1942/1943, año a partir del cual se supone que pudo haber presenciado el filme de Orson Welles *The Magnificent Ambersons*; 4) Conclusiones sobre el análisis del estilo de Alfred Hitchcock manejado en su filmografía correspondiente al período de 1925 a 1942/1943; 5) Análisis del estilo cinematográfico de Alfred Hitchcock manejado en su filmografía correspondiente al período de 1943 a 1976; 6) Conclusiones acerca del análisis del estilo de Alfred Hitchcock utilizado en su filmografía del período de 1943 a 1976; 7) Conclusiones acerca de la veracidad del contenido de la hipótesis propuesta.

Como puede apreciarse, la segunda hipótesis amplía el campo de elementos a comparar con respecto a la primera, correspondiente al módulo 1. Dos directores y 55 filmes cuyos estilos cinematográficos deberán cotejarse para deducir la veracidad de la afirmación del crítico Joel McCrea.

## ESTILO CINEMATográfico O LENGUAJE FíLMICO

Debido a que el tema de la hipótesis plantea la comparación de lenguajes fílmicos, antes de continuar avanzando en el estudio comparativo, resulta necesario establecer los términos que nos aproximen al concepto de *lenguaje fílmico*, tal como son tenidos en cuenta en el marco de este trabajo. Los estudios realizados del filme de Orson Welles *The Magnificent Ambersons* y de la filmografía de Alfred Hitchcock apuntan a poder responder la afirmación que hiciera el crítico de cine Joel McCrea acerca del lenguaje fílmico de ambos directores, afirmación que fuera tomada como hipótesis para la realización de la segunda parte de esta tesis. Joel McCrea afirma que, a partir de la visión del filme *The Magnificent Ambersons* (1942) por parte de Alfred Hitchcock, el *lenguaje fílmico* del director británico *tuvo un vuelco sustancial*. La afirmación de McCrea, que tuvo repercusiones notables en el mundo de la cinematografía, no fue nunca refutada ni confirmada. Poder responder acerca de la veracidad del contenido de esta afirmación significaría resolver, en parte, el dilema que aún persiste. No obstante, previamente, es necesario realizar algunas consideraciones al respecto. Más allá de los beneficios o perjuicios que tal afirmación pudiera traer a la obra y a la memoria de ambos cineastas, las palabras de McCrea no dejan de ser imprecisas y ambiguas. ¿Qué significaba para el crítico, exactamente, el *lenguaje fílmico*? y ¿cuál es el alcance de la expresión *vuelco sustancial*?

A los efectos de no desviar el objetivo de esta tesis, que no trata de elaborar una *teoría del cine* ni una *metodología para el análisis de filmes*, se entendió que la expresión de McCrea —«lenguaje fílmico»— se refiere al modo de *mostrar* una historia, basado en una serie de *recursos técnicos* propios del *lenguaje cinematográfico* que caracterizan la producción de un realizador, es decir, su *estilo*. En este contexto, pues, se ha asumido que lenguaje fílmico o lenguaje cinematográfico es sinónimo de *estilo*. De ese modo, se entiende por estilo el uso sistemático de recursos cinematográficos: el sonido, el movimiento de la cámara y la fotografía, el montaje, entre otros, que caracterizan la expresión de un filme. El estilo constituye un *sistema* en tanto que moviliza por igual a los componentes, es decir, a los usos específicos de las técnicas fílmicas, según principios de organización. Según David Bordwell,<sup>45</sup> así como el argumento o trama entiende el filme como un proceso dramático, el estilo lo entiende como un proceso técnico.

No se trata, pues, de sacar conclusiones sobre el estilo propio o característico de Orson Welles como realizador cinematográfico o creador de un estilo propio, lo que implicaría analizar toda su obra y cotejarla con las obras de otros realizadores en un contexto mucho más amplio. Tampoco parece lógico que el lenguaje cinematográfico propio de un realizador pueda ser caracterizado o individualizado solamente a través del análisis de un único filme cuando ese realizador tiene una profusa producción cinematográfica. Ni parece posible determinar si los recursos estilísticos son de su propia autoría o pertenecen a otros realizadores. Para poder hacerlo, sería preciso desarrollar un estudio de todos los realizadores cinematográficos y de sus obras hasta el año 1942, año en el que Welles dirige *The Magnificent Ambersons*, y determinar posibles influencias o detectar probables apropiaciones por parte del director estadounidense, lo que excedería, notablemente, los objetivos y alcances de esta tesis. Por el contrario, se trata de determinar aquellos elementos del lenguaje fílmico utilizados en *The Magnificent Ambersons*, ya sean propios de Welles o creados por otros cineastas, pero imputables a él, que pudieron servir de inspiración o que fueron directamente tomados por Alfred Hitchcock para la realización de sus filmes posteriores a 1942, y que hubiesen marcado un cambio de su propio estilo.

---

Seitznick, que lo condicionan de alguna manera, es a partir del conocimiento que en 1942/1943 Hitchcock tiene de uno de los primeros filmes de Orson Welles que sus creaciones comenzaron a adoptar ciertos recursos técnicos propios del lenguaje fílmico del director estadounidense. Esta afirmación pertenece al plano de la suposición y constituye la materia esencial para la propuesta de la segunda y tercera hipótesis.

45 BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, p. 50.

Podría hacerse una nueva pregunta, ¿cuántos recursos son necesarios cambiar para que cambie el estilo de un realizador cinematográfico? Si bien parecería lógico promover una reflexión acerca de si la transformación de un recurso cinematográfico significa un cambio de estilo o si es necesario que cambien todos los recursos o un grupo determinado de ellos para que se pueda hablar de una modificación de la estética cinematográfica de un autor, ese debate escapa al propósito de este trabajo y conduciría a una investigación que está fuera de sus objetivos. Cuántos recursos técnicos propios de un director son necesarios cambiar para modificar su estilo cinematográfico llevaría a discutir acerca de cuántos y cuáles recursos definen o perfilan una estética cinematográfica. Por otra parte, se debería ponderar o enfatizar la validez o el grado de pertinencia de uno frente a otro. Sin llegar a establecer una conclusión, y a los efectos de simplificar la presentación del problema, se estima satisfactorio el criterio de considerar solo el o los recursos técnicos que hayan provocado un cambio notorio en el lenguaje expresivo del director británico.

En términos generales, se presupone que el *cambio del estilo cinematográfico* de un director implica la incorporación, por parte de este, de uno o varios recursos técnicos en su modo de expresar, y que esta incorporación haya tenido una repercusión profunda en su filmografía. Esto significa que los recursos técnicos incorporados sean fácilmente reconocibles en todos o en algunos de sus filmes. No es vano hacer notar que el adverbio *fácilmente* resulta también de un alcance muy relativo y abre un campo de ambigüedades. La facilidad del reconocimiento dependerá de la sensibilidad y del conocimiento que posea sobre el tema quien deba identificar el o los recursos que dieron origen a la transformación estilística. Por otra parte, obsérvese que el problema se limita a detectar ese o esos recursos del lenguaje cinematográfico. En ningún momento se propone determinar las causas o los motivos que llevaron a Hitchcock a adoptarlo(s), en el caso de que así lo hubiese hecho. Tampoco se trata de determinar si el recurso tomado del lenguaje welliesiano fue utilizado para provocar los mismos efectos que los producidos en *The Magnificent Ambersons*, ni si los hubo ocasionado. Llegado el momento, habrá que analizar ese aspecto a los efectos de comprobar el alcance y la perspicacia de la afirmación de McCrea, perspicacia que, por otra parte, pudo estar basada en la poderosa intuición del crítico o en un riguroso estudio de la filmografía de Hitchcock y del filme de Welles. Tampoco corresponde a los objetivos de esta tesis debatir acerca del alcance de las palabras finales de la sentencia de McCrea: « [...] da un vuelco sustancial». La expresión *dar un vuelco sustancial* parecería referirse a un cambio significativo del estilo del director británico que perdura hasta el final de su producción cinematográfica. Sin embargo, la ambigüedad de la expresión de McCrea puede llevarnos a pensar que ese cambio sustancial del lenguaje cinematográfico no haya sido permanente, ni siquiera intermitente, sino único (aplicado en un solo filme), pero tan fuerte que haya tenido una repercusión profunda en el imaginario del público y de los estudiosos y críticos de cine, y estos lo hayan hecho trascender a toda la obra.

El hecho de que McCrea no haya identificado el filme o los filmes en los que se constata el cambio del estilo cinematográfico de Hitchcock genera otro problema. No se sabe cuándo Hitchcock vio el filme de Welles, lo que obliga a estudiar su filmografía previa a 1942/1943 y también la posterior, para poder compararlas. Dado que el director británico pudo haber presenciado el filme inmediatamente después de su estreno o algunos años después de ocurrido este evento, tampoco será posible determinar si el o los recursos que fueron tomados por Hitchcock del filme *The Magnificent Ambersons* fueron aplicados inmediatamente o después de un tiempo de maduración y estudio, por parte del director británico, en filmes muy posteriores a 1942/1943.

Hablar de *estilo* o de *lenguaje filmico* implica realizar una breve precisión para poder centrar el estudio y encaminarlo hacia los objetivos trazados por este trabajo. También implica esclarecer el alcance de la palabra y el rol que juega en la narración. En el cine de ficción, la narración es el proceso mediante el cual el *argumento* (trama) y el *estilo* (guion técnico) del filme interactúan en la acción de pautar y encauzar la construcción de la historia que hace el espectador. La narración incluye, pues, también los procesos estilísticos. Algunos teóricos<sup>46</sup> hablan de la enunciación como continente de la narración y el discurso. La narración determina o pertenece al plano de la historia, de la diégesis, mientras que el plano del discurso pertenece al de la extradiégesis. Estas teorías definen el *plano enuncivo* (intradiégesis) y el *plano enunciativo* (extradiégesis), y localizan en este último nivel a los recursos estilísticos sin determinar con mayor profundidad ni precisión los modos en que ambos planos interactúan a través de la narración. No obstante, todos los teóricos del cine estudiados se refieren al filme como un proceso comunicacional en el que existe un emisor o enunciativo y un receptor del enunciado o enunciatario. Todos ellos destacan, de alguna manera, la importancia que tiene el enunciatario y el rol activo que mantiene durante la visión de un filme. El enunciatario, espectador, perceptor (diferentes nombres según el rol y las capacidades que se le atribuyan) es, en definitiva, a quien va dirigido el filme y todos los esfuerzos por hacer comprensible la historia narrada. Los recursos, incluyendo los técnicos, atribuibles al lenguaje cinematográfico, están puestos al servicio de permitir que el espectador pueda, mediante la formulación de hipótesis que verificará o no, construir los fundamentos para comprender la historia.

Ahora bien, para el espectador común, construir la historia tiene prioridad por encima de todo;<sup>47</sup> *los efectos del texto se registran, pero sus causas no se observan, por lo menos si no hay un propósito expreso para hacerlo.*

46 Desiderio Blanco, por ejemplo, en su libro *Semiótica del texto filmico*, analiza los niveles de la narración y los vincula con la analogía del lenguaje.

47 Recuérdese que en el estudio realizado en el módulo 1, el espectador, ávido por comprender la historia, no repara ni se detiene a discernir las incongruencias que registran las distintas tomas del espacio y del equipamiento del comedor de los Amberson. Por el

Esto no significa que estas actividades sean inconscientes; la mayoría del trabajo de comprensión narrativa se produce en la preconciencia, en el dominio de los elementos capaces de entrar en la conciencia. Lo que en parte ocurre es que el espectador no tiene conceptos ni términos adecuados para avanzar en el estudio de los elementos textuales y de los sistemas que modelan las preguntas y las respuestas posibles que este se formula. Es trabajo de la teoría construirlos, y trabajo del análisis mostrar cómo funcionan. Una teoría de la narración completa debería ser capaz de especificar los recursos y las formas —objetivos y no subjetivos— que hacen funcionar la actividad del espectador. Lo que un estudio del trabajo del espectador nos enseña es que la teoría y el análisis deben explicar no solo efectos concretos sino películas completas, abordarlas como elementos capaces de conseguir, por parte del espectador, una construcción continua de la historia narrada.<sup>48</sup>

El método de estudio seguido en este trabajo considera y prioriza esta participación activa del espectador que presencia un filme y tiene en cuenta la posible descripción y explicación de los efectos que le provocan determinados recursos. Se intenta, con ello, relacionar el lenguaje cinematográfico con la historia y con el espectador a través de los efectos que el sistema narrativo le provoca. De este modo, también se integran los niveles enuncivos y enunciativos a través de los trabajos del enunciativo y del enunciatario. Estas consideraciones se hacen porque se tiene presente que Hitchcock, como supuesto espectador del filme de Welles, pertenece a la categoría de espectador que termina de describirse. Si bien el solo hecho de especificar la actividad del espectador no puede, por sí solo, proporcionar un análisis del filme, sí permite ayudarnos en la indagación sobre lo que Hitchcock pueda haber experimentado, aunque no se trate de un observador común, sino de un realizador de talento y un agudo crítico de su profesión. Es muy posible que el director británico no haya visto el filme de Welles con ojos de observador ordinario, sino de artista ávido por conocer la segunda obra de un director que, a partir de su primer filme, ya había logrado el reconocimiento del público y de la crítica especializada.

## MÉTODO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO DEL FILME *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

### Los recursos cinematográficos y las escenas preñadas

La metodología considera una serie de pasos a seguir: 1) Estudiar el uso de los diferentes recursos estilísticos en las escenas del filme *The Magnificent Ambersons* de acuerdo con un repertorio previamente establecido,<sup>49</sup> lo que significa localizar el recurso, definirlo, describirlo y determinar cómo actúa al servicio de la narración; 2) Emitir conclusiones a partir del estudio hecho según una serie de temas concernientes a un método de abordaje de análisis del lenguaje cinematográfico. Referir el estudio a una serie de temas permitirá comparar las conclusiones obtenidas sobre *The Magnificent Ambersons* con las realizadas sobre otros filmes de otros directores, en particular de Alfred Hitchcock.

Los ítems o temas sobre los cuales se realizó el análisis intentan cubrir los aspectos de la narración en su totalidad, pero ponen el énfasis en los vinculados al guion técnico, encuadre, plano, movimiento de cámara, objetivo, angulación. También, fueron considerados otros ítems que trabajan por igual en la narración, tales como la escenografía, la iluminación, la música extradiegética, el vestuario, el diálogo, los gestos y los movimientos de los actores que colaboran en la composición de la historia, aunque no sean considerados estrictamente recursos técnicos. De igual modo, los niveles narrativos y el pasaje entre unos y otros forman parte del modo de presentar el filme al espectador por parte del realizador.

Como se expresara anteriormente, hubo una preocupación constante por determinar la relación causa-efecto del uso de un recurso. También una preocupación por intentar definir e interpretar las intenciones del director al utilizar uno u otro recurso. Se procuró complementar el análisis —el estudio por separado de cada recurso y de cada componente— con una visión más totalizadora que integrara otros componentes en la producción de efectos, ya que ningún recurso actúa independientemente de los demás, sino combinados entre sí. Esta preocupación condujo, en algunos pasajes, a reiteraciones y juicios complementarios que pueden resultar redundantes. Se entiende que estas reincidencias temáticas son inevitables cuando se estudia y se concluye sobre algo tan complejo y rico como la imagen audiovisual en movimiento en la que, como se expresara con anterioridad, intervienen múltiples componentes que se condicionan y potencian entre sí. De todos modos, se observa con facilidad que en el estudio se priorizan algunos recursos en detrimento de otros por considerarse que unos tienen un mayor peso en la formación del efecto estético.<sup>50</sup> En consecuencia, si bien se cubre el estudio de todos los ítems y de todo el filme mediante un método que intenta ser riguroso y racional,<sup>51</sup> no se excluye el dato que aporta la *experiencia*

---

contrario, asume un orden que le permite construir rápidamente un espacio hipotético, arquetípico, aunque, por lo general, diferente al que realmente le muestra el cuadro pictórico.

48 BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós.

49 Véase el capítulo 2, Módulo 1. Método. Material de estudios. Filmografía y Bibliografía.

50 Esta selección es subjetiva y responde a la adopción, por parte del investigador, de una supuesta situación de analogía entre este y el director. Es un hecho que el investigador actúa como mediador entre los dos directores —Welles y Hitchcock, en este trabajo— al adoptar, alternativamente, el rol de espectador, de crítico y de realizador cinematográfico.

51 Véase los anexos sobre el filme de Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942).



del fenómeno estético<sup>52</sup> personal como indicador que permite ponderar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que el realizador utilizó para la ejecución del filme.<sup>53</sup> Esta consideración implica *ponerse en el lugar* del realizador que presencié el filme *The Magnificent Ambersons* con ojos de creador y crítico, pero también con ojos de espectador sensible al fenómeno estético, y susceptible, por lo tanto, de sufrir un impacto emocional profundo ante determinadas escenas o secuencias. De este modo, al análisis racional de todos los ítems en cada una de las escenas del filme, se sobrepone el estudio de aquellas escenas y secuencias que causaron un *impacto emocional* profundo en el espectador-investigador, en el entendido de que fueron esas mismas secuencias las que provocaron el interés y la valoración de Alfred Hitchcock por el filme y por los recursos utilizados por Welles. Este interés y esta valoración que habría hecho Hitchcock de ciertas escenas y ciertos recursos serían los desencadenantes de un estudio profundo de esos recursos con la intención de utilizarlos en sus propios filmes.

## LOS CUATRO NIVELES DEL ANÁLISIS

Los recursos utilizados por el director Orson Welles en el filme *The Magnificent Ambersons* cumplen con una finalidad: contar una historia de modo tal que el espectador la comprenda, pueda hacer una apreciación significativa de ella y adopte una postura ante los hechos narrados. Para que esto ocurra, es necesario que el recurso utilizado sea compatible con el sentido que el realizador quiere darle a la historia, colabore con este propósito y promueva el interés del espectador para que este atienda y comprenda las particularidades del contenido de la narración. Para lograr la adhesión del espectador, el realizador debe generar un hecho estético que provoque una experiencia estética profunda, un impacto emocional que lo entusiasme y lo atraiga. Los recursos manejados por el creador pertenecen al nivel del enunciado y al nivel de la enunciación, si bien en un sentido estricto, como se expresara anteriormente, los recursos técnicos que pertenecen al nivel de la enunciación son los que se refieren al estilo propiamente dicho.

### Nivel del enunciado

En el *nivel del enunciado*, se destacan: los actores —su apariencia, movimientos, diálogos—, la música intradiegetica, la iluminación y la escenografía.

### Nivel de la enunciación

En el *nivel de la enunciación*, los recursos más destacados son: el encuadre, el plano, los movimientos de la cámara, la angulación del plano del cuadro, la secuencia (plano secuencia, montaje, encadenado) y los sonidos y diálogos extradiegeticos, el manejo de los distintos niveles de la narración y los puntos de vista que adopta la cámara.

### Nivel de los mundos simultáneos (MS)

Se considera un tercer nivel que contempla algunas de las posibles combinaciones entre los componentes pertenecientes a los otros dos niveles y entre componentes de niveles diferentes que interactúan. Fueron estudiados con el nombre de mundos simultáneos o territorios en convivencia<sup>54</sup> las figuras asociativas que surgen como resultado de diferentes combinaciones y que producen efectos de conjunción o disyunción, atracción o distracción, configuración o disolución, en el entendido de que el efecto siempre es el buscado por el realizador y coopera con los objetivos de la narración. Se distinguen las posibles asociaciones siguientes:

- Nivel de la imagen visual
  - personaje + personaje (nivel del enunciado)
  - personajes + objetos del atrezzo (nivel del enunciado)
  - movimiento de los personajes + movimiento de la cámara: entrada y salida del cuadro, aproximación o alejamiento al plano del cuadro, permanencia y ausencia en el encuadre, distorsión de la imagen por angulaciones especiales (nivel del enunciado + nivel de la enunciación)

52 Se entiende que el *fenómeno estético* contiene a todos los componentes del recurso cinematográfico, tanto enuncivos como enunciativos, de una manera integrada. Solo el análisis podrá detectar cada recurso por separado y la incidencia que este tiene en la experiencia estética del espectador.

53 Esta posibilidad se apoya en la conjetura de que aquello que provoca un fuerte impacto emocional en el espectador-investigador debió haber provocado un impacto similar en el espectador-director Alfred Hitchcock.

54 En el contexto de este trabajo, se entiende por *mundo* todo aquello que es representado por un objeto o un personaje o un sonido, es decir, todo aquello que tiene un significado especial para el espectador en el marco de la historia narrada y de acuerdo con su capacidad personal para conceder ese significado (de acuerdo con su saber y su cultura). Mundos en convivencia refiere a nuevos universos que surgen de la asociación de mundos diferentes que contienen nuevos significados —que pueden alterar los significados de los mundos que componen la asociación o convivencia— y otorgan a la historia el sentido necesario para que esta progrese en el marco de la narración. Como se explica en el texto, la convivencia puede tener efectos diferentes pero siempre buscados por el realizador. Para mayor información, véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (MS). Introducción.



- Nivel de la imagen audiovisual  
asociaciones de los casos anteriores con elementos de la banda sonora tanto del nivel intra como extradiagético (nivel del enunciado + nivel de la enunciación)

## Nivel de la narración

Un cuarto nivel analiza el desempeño de la narración en sus diferentes estratos —el intradiagético, el extradiagético y el metadiagético— así como las interacciones entre enunciador y enunciatario.

## Punto de vista (PV)

Dado que el interés del estudio está puesto en el espectador, en sus reacciones frente a la presencia y uso de determinados recursos, es esencial el estudio del punto de vista del perceptor del filme en relación con los puntos de vista de los personajes y con la ubicación de la cámara en el espacio escénico, aspecto que permite relacionar más estrechamente el recurso técnico con el espacio euclidiano representado por la escenografía. En este sentido, se impone una precisión con respecto a lo que se entiende por punto de vista. El punto de vista de un personaje puede referirse al campo o a la profundidad del conocimiento que posee sobre algún hecho y sus sentimientos en relación con ese hecho, aspectos que se refieren a la subjetividad del personaje y que este puede o no hacer explícito a través de su actuación. A este punto de vista se le denomina *punto de vista subjetivo*. También, puede referirse al punto de vista de observación óptica y de audición del personaje, aspecto que alude a su ubicación en el espacio y a sus capacidades sensibles. En este caso, recibe el nombre de *punto de vista óptico*. El espectador puede adoptar el punto de vista de un personaje en estos dos sentidos, el de conocimiento-sentimiento y el de percepción óptica y auditiva. En ambos casos, es posible decir que el espectador *se pone en el lugar* del personaje. También, el espectador puede adoptar el punto de vista de un *observador invisible* o de un *observador omnisciente*, ese observador que todo lo puede ver y todo lo puede saber.<sup>55</sup>

Estas asunciones del punto de vista por parte del espectador pueden ser alternativas y están reguladas por el enunciador a través del sistema narrativo. Por lo tanto, también constituyen marcas del estilo o lenguaje cinematográfico propio de un realizador. En realidad, es el enunciador quien determina la porción de universo que le es admisible ver y conocer al observador invisible, o verlo y conocerlo a través de la visión y el conocimiento de algún personaje. Esa porción de universo visible y conocible está regulada por la trama o argumento y por el guion técnico.

La importancia del punto de vista se vincula, también, con la aprehensión del espacio escénico por parte del espectador, especialmente con la presencia, aunque sea a nivel de una sensación primaria, del espacio fuera de campo (EFC). Esto tiene que ver con la implicación que el realizador quiere que el espectador posea en los acontecimientos narrados, es decir, con el grado de pasividad o actividad que este desarrolle durante la visión del filme. Este aspecto constituye un recurso valioso que el realizador maneja para regular la comprensión de la historia por parte del espectador. En consecuencia, también es un recurso propio del lenguaje o estilo cinematográfico.

## ESCENAS PREGNANTES, UNA PRIMERA APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS

### Recursos enunciativos

Debido a la gran cantidad de escenas detectadas en el filme de Welles y a la considerable cantidad de filmes de Hitchcock con los cuales deberán contrastarse, se introdujo una estrategia en la metodología para simplificar el proceso de análisis. Esta estrategia considera lo que se denominó *escenas embarazadas*. La estrategia parte de la presunción que solo algunas escenas del filme de Welles fueron las que conmovieron profundamente al realizador Alfred Hitchcock. A esta conjetura, se suma otra que se basa en que el mismo impacto que puede haber sufrido Hitchcock ante la visión de esas escenas especiales lo experimentará el investigador, quien se verá conmovido por las mismas secuencias que se destacan de la totalidad del filme *The Magnificent Ambersons*. Estas escenas destacadas son las llamadas *escenas embarazadas*. De este modo, si se consideran estas premisas, se podría proceder a determinar aquellas escenas que poseen una gran *pregnancia* y dejan en la memoria del enunciatario una fuerte huella.<sup>56</sup> Así mismo, esta presunción abre la posibilidad de reducir el número de recursos a comparar, y limitarse, exclusivamente, al estudio de los más significativos que están presentes en las escenas embarazadas. El recurso de basarse en una serie de escenas seleccionadas por su capacidad embarazada permite reducir el análisis comparativo a un número más reducido de escenas, lo que facilita el trabajo de investigación. Como se expresara anteriormente, este recurso se integra al método de investigación a los solos efectos de simplificar la búsqueda

55 Aquello que el espectador omnisciente pueda llegar a saber está acotado por la narración. El espectador puede llegar a saber más que los personajes o más que alguno de los personajes. El argumento y los recursos técnicos se encargan de dosificar el conocimiento del espectador según los intereses del enunciador.

56 La palabra *pregnante* se refiere a la fuerza expresiva con que se presenta la imagen audiovisual percibida por el espectador. Tal fuerza expresiva deja en este una profunda huella que perdura en el tiempo y permanece en su memoria.

de las posibles influencias estilísticas que hubiera sufrido Hitchcock y restringir la extensión de este trabajo. Para determinar esas escenas, se recurrió al recuerdo del primer visionado del filme. El primer visionado del filme, si bien es absolutamente insuficiente para reconocer recursos y analizarlos objetivamente, es sustancial para reconocer aquellas escenas y secuencias que *marcaron la experiencia estética* por dejar huellas en la memoria del espectador. Antes de internarnos en el análisis exhaustivo de cada secuencia y de cada recurso expresivo, se debe determinar cuáles fueron las escenas que nos sorprendieron; cuáles fueron aquellas secuencias que, como espectadores, nos hicieron vivir ese hecho como una experiencia estética profunda.

Conjuntamente a la detección de las escenas más significativas, se hizo una selección de los recursos que intervienen en la construcción de esas escenas, y se ponderó el desempeño y la contribución de cada uno en la producción del efecto estético con la finalidad de establecer *figuras de sentido*. Así mismo, se determinó, dentro de la escena, la duración de la imagen productora del efecto. En algunas escenas, es un instante, en otras, una secuencia más o menos prolongada. También, se definió el entorno inmediato de la secuencia, aquello que precede y aquello que sucede a la imagen pregnante, en el entendido de que el *contexto* predispone al espectador para una mejor aprehensión de la imagen, y completa su significación.

### Recursos enunciativos considerados para el análisis de estas imágenes

- MC movimientos de cámara (*travelling*, *paneo*,<sup>57</sup> combinación de ambos);
- FI formación de la imagen visual (se refiere al momento en que la imagen adquiere significado para el espectador a partir de un fotograma preciso);
- IIC ingreso al cuadro de la imagen visual y sonora significantes (personajes, objetos, sonidos);
- MS mundos simultáneos o en convivencia;
- MP movimiento de personajes;
- SD sentido del diálogo/ausencia de diálogo;
- EFC espacio fuera de campo;
- EDC espacio dentro de campo;
- PV manejo del punto de vista;
- ESC soporte escenográfico;
- CF composición de formato (disposición armónica de las figuras en el cuadro).

Escenas consideradas relevantes a partir de una primera visión del filme:<sup>58</sup>

Escena n.º 10; escena n.º 16 Ab; escena n.º 16 Ezll; escena n.º 22; escena n.º 24; escena n.º 25; escena n.º 28; escena n.º 29; escena n.º 44; escena n.º 51; escena n.º 52.

En el cuadro 1 se sintetizan aquellos recursos (en las columnas) que intervienen en la formación de la imagen audiovisual. En la primera columna, se indican las escenas consideradas pregnantes. Se pinta con distintos grises las celdas que indican el grado con el que el recurso actúa en cada escena. Blanco, si el recurso no actúa o resulta insignificante, gris oscuro, si el recurso actúa con la mayor intensidad. No es redundante señalar que todos los componentes identificados como recursos participan, combinados de alguna manera, en la organización narrativa de cada escena. Lo que el cuadro indica son aquellos recursos que, en cada escena particular, destacan por su desempeño en la transmisión de significado.

Cuadro 1

Escenas	MC	FI	IIC	MS	MP	SD	EFC	PV	ESC	EDC	CF
10											
16 Ab											
16 Ezll											
22											
24											
25											
28											
29											
44											
51											
52											

57 El movimiento de *paneo* se utiliza como sinónimo de *panorámica*, término utilizado en algunos textos y documentos. La cámara ubicada en un punto fijo del espacio gira (rota) según un eje vertical, de izquierda a derecha o viceversa, o según un eje horizontal, desde abajo a arriba o viceversa. El *paneo* puede ser también en diagonal ascendente o descendente.

58 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP).

## MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC). MOVIMIENTO DE PERSONAJES (MP)

A partir de la lectura del cuadro, puede apreciarse la trascendencia de algunos recursos en la generación de la imagen pregnante. El movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes son los recursos más utilizados para lograr efectos de sentido a través de una experiencia estética notable.<sup>59</sup> Esta lectura destaca el valor que adquiere uno de los temas esenciales desarrollados en el filme de Welles: *el movimiento*. El movimiento, expresado como cambio, como transformación, como desplazamiento, no solo en el espacio, sino también en el tiempo, en la cultura de una sociedad y en todas sus manifestaciones. El movimiento como cambio económico, tecnológico, de los centros de poder, de la moda y de las costumbres. El movimiento manifestado a través de las variaciones del tiempo atmosférico, de los medios de transporte, del espíritu humano. No es casual que ese movimiento esté expresado a través de numerosas figuras: competencia de los medios de transporte —de tracción a sangre y a motor—, el movimiento de personajes —desplazamientos a pie o en vehículos especiales—, transformación del espíritu —el protagonista del filme, George Amberson, sufre un cambio profundo de su conducta—, paso del tiempo y de la vida, como contenedores máximos de todo movimiento y cambio. El movimiento de la cámara (MC) y el movimiento de los personajes (MP) son los dos recursos que no solo presentan la mayor cantidad de casilleros gris, sino que también contienen mayor cantidad de casilleros gris oscuro. Con esto se señala que constituyen los componentes de mayor incidencia en la producción de la experiencia estética en esas escenas tan particulares.

Si se analizan otros recursos, se obtendrán resultados significativos con respecto al movimiento y su importancia en el filme. Así, por ejemplo, la fascinación que transmite la formación de la imagen (FI) en la escena n.º 16 Ab se debe a la combinación del movimiento de la cámara (MC) con el movimiento de los personajes (MP). El componente más importante en esa escena (FI) surge como consecuencia de la conjunción de dos movimientos. Lo fascinante de la formación de la imagen es, precisamente, el proceso por el cual se perfila la figura de Lucy Morgan, desde un estado de total indeterminación a uno de absoluta resolución en lo que también contribuye el fundido de imagen y la transparencia. El proceso constituye una expresión de la mutación (movimiento) de la propia imagen. A ese movimiento que permite la formación de la imagen, se suma el movimiento de la capa que luce el personaje por acción del viento invernal. En la escena n.º 16 Ezzl,<sup>60</sup> la conmoción que experimenta el espectador se debe al modo en que ingresan al cuadro Eugene Morgan e Isabel Amberson, que no lo hacen por *motu proprio*. El ingreso es consecuencia del movimiento lento de *travelling* de retroceso combinado con el brusco y breve paneo en vertical de la cámara. Estos movimientos combinados permiten que las figuras de ambos personajes entren en el cuadro en primerísimo primer plano. Las escenas n.º 25 y n.º 29, en su totalidad, muestran la relevancia del movimiento de la cámara combinado con el movimiento de los personajes para subrayar el significado del diálogo (SD) que mantienen entre sí. En ambas, el movimiento o su ausencia expresan los momentos prominentes del diálogo y reflejan la tensión o la distensión en los ánimos de quienes discuten. En la escena n.º 28, el movimiento de la cámara (MC) está comandado por el soporte escenográfico (ESC). La estrecha relación del sentido del diálogo (SD) con el movimiento de la cámara determina la forma del recorrido que esta traza en el espacio, un *travelling* de avance según una trayectoria rectilínea seguido por un desplazamiento sobre línea envolvente durante los paneos combinados con elevaciones de la altura de horizonte. El soporte escenográfico de la escalera con forma de octógono define la trayectoria envolvente y en espiral de la cámara, estrechamente relacionada con el sentido de las palabras de Fanny Minafer. A su vez, el paulatino ascenso de los personajes por la escalera a medida que promedia el diálogo marca, junto con la elevación de la altura del horizonte, la intensidad de la intriga con que Fanny atrapa a su sobrino. En la escena n.º 51, el movimiento de los personajes, que realizan un extenso desplazamiento a través de todos los espacios de la planta baja de la mansión Amberson, resulta ser el recurso esencial para cautivar la atención y la emoción del espectador. Finalmente, en la escena n.º 52, el ingreso al cuadro del personaje Roger Bronson (IC), que resulta ser el recurso más interesante de la escena, también es consecuencia de los movimientos combinados de la cámara (MC) y del otro personaje (MP). Con un paneo de izquierda a derecha, la cámara sigue la figura, en primerísimo primer plano, de George Amberson vestido de negro que ingresa a la oficina de Bronson. Repentinamente, la cámara disminuye la velocidad de su giro mientras el joven continúa su marcha, no sin antes llenar de negro la totalidad del cuadro un instante antes de salir de este por la derecha. Cuando George desaparece, aparece, sorpresivamente y al fondo del encuadre, la imagen alborozada de Bronson.

Veamos ahora las condiciones de contexto que favorecen y enfatizan la expresión del movimiento a través del trabajo de los recursos analizados.

En la escena n.º 16 Ab, la formación de la imagen de Lucy Morgan está precedida por una toma fija, panorámica y nocturna de la mansión Amberson, imagen que permanece y se superpone, por efecto del fundido, a la del manto claro, brillante y en movimiento, de Lucy. El efecto de sugestión que sufre el espectador<sup>61</sup> se debe, en parte, al recurso del fundido de una imagen con la otra. La figura de Lucy Morgan surge en el cuadro como la imagen

59 Por el uso que adquiere a través de la técnica de Orson Welles, este recurso se destaca como uno de los elementos que lo identifican y caracterizan. Por tal motivo recibe un estudio especial en un inciso particular de este capítulo. Allí es abordado desde diferentes enfoques a través del análisis de las escenas más significativas.

60 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 1 a escena n.º 57. Comentarios correspondientes a cada escena.

61 En este contexto, el espectador es, también, el investigador y el autor del trabajo de tesis.

de un ser inmaterial y transparente, que se corporiza poco a poco a medida que se perfila como un ser real. Esa imagen sobrecogedora proviene del espacio que está detrás del observador y, como si lo hubiese atravesado, aparece delante de él y de la cámara para encarnarse definitivamente. Pero, en realidad, la sensación que tiene el espectador es como si Lucy Morgan saliese del mismo cuadro y no del espacio fuera de campo, lo que refuerza la idea de ser irreal aparecido *de la nada*.

El otro componente que contribuye a darle impacto a la secuencia es la banda sonora. De la rutilante y profunda voz del narrador externo, que desaparecerá por un largo período a partir de la escena n.º 16 Aa, se pasa a la ausencia total de la voz. Solo el silbido punzante del viento invernal acompaña el ingreso de los Morgan al cálido interior de la mansión. Silbido que retrotrae a los orígenes mismos del mundo, a lo más primario y despojado de la vida, a la soledad absoluta, a la mismísima nada. De allí proviene Lucy Morgan. A medida que padre e hija ingresan a la mansión, el silbido del viento disminuye hasta desaparecer y ser sustituido, poco a poco, por el bullicio de una fiesta.

La escena n.º 16 Ezll es más compleja. Además del movimiento de la cámara, colaboran más elementos para producir el impacto que la irrupción sorpresiva de Eugene Morgan e Isabel Amberson en el encuadre provoca en el espectador. Las secuencias que la preceden focalizan la atención del espectador en Lucy Morgan y en George Amberson, de quienes la cámara no se separa ni por un instante. Después del *travelling* de retroceso, que permite la toma continua de ambos a distancia constante mientras se desplazan desde la escalera al centro del hall, y en el preciso momento en que ellos se detienen, la cámara, sin interrumpir su movimiento, cambia levemente la dirección del desplazamiento, siempre hacia atrás, hasta que, al ingresar Eugene e Isabel en el cuadro, se detiene, no sin antes cambiar su ángulo de toma levemente hacia arriba para encuadrarlos. La sorpresa que provoca el ingreso de los personajes se debe al movimiento brusco de la cámara que los incorpora en el cuadro y a la voz de George que invita a Lucy a pasear en trineo la mañana siguiente. Ambas imágenes, la visual y la sonora, se superponen. La imagen visual aparece en un primerísimo primer plano, la imagen sonora proviene del fondo del cuadro fílmico donde están George y Lucy. Al diálogo inconcluso de los jóvenes se superpone el diálogo de Eugene e Isabel, quienes, embelesados, aún continúan bailando. Un tercer elemento se superpone al acontecimiento, el aplauso y la voz en *off* de Jack Amberson suceden, inmediatamente, al diálogo de los otros personajes de modo tal que los dos amantes son solicitados, simultáneamente, por la presencia del mayor de los hermanos Amberson y de sus respectivos hijos. Lo que favorece al impacto en el ánimo del espectador y colabora con el trabajo de la cámara son otros tres recursos, además de estos últimos, que pertenecen a la categoría de mundos simultáneos (MS). En primer término, el cambio repentino del punto de vista (PV) del espectador que pasa del punto de vista de George y Lucy al de Eugene e Isabel e inmediatamente al del observador invisible debido a la intervención de Jack desde el espacio fuera de campo. Estos tres puntos de vista —en el sentido de atención puesta en el personaje y no en el sentido de ubicación en el espacio— se suceden y se superponen unos a otros por ínfimos instantes, hecho que colabora con el efecto sorpresa y con la simultaneidad de los tres mundos diferentes. En segundo lugar, la confluencia de mundos de diferente especie en el encuadre que se produce repentinamente (MS) —el mundo de George y Lucy, el de Eugene e Isabel y el de Jack Amberson— por la aparición, casi simultánea, de los dos últimos (dos imágenes visuales de figuras a diferentes escalas y una imagen sonora). En tercer término, la incorporación repentina en la conciencia del espectador del espacio fuera de campo (EFC), que se produce simultáneamente con la profundización del espacio dentro del campo (EDC), como consecuencia de la súbita aparición de un plano diagonal oblicuo con respecto al plano del cuadro conformado por dos polos convergentes entre ellos —George y Lucy en uno (imagen visual en plano americano), Jack, en el otro, (imagen sonora)— y divergentes con respecto al tercero e intermedio conformado por Isabel y Eugene (imagen visual en primer plano), al que solicitan y tienden a quebrar. Ese plano imaginario atraviesa todo el espacio mientras roza, apenas, al espectador. Este se siente inmerso en el espacio escénico, y por ello participante activo del episodio e igualmente sorprendido como Isabel y Eugene.

El impacto que en la escena n.º 25 provoca la asociación del movimiento de la cámara con el movimiento de los personajes (en realidad, el movimiento del *sulky* conducido por George Amberson) es reforzado por el carácter estático y lánguido de la escena anterior (escena n.º 24). En esta, Eugene Morgan e Isabel Amberson, sentados en el parque de la mansión, son captados en tres planos sucesivos de aproximación, con la cámara fija. A la inmovilidad de la cámara se suma la de los personajes, por lo que toda la escena está investida de una profunda quietud melancólica. Por el contrario, en la escena n.º 25, el movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes se traducen en una especie de coqueteo chispeante que armoniza con el galanteo que George Amberson mantiene con su compañera, la escurridiza Lucy Morgan.

La escena n.º 28 es precedida por otra en la que, al igual que en la escena n.º 24, la cámara no realiza movimientos de paneo (excepto en la secuencia final) o de *travelling*; solo ejecuta tomas fijas, parciales y muy precisas de los personajes sentados en la mesa del comedor (escena n.º 27). Esta situación provoca un fuerte contraste con el tratamiento que recibe la escena n.º 28, filmada en plano secuencia y con un movimiento sedoso y saurio de la cámara, acorde con el sentido abyecto de las pérfidas palabras proferidas por Fanny Minafer durante el diálogo mordaz con su sobrino George.

En la escena n.º 29, el dinamismo de toda la secuencia, debido al movimiento de la cámara y de los personajes, se ve reforzado por una serie de recursos que funcionan como causa y consecuencia unos de otros. El ingreso de los personajes en el cuadro (IIC) juega un papel esencial en la percepción del espacio fuera de campo (EFC) y



en los sucesivos cambios del punto de vista (PV). En esta escena, los personajes —George Amberson y la señora Johnson— ingresan al cuadro mientras la cámara realiza un movimiento de *travelling* de avance. Junto con este movimiento, y en el mismo sentido que el de la cámara, los personajes ingresan en el encuadre de espaldas y desde el espacio fuera de campo, mientras se trasladan hacia el interior y hacia el fondo del espacio, dentro del cuadro. Lo sorprendente es que, previamente al ingreso de ambos personajes, el espectador ha adoptado sus respectivos puntos de vista (ve a través de ellos) pues sus posiciones, antes de aparecer, coinciden con las posiciones de la cámara (punto de vista óptico). Al igual que en la escena n.º 16 Ezll, el espectador se siente inmerso en el espacio escénico y en ningún momento pierde la conciencia del espacio que tiene a sus espaldas. La presencia de este espacio, desde donde se *descuelgan* los personajes y las sombras que sobre estos se proyectan, le provoca un sentimiento de presión y urgencia por salir del ámbito, ajeno y hostil, en el que ha ingresado, empujado primero por la incertidumbre de la señora Johnson y por su desprecio, después, en la segunda parte de la secuencia.

En la escena n.º 51, el movimiento angustiante de los personajes, seguidos por el de la cámara a distancia constante, se manifiesta enfáticamente por el rápido sucederse de los espacios que Fanny y George van dejando atrás en el fondo del encuadre (EDC). El pasaje a través de arcadas y dinteles, de puertas y de objetos que se enmarcan mutuamente y generan un túnel casi interminable de espacios reconocibles, es lo que realmente permite calibrar el colosal desplazamiento de los dos últimos moradores de la mansión Amberson. El espacio fuera de campo (EFC) funciona como un émbolo que presiona al espectador en sentido contrario al desplazamiento de los dos personajes y al de la cámara en tanto que lo mantiene próximo a aquellos durante el recorrido y lo hace partícipe de toda la tensión de la situación. Cuando los ánimos se aplacan y la cámara se separa de George y de Fanny y des- acelera su velocidad, el espacio fuera de campo se *afloja* para permitir, finalmente, la distensión del espectador. No en vano la ubicación de la cámara, en ese preciso momento, está casi en el límite del espacio disponible del interior de la sala. Pero la escena n.º 50, que la precede, no ostenta tanta energía. Si bien existe un desplazamiento de personajes seguido por un *travelling* de retroceso de la cámara, estos movimientos son apacibles y descansados, aspecto que permite enfatizar, por el contraste, la tensión desplegada en la escena n.º 51.

En la escena n.º 52, por el contrario, es la inmovilidad de Roger Bronson, quien aparece en el cuadro por detrás de George (IIC), la que enfatiza, por contraste, el movimiento del joven Amberson, que entra y sale del encuadre sin detenerse, para dejar aparecer, en el cuadro estático, la inmóvil figura del abogado. Si bien es la aparición de la figura de Bronson lo que sorprende al espectador, es el contraste de movimiento-inmovilidad lo que permite destacarle. Es necesario notar que el movimiento de George al acceder al despacho del abogado continúa el movimiento de apertura de la hoja batiente de la puerta de acceso, hecho que refuerza la intensidad de su desplazamiento y lo prolonga en el tiempo. Aunque el recurso de hacer aparecer a un personaje que está oculto detrás de otro por el desplazamiento de este último (desocultación) había sido utilizado por Welles en escenas anteriores (escena n.º 16 Ac, por ejemplo<sup>62</sup>), en esta secuencia adquiere mayor relevancia pues produce en el espectador un impacto mayor que en las otras. Este impacto profundo es debido, precisamente, al contraste entre la casi inmovilidad de la cámara y la total quietud del personaje que aparece por desocultación y el movimiento brusco de barrido del otro personaje que entra y sale rápidamente del encuadre. En este caso, también es importante tener en cuenta el carácter reposado con el que finaliza la escena n.º 51, que la antecede. Los personajes se tranquilizan después del dramático desenlace y aparecen pequeños e ínfimos en la grandiosidad del espacio (FI), impotentes ante el poder de los acontecimientos. Esta sensación de ansioso reposo por parte del espectador, después del agitado recorrido de los personajes desde la antecocina a la sala, se ve quebrada, súbitamente, por el precipitado ingreso de George a la oficina de Bronson, en primerísimo primer plano (IIC), en la escena siguiente (escena n.º 52a).

## ESPACIO DENTRO (EDC) Y FUERA DEL CUADRO (EFC). PUNTO DE VISTA (PV)

Si se observa el cuadro 1, es posible reconocer que existen otras tres columnas de recursos que participan en casi todas las escenas seleccionadas. Son las correspondientes al espacio dentro y fuera del cuadro (EDC) y (EFC) y al punto de vista (PV). El manejo de estos recursos, menos notables que los correspondientes al del movimiento, demuestra la preocupación de Welles por involucrar, plenamente, al espectador en la narración a través de su *inmersión vivencial* en el espacio. La percepción del espacio dentro del encuadre (EDC), y especialmente la del espacio fuera de campo (EFC) —esta última conseguida, a su vez, a través de otros recursos—, provoca que el espectador se sienta dentro del espacio escénico. Prácticamente, durante todo el filme, Welles procura destruir, o por lo menos debilitar, la distancia entre el espectador y la escena propiamente dicha, distancia que, aun en el cine, es proclive a ser restablecida si no se trabaja para evitarlo.<sup>63</sup> En consecuencia, esta preocupación permanente del realizador por *expresar el espacio como una entidad continua y contenedora de personas, de objetos y hasta del propio espectador* puede ser considerada como un recurso y un efecto destacado de su lenguaje cinematográfico.

62 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 16 Ac.

63 Nos referimos a la distancia entre el plano del cuadro y la escena y no a la distancia entre el espectador y la pantalla.

Los recursos que trabajan para conseguir estos efectos que procuran manifestar las tres dimensiones del espacio son, precisamente, los que se encuentran en las columnas restantes, esencialmente los vinculados con el movimiento. La columna del punto de vista (PV) ilustra un recurso de muy difícil aprehensión en una única visión del filme si no se persigue el propósito expreso de determinarlo o de concienciarlo a través de su análisis. Sin embargo, desde el preconsciente del espectador, juega un rol fundamental en la percepción de los espacios dentro y fuera de campo, a la vez que en la comprensión de la historia y en la formulación de hipótesis por parte de aquel. Pero, como se verá a continuación, lo que resulta más destacado en el manejo del punto de vista por parte de Welles es el pasaje alternativo o sucesivo de la *mirada*. Mirar *con*, mirar *desde* o mirar *a través de* focalizan puntos de vista diferentes que desplazan el ánimo y el pensamiento del espectador desde un punto a otro, mientras que lo mantienen activo. También lo desplazan por los diferentes sectores del espacio escénico, el espacio dentro del encuadre y el espacio fuera de campo, y lo hacen atravesar, alternativamente, la débil frontera generada por el plano del cuadro. Involucramiento por inmersión en el espacio y actividad participativa son efectos o consecuencias del manejo especial que el director hace de estos recursos.

Si se atiende estos últimos aspectos, en la escena n.º 16 Ab, el espectador siente que deja atrás un espacio, el exterior inhóspito de la noche invernal, para acceder al interior tibio y confortable de la mansión de los Amberson. Aunque no lo vea, sabe que, oculto detrás de las espaldas de los Morgan, está ese espacio prohibido que le será desvelado a su debido tiempo, cuando estos se dispersen. Sin perder aún su condición de observador invisible, entrará a hurtadillas, como un ladrón oportunista, escondido y cautivado por la amplia capa de Lucy Morgan. Se sorprenderá cuando quede solo y deslumbrado, sin la compañía de los Morgan, en medio del gran hall de la mansión, pero, como un viejo y conocido huésped de la familia y de la casa, retomará el camino, ahora desde la profundidad del hall, desde el extremo opuesto al que tenía para salir al encuentro de otro encuentro, el de Eugene Morgan con Isabel Amberson. ¿Acaso no es el movimiento el que le otorga la posibilidad de transitar la totalidad del espacio, en un sentido y en el otro? Y ¿acaso no es este desplazamiento, desde extremos opuestos, lo que le hace cambiar su punto de vista y su condición de observador invisible a huésped consentido de los Amberson?

Anteriormente, en el comentario a la escena n.º 16 Ezll, fue señalada la importancia de la percepción del espacio fuera de campo (EFC) por parte del espectador y del recurso utilizado para revelarlo. Pero tal vez, en esta secuencia, lo más importante sea el olvido previo del espacio fuera de campo lo que juegue a favor de su posterior y sorpresiva revelación. Este olvido se resuelve en complicidad con múltiples y sucesivas asunciones del punto de vista (PV). En efecto, durante el diálogo que George y Lucy mantienen mientras observan bailar a sus respectivos padres, hay una breve toma de estos, mientras danzan, desde el punto de vista óptico de los jóvenes. Esta toma, si bien recuerda la presencia de Isabel y de Eugene, refuerza, a la vez, la compenetración y la adopción del punto de vista subjetivo (*ver a través de*) de George y de Lucy. Durante el resto del diálogo y de su desplazamiento hacia el centro del hall, el espectador sigue tan compenetrado con ambos jóvenes que olvida la presencia, ahora en el espacio fuera de campo, de sus respectivos padres. Instantes antes de que estos aparezcan en el cuadro, la cámara realiza una leve desviación de su recorrido de retroceso. Con un movimiento propiamente discursivo, la cámara se aleja de George y de Lucy y provoca la disyunción del espectador con los dos jóvenes. Esta disyunción permite al espectador retomar su punto de vista de observador invisible. De ese modo, cuando aparecen por detrás y por la derecha Eugene e Isabel, esa aparición le resulta tan sorpresiva como a los personajes su entrada al encuadre. Es tan impactante la imagen en primer plano de los dos amantes que el espectador adopta, por un momento, sus puntos de vista. Cuando escucha los aplausos y la voz de Jack, a quien había olvidado desde las escenas de la fiesta, vuelve a asumir su condición de observador invisible como si despertara de un sueño. Así, de la asunción del punto de vista de los dos jóvenes y de la de observador invisible, el espectador adopta la de los dos amantes para retomar, al escuchar la voz de Jack, el punto de vista de observador invisible. Ante la imposibilidad de poder adoptar el punto de vista óptico de Jack —a quien no ve por estar fuera de campo— cae en la cuenta de que está en medio del espacio, entre este y los jóvenes, junto con Isabel y Eugene. Ese complejo itinerario que recorre el espectador se produce en fracciones de segundo, pero es suficiente para sumergirlo en el espacio escénico.

Hay otro aspecto que maneja Welles con sabiduría para provocar la sorpresa frente a la aparición de Eugene y de Isabel. Se debe a la escenografía. Mientras George y Lucy caminan por el hall desde la escalera donde estaban sentados mientras observaban a sus respectivos padres, ningún objeto o persona se interpone entre ellos y la cámara, no obstante la interposición sea un recurso habitualmente utilizado por Welles para sugerir al espectador la presencia del espacio que media entre la cámara y la escena (escenas n.º 16 Bn, n.º 23, n.º 40, entre muchas otras). El olvido por parte del espectador de ese espacio mediador entre el cuadro y los personajes aunado al olvido del espacio fuera de campo provoca que, aunque no totalmente consciente del hecho, el espectador deje de sentirse inmerso en el espacio escénico. La súbita aparición de Eugene e Isabel junto con la de Jack trabajan a favor de la devolución al espectador olvidadizo de la presencia del espacio fuera de campo y de la sensación de estar inmerso en un espacio que lo trasciende. Esto demuestra, claramente, el rol que juega el punto de vista que adopta el espectador en la percepción del espacio escénico y en la sensación de estar dentro o fuera de este espacio.

En la escena n.º 28, la paulatina disolución del espacio fuera de campo (EFC) coopera con el fortalecimiento de la percepción del espacio dentro del cuadro (EDC). A medida que George y Fanny se alejan del comedor, la presencia de Isabel y de Jack en su interior (escena n.º 27) se diluye. La unión creciente con los dos personajes, George y Fanny,

quienes son captados por la cámara en posiciones cada vez más próximas mientras mantienen un diálogo cada vez más sugestivo, contribuye a esta pérdida de la presencia del espacio que queda a las espaldas del observador junto con los personajes que lo habitan. La intensidad de lo que ocurre en el espacio dentro del cuadro es tan profunda que termina por atraparlo hasta el final de la secuencia. Los demás componentes de la escena acontecen en ese espacio del cuadro, que se revela, poco a poco, a medida que progresa el diálogo y que los personajes avanzan en sus recorridos. Los mundos en convivencia (MS) y el sentido del diálogo (SD) se conjugan con el desplazamiento de los personajes y de la cámara para captar la atención del observador y provocar su reflexión. El pasaje alternativo del punto de vista (PV) del observador invisible al de George y al de Fanny dinamiza la focalización de la narración en ambos personajes y aumenta la tensión de la secuencia. En efecto, el conocimiento del espectador sobre el tema en cuestión, el amor entre Eugene Morgan e Isabel Amberson, sobrepasa al que posee George Minafer, lo que determina una focalización espectacular que es inmediatamente disuelta por la sugerencia que hace Fanny a su sobrino por medio de la sentencia: «Lo que la gente murmura de tu madre». Si bien el espectador conoce el romance que desde la juventud mantuvieron Isabel y Eugene, desconoce «lo que la gente murmura» sobre ese romance. Al lanzar esa frase, Fanny demuestra que conoce un secreto que George y el espectador desconocen. La focalización pasa a ser externa pues el personaje — Fanny Minafer— sabe más que el espectador, lo que genera un enigma para este y para el joven Amberson. Al sentirse en igualdad de condiciones con respecto a lo desconocido, el espectador adopta el punto de vista de George y con él se siente atraído por el misterio que lo atrapa y lo arrastra hasta donde está Fanny, en busca de una explicación. Recién cuando Fanny revela el secreto y desata la ira de George, este sale del encuadre y, después de descender la escalera, se dirige a la casa de la señora Johnson. La mirada desesperada de Fanny sigue, desde el descanso superior donde permaneció durante la revelación, el recorrido sinuoso que desanda su sobrino. Es entonces cuando el espectador recobra la conciencia del espacio fuera de campo que tiene a sus espaldas (EFC<sub>de</sub>), y que la mirada de Fanny le revela desde el cuadro perspectivo.

La escena n.º 29 presenta una diferencia interesante con respecto a la escena n.º 16 Ab en cuanto a la manifestación de los espacios dentro y fuera de campo. Al igual que en la escena n.º 16 Ab, estos espacios se manifiestan a través del modo en que ingresan al cuadro los personajes provenientes del espacio fuera de campo. Sin embargo, a diferencia de la escena del baile (escena n.º 16 Ab), en la escena n.º 29, los personajes, George primero y la señora Johnson después, no ingresan al campo visible del encuadre como si *atravesaran* a la cámara y al espectador, como ocurría con la imagen inmaterial de Lucy Morgan, sino que lo hacen a través de un rodeo. Respetan la corporeidad del espectador y de la cámara que ingresa con ellos y el volumen que estos ocupan en el espacio escénico. Justamente, ahí está el interés de la relación que establece Welles entre espectador, personaje y espacio. Lo que provoca un primer desconcierto del espectador es el hecho de verse obligado a cambiar, sucesivamente, su punto de vista. Cuando la señora Johnson abre la puerta de su casa para dejar pasar a George —«Señor Amberson, digo, señor Minafer. ¿Quiere pasar, por favor?»—, el espectador es quien está de pie junto al joven (¿o en el lugar de él?), mientras espera que se le permita entrar. Inmediatamente, la cámara accede mediante un *travelling* de avance al interior desierto y primorosamente arreglado de la casa de la señora Johnson. Por lo tanto, el espectador es George, que accede al interior junto con la cámara. La adopción del punto de vista de George por parte del espectador es absoluta pues ambos puntos de vista coinciden, tanto el punto de vista objetivo como el subjetivo. Por ese motivo, el espectador se sorprende profundamente cuando George aparece en el encuadre por la izquierda, mientras se desplaza más rápidamente que la cámara y se coloca delante de él (de ella, si nos referimos a la cámara), en el camino hacia el interior de la sala. En ese preciso momento, el espectador recobra el punto de vista de observador invisible y siente que se *desdobla* —como si se viera a sí mismo— en la persona de George, quien está, ahora, delante de él. Inmediatamente la voz de la señora Johnson detrás del observador y en el espacio fuera de campo (EFC) inicia la reiteración del efecto provocado anteriormente con la aparición de George en el cuadro. Entonces, el espectador se siente ubicado entre George y la señora Johnson hasta que esta aparece en el cuadro, de la misma manera que apareció George anteriormente. De ese modo, el espectador se ve solicitado, constantemente, durante la primera parte de la secuencia, por ambos espacios —fuera y dentro de campo— y por la focalización alternativa de tres puntos de vista diferentes y concordantes a la vez.

Los aportes que realizan las presencias de los espacios fuera y dentro del encuadre (EFC y EDC) fueron expuestos anteriormente. Sin embargo, es interesante notar, en la escena n.º 51, el efecto que produce en el espectador la visión sucesiva de los espacios que atraviesan los dos personajes en su tenso recorrido desde la antecocina a la sala. Esos espacios no son espacios neutros o indeterminados, sino perfectamente reconocibles por el espectador. El largo recorrido por todos los espacios de la planta baja de la mansión Amberson —antecocina, comedor, hall, escalera y sala— retrotrae el pensamiento a episodios pasados que se amalgaman en la evocación agobiante de un tiempo pretérito definitivamente perdido, y del cual solo es posible salir alcanzando el otro espacio, el que queda por transitar, el que corresponde a un tiempo futuro que habrá que recrear. El tránsito de George y de Fanny hacia la sala es como un puente tendido entre un pasado perimido y un futuro incierto e inevitable. Ese tránsito de los dos personajes abrazados por la desesperación y por la esperanza a la vez, imagen *pregnante* de la secuencia, es un pretexto para revelar esos dos mundos encarnados por los dos espacios, el espacio *fuera de campo* como el del tiempo futuro y el espacio *dentro del cuadro* como el del tiempo pasado que se abandona definitivamente.

El análisis de estos pocos ejemplos debería ser suficiente para hacer notar la importancia que tiene, en la fijación de una secuencia particular y de todo el filme en general, la percepción del espacio fuera de campo

(EFC), y cómo trabaja Welles para hacerlo presente a través del manejo del movimiento de la cámara (MC), del de los personajes (MP) y del punto de vista óptico y subjetivo (PV). Esa percepción del espacio fuera de campo por parte del espectador es utilizada como recurso para hacerlo sentir inmerso en el espacio escénico y aumentar su concentración y su compromiso con la historia narrada.

### La mirada de los personajes y la voz en *off*

Si bien el movimiento de la cámara y el de los personajes contribuyen a manifestar la presencia del espacio fuera de campo (EFC), existen otros dos recursos manejados por Welles que colaboran de manera notable a expresar esa presencia al suscitar la activación del espacio real a través del espacio virtual.<sup>64</sup> Esta activación se vincula con la inclusión del espectador dentro del espacio escenográfico y se manifiesta a través de la sensación que el espectador tiene de estar inmerso en ese espacio. Esta sensación se produce en un nivel inconsciente, pero actúa sobre las emociones del espectador. Es evidente que sentirse incluido en el espacio escénico contribuye a los procesos de catarsis y de mimesis propios del cine, en particular, y de toda experiencia estética, en general. Si se atienden las distintas secuencias del filme, parecería ser una preocupación especial de Orson Welles la manifestación del carácter tridimensional del espacio euclidiano según sus tres ejes: X, Y, Z. En todo momento, busca incluir al espectador en el espacio escenográfico al intentar borrar la frontera generada por el cuadro filmico y expandir el espacio escénico a todo el espacio real. De ese modo, espacio virtual o de ficción y espacio real quedan confundidos. La cualidad del nuevo espacio en el que se encuentra el espectador es la homogeneidad.

En el anexo 7 dedicado a Orson Welles, se ejemplifican estos dos recursos a través de la escena n.º 16 Ezl y de la escena n.º 16 Ak. Si bien no son las únicas escenas en las que el recurso de la voz en *off* o el de las miradas de los personajes se ponen en práctica, resultan ser aquellas en las que estos recursos se manifiestan más claramente y de modo más eficiente.

### COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF)

Otro recurso expresivo no menor lo constituye la composición de formato (CF). Se entiende por composición de formato la definición de una imagen consistente y estable dentro del encuadre, altamente atractiva por su equilibrio y armonía compositiva.<sup>65</sup> Dos son las escenas que, a partir de la primera visión del filme, permanecen en la memoria. En la escena n.º 10, un grupo de mujeres en casa de la modista realiza comentarios acerca del casamiento de Isabel Amberson con Wilbur Minafer. Una de ellas profiere un presagio en el preciso momento en que la última imagen de la escena se funde con la primera de la secuencia siguiente. La fuerza expresiva de la composición de las tres mujeres dispuestas en el encuadre —la que pronuncia la profecía, sentada y flanqueada por las otras dos de pie— se prolonga por el fundido de imagen a la escena siguiente y se superpone, como imágenes de tres gigantes pitonisas, sobre el cielo de la ciudad. Desde allí todo lo dominan con su presencia y con su sentencia, incluso al diminuto punto que, desde el fondo del encuadre, se aproxima al espectador.<sup>66</sup> Como puede apreciarse, la imagen es recordada por ser altamente pregnante debido a la colaboración de múltiples recursos pertenecientes algunos al plano enuncivo (diálogo y gestos) y otros al enunciativo (encuadre, fundido de imagen, voz del narrador externo, tamaño de la imagen). Todos ellos trabajan coordinadamente. Entre estos recursos, surge la composición del formato como el más destacado de todos los atributos. La escena n.º 24 presenta una composición de las figuras en el encuadre altamente sugestiva. En este caso, es el contraste entre fondo y figura lo que contribuye a hacer recordable la escena: la imagen clara de Isabel sobre el fondo oscuro del tronco del árbol y, por el contrario, la imagen oscura de Eugene sobre el fondo claro del cielo de la tarde. La partición del cuadro en dos mitades, una con campo oscuro y la otra con campo claro, y las dos figuras de los amantes apenas tomados de la mano, uno suplicante y el otro casi indolente, componen una imagen estática y consistente, plena de armonía y equilibrio. El fondo, dividido por la firme traza del contraste entre el cielo y el tronco del árbol, transmite un fuerte significado a la imagen, pues, al igual que ese plano fraccionado, quebrado está el vínculo que une a Isabel y a Eugene. La composición de la imagen, mediante el recurso de un díptico, destaca la presencia de dos mundos que, irremediabilmente, parecerían estar condenados a no unirse jamás.

Es interesante observar que en ambas escenas la composición del formato (CF) se destaca frente a otros recursos debido a la estaticidad y a la duración del plano, único modo de conferirle a la imagen armónica, estabilidad y consistencia. Este recurso se percibe en todas las imágenes del filme. La calidad de la composición del formato

64 De una manera notable, en ciertas ocasiones, el cine consigue que el espacio virtual y el espacio real puedan confundirse, homogeneizándolos de alguna manera.

65 En este aspecto solo es posible recurrir a aquellas escenas que, por mantener cierta mínima inmovilidad dentro del cuadro, permiten apreciar la riqueza de la composición del formato e impactar, precisamente, por esta cualidad. Más adelante se analizará la composición de formato en desequilibrio (o encuadre desequilibrado) como un recurso del lenguaje welliesiano para generar movimiento y conseguir nuevos formatos equilibrados.

66 El diminuto punto que parece nacer de las mismas entrañas de las proféticas mujeres crece a medida que se aproxima al plano del cuadro. La voz del narrador externo revela su identidad. Ese punto que acaba de nacer en la pantalla es George Minafer Amberson.



(CF) es otra de las características relevantes del lenguaje fílmico de Welles. Incluso en aquellas imágenes que, aisladas en el fotograma, podrían ser consideradas como *desequilibradas* desde el punto de vista compositivo, ese desequilibrio trabaja a favor de la generación de una figura de alto significado favorable para la secuencia. Cuando esto ocurre, la imagen desequilibrada tiende a encontrar el equilibrio, provoca una tensión y genera un movimiento que lleva a un nuevo *reposo* a través de una nueva imagen equilibrada. Este aspecto contribuye, también, en alto grado, a la calificación del ritmo del filme.<sup>67</sup>

## MUNDOS SIMULTÁNEOS (MS)

Por último, si se observa la columna correspondiente a mundos simultáneos o en convivencia (MS), se comprueba que solo una escena es recordada a partir del primer visionado del filme, la escena n.º 44. En ella, George Amberson observa a Eugene Morgan mientras se aleja de su casa después de haberle negado la posibilidad de ver, por última vez, a Isabel que agoniza. La expresividad de la imagen radica en la superposición del rostro de George, reflejado en el cristal de una ventana del primer piso de la mansión, tenuemente iluminado, con la imagen lejana de Morgan mientras sube a su automóvil después de haber atravesado el jardín de la mansión. El reflejo del rostro del joven, posible gracias a la diferencia de iluminación entre el oscuro exterior nocturno y el interior más iluminado de la habitación, aparece en primer plano y en leve picado. Por el contrario, la imagen de Morgan, en plano general, aparece en el fondo del cuadro, pequeña pero muy nítida gracias a la profundidad de campo. La gran diferencia de tamaño entre el rostro de George y la ínfima imagen de Morgan es el recurso que contribuye a darle fuerza expresiva al plano; el primero estático como una máscara sin vida, agobiado y dubitativo pero con dominio absoluto de la composición, y el segundo en movimiento, resignado y seguro. El recurso de utilizar los dos atributos del cristal, la reflexión y la refracción, para obtener dos imágenes superpuestas, una reflejada y otra refractada, una transparente y fantasmagórica, la otra opaca y real, se ve reforzado por la notoria diferencia de tamaño de ambas imágenes. Debido a que la secuencia se desarrolla en total ausencia de sonido y durante un instante, dos son los recursos que cooperan a darle fuerza a la imagen visual, uno es la curiosa formación de la imagen (FI) por reflexión y refracción (única en el filme) y la otra, la simultaneidad de los mundos (MS) tan distantes y tan próximos a la vez, el de George y el de Eugene. También, la diferencia notoria del tamaño de las dos imágenes expresa el poder que todavía ejerce George sobre Eugene; un poder que, sin embargo, comienza a resquebrajarse. Si se considera que el recurso de la reflexión y transparencia del cristal de la ventana está al servicio de la formación de la doble imagen o de la simultaneidad de imágenes pertenecientes a mundos diferentes en el mismo cuadro, se comprenderá que el recurso que se destaca, en esta escena, es la convivencia de esos mundos (MS).

El otro aspecto que impacta en la imagen es la notable síntesis expresiva que consigue Welles con este recurso. Si en lugar de trabajar la secuencia con el apoyo de la cualidad de la superficie vidriada lo hubiese hecho a través del corte y el montaje, el recorrido habría sido el siguiente: 1) toma desde la espalda de George mientras observa por la ventana, corte, 2) toma (contraplano) en primer plano del rostro de George para revelar la expresión de su rostro, corte, 3) toma de Eugene Morgan mientras sube a su auto. Estos tres planos hubiesen insumido bastante más tiempo que el instante que dura la escena filmada tal como lo hizo Welles, mediante la superposición de las imágenes (los tres planos) en una sola toma. La brevedad de la escena también contribuye a su impacto visual. Es interesante notar que, si bien el recurso de hacer convivir dos mundos en el encuadre aparece en otras escenas del cuadro 1, solo en esta se reconoce como el componente de mayor fuerza expresiva, y este aspecto es debido al modo excepcional en que se forma la imagen (FI). Por su parte, si se hubiese optado por el corte y el montaje de tres tomas, el espectador habría cambiado su focalización. Esta hubiese partido de una focalización correspondiente a un observador externo, para pasar a una correspondiente al punto de vista óptico de George y volver, inmediatamente, a la del observador externo. Tal como lo resuelve Welles, con una sola toma, el espectador mantiene la focalización de observador externo durante toda la secuencia.

Estas observaciones permitirían concluir que el recurso que trabaja con la simultaneidad de mundos (MS) no es un recurso fácilmente reconocible o directamente perceptible, excepto en determinadas circunstancias especiales. Requiere de una elaboración profunda, de una construcción posterior del pensamiento que necesita de un número mayor de visionados del filme, de una intención de análisis de la imagen y de la secuencia especial.<sup>68</sup> La utilización frecuente de mundos simultáneos o en convivencia por parte de Welles transforma esta modalidad de presentación de la imagen en uno de los recursos más relevantes del estilo del realizador. Tiene dos efectos esenciales, por una parte, crea figuras de significado potentes que colaboran con la narración en la comprensión de los temas de la historia; por otra parte, permite obtener una imagen altamente significativa a través de una profunda síntesis expresiva.

67 La propia escena n.º 10, que se superpone por efecto del fundido a la escena n.º 11, alcanza su ápice compositivo después de una serie de movimientos de los personajes, que terminan por disponerse armónicamente. La misma escena precede a otra en la que el carro conducido por George Amberson niño desencadena, nuevamente, otro movimiento.

68 Véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (MS). Se comentan con mayor detalle algunas escenas en las que es significativa la presencia de mundos simultáneos.

## ESCENOGRAFÍA (ESC)

Finalmente, la escenografía (ESC) desempeña un rol sustancial. Especialmente por ella se recuerda la escena n.º 22, en la que George Amberson y su tía Fanny dialogan en la cocina de la mansión sentados frente a una mesa llena de manjares preparados por Fanny. Si bien resulta destacable la forma en que se conduce George mientras dialoga con su tía y come con avidez y apetito insaciables de todos los alimentos que esta le presenta, la imagen destaca por la escenografía, especialmente por la frondosidad del equipamiento culinario —ollas y sartenes— que pende de un travesaño en el límite entre la cocina y la antecocina, al fondo del encuadre. La abundancia de utensilios refuerza la variedad de platos y manjares servidos sobre la mesa en primer plano. Tal profusión de enseres se ve destacada por el efecto de la iluminación, un fuerte contraluz ocasionado por el foco luminoso artificial de una luminaria en la pared opuesta de la antecocina. Ese efecto de iluminación que acentúa el equipamiento y la amplitud del espacio asigna a la imagen una fuerte pregnancia. Junto con la mesa servida, ambos colaboran para reforzar el sentido que transmite la narración —la sensación de opulencia, de abundancia, el exceso de bienes materiales que poseen los Amberson—. Esta abundancia contrastará con la austera escenografía de la escena n.º 51 —también filmada en la antecocina— y hará *pendant* con el significado que esta otra escena posee.<sup>69</sup>

## ORDEN TEMPORAL

Otro aspecto que incide en el recuerdo de determinadas escenas es la clara exposición de la relación entre el orden secuencial con el que estas escenas son presentadas en el argumento y el que realmente tienen en la historia, es decir, la notoria relación de causalidad entre una escena y otra posterior, el hecho de que lo sucedido en una escena sea la causa de lo que sucede en la escena siguiente, en la que se observa su efecto. En este sentido, se recuerda, fácilmente, el orden secuencial de las escenas n.º 28, n.º 29 y n.º 30. Esto se debe a que en la escena n.º 28 la revelación que Fanny le hace a George acerca de la relación amorosa entre su madre y Eugene Morgan tiene una consecuencia inmediata: la visita de George a la señora Johnson, supuesta conocedora y promotora de la intriga (escena n.º 29). Igualmente, la discusión que mantiene George Amberson con su tío Jack en el baño (escena n.º 30) es consecuencia de la visita imprudente de aquel a la señora Johnson con la finalidad de aclarar la intriga sembrada por Fanny.

Por el contrario, escenas como la n.º 23, la n.º 24 y la n.º 25 son difíciles de ubicar en el desarrollo del filme y bien podrían tener un orden relativo diferente dentro de este. Incluso, las escenas n.º 24 y n.º 25 podrían ser simultáneas en la historia, aunque en el filme aparezcan una a continuación de la otra. Si bien no se alternan escenas de una con escenas de la otra, podría suponerse la existencia de un montaje paralelo. Sin embargo, la primera secuencia de la escena n.º 25, una toma frontal panorámica de un automóvil que se aproxima a la cámara desde la profundidad del cuadro detrás del cual aparece el *sulky* conducido por George, sugiere que entre ambas escenas (n.º 24 y n.º 25) ha pasado un cierto tiempo elidido por el argumento. Este hecho hace improbable la posibilidad de simultaneidad de la acción en el tiempo de la historia y el recurso del montaje paralelo. Esa primera secuencia del automóvil que se aproxima a la cámara contiene el formato de una imagen de apertura de una secuencia diferente, en un tiempo diferente al de la escena anterior.

Si se atiende a las distintas posibilidades con que el orden temporal relaciona los hechos de la historia narrados por el argumento, podrían establecerse cuatro situaciones posibles:

1. La primera consideraría acontecimientos simultáneos en la historia que se presentan simultáneamente en el argumento. Escenas como la n.º 16 E2ll, por mencionar una de las más complejas, presentan en simultaneidad, gracias a la profundidad de campo, hechos que ocurren simultáneamente en el mismo ámbito. En el caso de la escena mencionada, se superponen en una misma toma el diálogo entre George y Lucy (George invita a Lucy a un paseo en trineo durante la jornada siguiente al baile), el diálogo de Isabel y Eugene mientras bailan y el aplauso de Jack desde el espacio fuera de campo. Es frecuente, en el lenguaje de Welles, encontrar esta situación de simultaneidad. En general, el recurso utilizado es la profundidad de campo, que permite la convivencia en el mismo cuadro y en la misma toma de figuras que se encuentran alejadas unas de otras en el espacio escénico y cuyas actividades son diferentes aunque simultáneas (MS). Para que el diálogo sea audible, no se considera la distancia entre el personaje y la cámara (observador invisible). Se trabajan los sonidos, cualquiera sea la ubicación del emisor, con la intensidad suficiente como para que puedan ser sentidos por el espectador. Podrían ser enumeradas múltiples escenas en las que se aplica este recurso. En otras secuencias, como la escena n.º 16 Aj, la presentación de Lucy Morgan a George Amberson se superpone al llamado que Jack Amberson le hace a Eugene Morgan (fuera del encuadre). Jack se encuentra a la misma distancia de la cámara que Lucy. Los dos mundos simultáneos, el del saludo y el del llamado, aunque divergentes y distractores para el espectador, se encuentran sobre el mismo plano frontal con respecto a la cámara.

69 Véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (MS). Comentario a la escena n.º 51.

En realidad, esta simultaneidad (MS) se produce por la síntesis expresiva que provoca el uso de una sola toma. Welles podría haber recurrido a dos tomas diferentes, una para captar el saludo de Lucy Morgan a George Amberson y otra para captar a Jack Amberson cuando saluda a Eugene Morgan. Mediante el montaje paralelo, podría haber sugerido la simultaneidad de las situaciones en el tiempo y en el espacio. Pero este último recurso, si bien no habría traicionado la condición temporal de simultaneidad de los acontecimientos, hubiera enfatizado cada uno de los sucesos que ocurren simultáneamente. Es evidente que Welles quiso restarle importancia al encuentro inicial de Lucy con George, por lo que insertó el saludo simultáneo de Jack Amberson a Eugene Morgan en el mismo encuadre. De ese modo, la relación entre los jóvenes crecería en importancia narrativa dentro de la historia a través de las posteriores secuencias del filme. Por otra parte, un montaje en paralelo habría realizado el recurso enunciativo del montaje al poner en marcha el mecanismo mediante el cual el espectador hubiese sido llevado de su posición de observador disimulado y pasivo a la de observador activo, protagónico y excesivamente ubicuo. Por último, la simultaneidad de acciones le otorga realismo a la secuencia, una típica instancia festiva con numerosa concurrencia en la que la formalidad y el protocolo pueden llegar a debilitarse en determinados momentos.

Otro recurso utilizado por Welles, ya mencionado, es la reflexión y refracción simultáneas, tal como ocurre en la escena n.º 44. El rostro, en primer plano, de George se refleja en el cristal de la ventana mientras, muy a lo lejos, se ve a Eugene que se aleja. La actitud fuertemente reflexiva de George se superpone a la figura silenciosa y pequeña de Morgan, quien renuncia a ver a Isabel por última vez. Si bien la imagen se hace posible gracias a la profundidad de campo, que permite ver con nitidez ambas figuras aunque se encuentren separadas por una distancia considerable, el recurso que impacta es el de la reflexión y transparencia sobre el cristal. También la reflexión en un espejo permite, en la escena n.º 30, conjugar en la misma toma y el mismo encuadre la imagen de George que dialoga con su tío mientras este toma un baño en la tina. Ambas secuencias podrían haber sido filmadas, como lo fuera la escena n.º 16 Aj, mediante el corte y el montaje paralelo.

La escena n.º 48 muestra al mayor Amberson sentado frente al hogar, de cuya presencia solo se percibe el resplandor intermitente del fuego en su rostro. La voz del narrador externo reaparece para comentar los pensamientos del anciano que se enfrenta a la muerte. En un determinado momento de la escena, la voz *off* de su hijo Jack le pregunta por el título de propiedad de la mansión, lo que hace suponer que Jack está buscando entre los papeles de su padre ese documento que no encuentra y que, en realidad, no existe. Por la pregunta que hace Jack, aunque no aparezca en el cuadro, se infiere la actividad que está realizando en el espacio fuera de campo, simultáneamente con la reflexión que realiza el mayor. No solo se infiere sino que es posible imaginárselo, atareado en la búsqueda de todos esos documentos, junto a su sobrino George.

La frecuencia con que Welles maneja este recurso expresivo que privilegia una única toma en la que conviven mundos diferentes (MS) en lugar de recurrir al montaje de distintas tomas constituye una característica de su técnica expresiva, y podría afirmarse que es parte de su estilo cinematográfico. Constituye lo que, habitualmente, se denomina *plano secuencia*.

2. Un segundo grupo estaría integrado por aquellos acontecimientos que en la historia se producen en forma sucesiva y que el argumento los presenta de modo simultáneo. A nivel de la imagen visual, podrían considerarse los fundidos de imagen que Welles utiliza, en numerosas ocasiones, para pasar de una escena a otra. La superposición de dos imágenes que se funden genera una tercera cuyo sentido marca relaciones significativas con la historia narrada, no obstante sean productos que surgen de la aplicación de una modalidad o recurso de lenguaje. Ya se ha comentado la superposición de las escenas n.º 10 y n.º 11 como generadora de una tercera imagen profundamente sugestiva y significativa que superpone acontecimientos que ocurren muy distantes en el tiempo. Igualmente sucede con otros pasajes de una escena a otra, como la también comentada superposición de las escenas n.º 31o y n.º 32a, o las escenas n.º 19g y n.º 20a.<sup>70</sup>

Otros ejemplos correspondientes a este grupo lo constituyen aquellas situaciones en las que el sonido correspondiente a una escena continúa y se superpone a la escena siguiente. Esto ocurre en numerosas secuencias, tales como la escena n.º 7f y la escena n.º 8a. En la escena n.º 7f, el grupo de ciudadanos habla de Isabel Amberson refiriéndose a su belleza y encanto. Antes de que el ciudadano que hace el comentario finalice su alocución, la imagen en el cuadro registra la escena siguiente, que muestra a Isabel que sale de una tienda con su novio Wilbur Minafer. La voz del personaje, originada en una escena anterior, se superpone a la imagen de la escena posterior. Este recurso permite enlazar dos escenas y darle continuidad a la acción, a la vez que introduce a dos nuevos personajes mencionados en la escena anterior. También este recurso podría catalogarse como la superposición de mundos diferentes y de diferente especie —uno visual y otro sonoro— en el mismo encuadre.

70 Véase el Anexo 1: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis cuantitativo de la secuencia filmica. Ritmo filmico. Encadenado y Elipsis de tiempo.

Más complejo es aun el uso del recurso en las escenas n.º 36, n.º 37 y n.º 38. En la escena n.º 36, después de haber sido violentamente despedido por George (escena n.º 31), Eugene vuelve a su casa y escribe una carta para Isabel en la que le explica el motivo por el cual no se encontró con ella para ir de paseo, tal como habían acordado. Después de escribir la carta, se la entrega a Jack Amberson para que este se la lleve a su hermana. Todo esto debe suponerlo el espectador, pues no aparece en el filme. Constituye una laguna importante cuya omisión se revelará más adelante. Después de la áspera discusión entre Eugene y George en el porche de la mansión, mediante un lento fundido de imágenes —la puerta cancel del vestíbulo cerrada con vehemencia por George (escena n.º 31o) se funde con una toma en plano figura de Isabel sentada en la sala (escena n.º 32a)— se pasa a la escena en la sala en la que Isabel espera, inútilmente, la llegada de Morgan. Siente a su hermano en el hall y se incorpora para encontrarse con él (escena n.º 32b). Mediante un corte y montaje, la cámara salta desde el interior de la sala al descanso de la escalera y desde allí, con una toma en picado, capta a Jack que ingresa al hall y a Isabel que se le une (escenas n.º 33 y n.º 34). Ambos se dirigen a la biblioteca, donde se encierran para conversar (escena n.º 33 y n.º 34). Mediante un paneo en vertical de la cámara, que sigue ubicada en el segundo descanso de la escalera, ingresa al cuadro George, quien espía a su madre y a su tío. La cámara apenas se detiene y continúa su movimiento hacia arriba con un paneo rigurosamente vertical hasta encontrar a Fanny, quien también está atenta a lo que sucede. Cuando George comienza a descender mientras da muestras de tener la intención de ir a la biblioteca, Fanny baja para impedirlo. Sobreviene entonces una discusión entre tía y sobrino que da lugar a la mayor parte de la escena n.º 35. Al finalizar esta escena, un lento fundido a cuadro totalmente negro nos conduce a la escena siguiente, que también se abre con un lento fundido de la imagen. En esta nueva escena (escena n.º 36) aparece Eugene Morgan sentado detrás de su escritorio mientras termina de escribir una carta. Cuando finaliza, deja la lapicera sobre el escritorio y, mientras toma una segunda hoja ya escrita, comienza a leerla *con su pensamiento* (voz *over*). En la banda sonora se escucha su voz profunda que revela, poco a poco, el contenido del escrito. La cámara inicia, entonces, un muy lento movimiento de *travelling* de retroceso, como si anunciara su mudanza del lugar a otro diferente en el que la voz de Morgan resonará con su mensaje. Mientras en la banda sonora continúa la voz de Eugene Morgan que relata el contenido de la carta (voz *over*), se pasa de la casa de Eugene a la mansión Amberson (escena n.º 37) a través de un doble y lento fundido de imagen a cuadro negro y de cuadro negro a imagen del hall con el mismo punto de vista que las escenas n.º 33 y n.º 34, pero ahora con el cuadro girado. Con un nuevo fundido de imagen, y mientras la voz de Morgan continúa en la banda sonora, la cámara pasa a la sala de la mansión, donde Isabel lee la carta que le entregara su hermano Jack (escena n.º 38).

El complejo recorrido que traza el argumento se vale del *flashback*, del *racconto* y de la narración simultánea de acontecimientos sucesivos. En efecto, la escena n.º 36, que el argumento muestra en ese orden, es anterior en la historia a la escena n.º 35, e incluso a las escenas n.º 34, n.º 33 y n.º 32, dado que es de suponer que Eugene Morgan haya escrito la carta después de haber sido despedido por George (escena n.º 31) y antes de que Jack se la entregara a Isabel en la biblioteca de la mansión (escenas n.º 33 y n.º 34). Seguramente, la escritura de la misiva sea anterior a la escena n.º 32, pues esta muestra a Isabel instantes antes de que llegue su hermano con la carta. Podría objetarse que la primera escena (escena n.º 32a), que muestra a Isabel sentada en la sala mientras espera a Eugene, sea simultánea con la escena n.º 31 o, incluso, anterior. Pero esta alternativa es muy poco probable dado que desde la escena n.º 32a a la n.º 32b se pasa mediante un corte y montaje. Si la escena n.º 32a hubiese sido más larga y, especialmente, si el pasaje a la escena n.º 32b se hubiese hecho mediante un lento fundido de imagen a cuadro negro, esto último habría sugerido que un tramo de tiempo importante había sido elidido. Entonces sí podría presuponerse que, mientras Isabel esperaba (escena n.º 32a), Eugene Morgan escribía su carta. Obviamente, mientras Isabel esperaba en la sala, ocurrió el despido de Eugene (escena n.º 31) y los acontecimientos que le siguieron: regreso de Eugene a su casa, escritura de la carta en su escritorio, entrega de la misiva a Jack y llegada de Jack a la mansión, donde se reúne con su hermana. Pero todos estos acontecimientos, perfectamente reconstruibles mediante el razonamiento, pertenecen a una gran omisión por parte del argumento. La escena n.º 36 es, pues, un *flashback* que el realizador introduce sin previo aviso al espectador, como una explicación de lo ocurrido. Este carácter de la escena n.º 36 se deduce después de concluido el complejo recorrido a partir de la escena n.º 38. Este ejemplo ilustra, también, el tercer grupo que se examinará más adelante, el de los acontecimientos simultáneos en la historia con presentación sucesiva en el argumento. La narración simultánea de acontecimientos sucesivos se produce por efecto de la voz de Eugene Morgan, que, desde la lectura de su escrito (escena n.º 36), continúa en la banda sonora durante las escenas n.º 37 y n.º 38, escenas que muestran acontecimientos sucesivos y posteriores.

Es interesante notar que entre la escena n.º 36, en la que aparece Eugene Morgan en su escritorio mientras termina de escribir la carta que le enviará a Isabel, y la escena n.º 38, en la que se muestra a Isabel que lee la carta en la penumbra de la biblioteca, Welles inserta la escena n.º 37. La cámara



fija hace una toma inclinada, desde la escalera a través del hall, de la puerta cerrada de la biblioteca donde está Isabel sola mientras lee la carta. Esta toma coincide con la voz de Morgan desde la banda sonora que se refiere a George en un tramo de su lectura. Después de un fundido de imagen, la escena comienza con las siguientes palabras de Eugene en la banda sonora (voz *over*): «No creo que cambie. [Se refiere a George.] A los veintiuno, veintidós años, muchas cosas nos parecen firmes...», y finaliza cuando Morgan sentencia: «En resumen, llegamos a esta conclusión: vivirás tu vida a tu gusto o al gusto de George». A partir de entonces, con un breve fundido de la imagen, se pasa a la biblioteca, donde está Isabel leyendo la carta. La voz de Morgan continúa audible hasta el final de la escena n.º 38. Cabría preguntarse por qué inserta Welles esta escena que reitera, aunque distorsionado, el punto de vista de las escenas n.º 33 y n.º 34. Una posible explicación es la de tener la oportunidad de mostrar la absoluta clausura de Isabel, aislada en la biblioteca cuyas puertas permanecen cerradas. La carta solo es leída por ella y solamente ella conoce su contenido. Pero ¿por qué adoptar el mismo punto de vista que en las dos escenas anteriores y no otro, más próximo a las puertas del recinto, por ejemplo? La respuesta tal vez se encuentre si se formula otra pregunta, ¿quién está mirando desde la escalera hacia la biblioteca? ¿Por qué ese gesto de girar el cuadro como si se tratase de una visión alucinada? Si se tiene en cuenta que esta escena es la única de todo el filme en la que la cámara se gira hacia la izquierda sobre el plano del cuadro, parece extraño considerar este gesto de la enunciación como un rasgo de estilo. Más bien, lo que el recurso sugiere, si se lo analiza en el contexto de todo el filme, es la asunción, por parte de la cámara-espectador, del punto de vista de un personaje, alguien que mira a través de los barrotes de la escalera hacia la puerta cerrada de la biblioteca. Dado que Jack se retiró (se escuchó su voz en *off* cuando se despedía de Isabel al final de la escena n.º 35, y que Fanny ratificó con su alocución), dos son los posibles personajes que podrían hacerlo. De esos dos posibles, el más factible es George. Hay dos razones para considerar esta posibilidad. En primer lugar, la escena comienza cuando la voz de Morgan menciona a George al referirse a las dificultades que a causa de su edad debe tener para comprender la relación con su madre. De ese modo, intenta explicar y justificar su proceder anterior durante la discusión en el porche (escena n.º 31). A su vez, la escena finaliza cuando la alocución de Morgan sentencia: «... vivirás tu vida a tu gusto o a gusto de George», en la que hace otra mención expresa al muchacho. En segundo lugar, a esta altura del filme y a partir de las escenas n.º 27 y n.º 28, puede observarse una transformación de la conducta de George. Ya no es el muchacho impulsivo que se lleva todo por delante, sino que aparece más reflexivo y dubitativo con respecto a sus actos y a su relacionamiento con otras personas. La propia escena n.º 35 lo muestra ambiguo e inseguro, poco decidido frente a los reclamos de su tía y de su propia conciencia. Entonces, es probable que sea George, quien, sentado en la escalera, observe desde allí, arrepentido o por lo menos confundido por los acontecimientos, la puerta cerrada de la biblioteca como si quisiera traspasarla con su mirada para unirse con su madre y explicarlo todo. La inclinación de la imagen correspondería a la inclinación de su cabeza y reflejaría el agobio de su mirada reflexiva y angustiada. Un definitivo punto de inflexión de su conducta. La elección del punto de vista, el mismo que el de las escenas n.º 33 y n.º 34, marca un límite. Hasta ese nivel de la escalera logró llegar George cuando intentaba bajar a la biblioteca y su tía no se lo permitió (escena n.º 35). Ese límite no transpuesto señala un posible cambio en la conducta de George, puede ser un síntoma de obediencia y respeto y de resignación ante el sentido que toman los hechos que intenta cambiar. También aquí se advierte una cierta preferencia por parte de Welles de privilegiar el plano secuencia en lugar del montaje. Si bien no es posible resolver la secuencia sin recurrir al corte y montaje para pasar desde la mansión Amberson al escritorio de Morgan, y mostrarlo mientras termina de escribir la carta a Isabel, el tratamiento sucesivo de su voz superpuesta a la escena siguiente y el pasaje por la escena n.º 37 (la vista del hall desde la escalera) intentan mitigar el efecto del *découpage* a favor de la continuidad de un plano secuencia sugerido.

3. Un tercer grupo lo conformarían aquellos acontecimientos que en la historia se producen simultáneamente, pero que la trama los presenta en forma sucesiva. Antes se hizo mención de la posible simultaneidad de las escenas n.º 24 y n.º 25, que se muestran como sucesivas en el filme, aunque ciertos detalles hacen suponer que la sucesión de las escenas en el filme coincide con la sucesión temporal en la historia. También pueden tomarse como ejemplo las escenas n.º 32 y n.º 36. Eugene Morgan escribe la carta (escena n.º 36) mientras Isabel Amberson espera (escena n.º 32), aunque en este caso, también se demostró que esa simultaneidad se produciría con un lapso de la espera de Isabel no escenificado, omitido, que formaría parte de una laguna en el argumento. Durante la escena n.º 16 —el baile en la mansión Amberson— existen muchas ocasiones en las que podría considerarse estas particularidades del orden temporal de los acontecimientos en los niveles de la historia y el argumento. Así, por ejemplo, mientras George y Lucy conversan frente a la mesa de los bombones (escena n.º 16 Czb), podría ser que Eugene le estuviese manifestando a Jack que va a invitar a bailar a Isabel (escena n.º 16 Da). En el filme, aparecen como escenas sucesivas, separadas por el corte y montaje. Las escenas n.º 50 y n.º 51 también podrían ser simultáneas, aunque el filme las muestre como sucesivas.

En general, no podría afirmarse con certeza sobre la simultaneidad o sucesión de estas escenas que se toman como ejemplos. En cambio, a partir de este análisis del orden temporal de las escenas del filme, surgen múltiples interrogantes que invitan al espectador a formularse hipótesis que, sin tener una única respuesta posible ni ser esenciales para la comprensión y evolución de la historia, pueden resultar de interés para la visualización y comprensión del espacio escénico. Así, por ejemplo, el espectador podría preguntarse: Isabel y Jack en el comedor, que permanece con la puerta abierta (fin de la escena n.º 27), ¿no sienten los gritos de George y de Fanny cuando discuten a pocos metros de ellos, mientras suben la escalera (escena n.º 28)? O ¿no sintió Isabel, sentada en la sala, mientras espera a Eugene (Escena N° 32), la discusión de este con George en el porche de la mansión (escena n.º 31)? Si Isabel estaba sentada frente a la ventana, ¿no vio llegar a Morgan mientras atravesaba el jardín de su casa, o alejarse sin haber intentado hablar con ella (escena n.º 31a)?

Todas estas acciones son simultáneas aunque las partes esenciales que pueden darnos las pistas para responder a estas preguntas no son escenificadas ni relatadas, han sido cautelosamente omitidas por el argumento. El espectador hace caso omiso de estas posibles exclusiones. En último caso puede atribuirle a los gruesos muros de la mansión y a la dimensión de sus espacios la facultad para mitigar y hasta anular la audibilidad de posibles diálogos indiscretos. Al igual que en la conformación del espacio vivencial, el espectador asume la coherencia de las situaciones sin detenerse a cuestionar posibles incongruencias a los efectos de poder continuar el curso de la narración y avanzar en la comprensión de la historia.

## MONTAJE PARALELO

El montaje paralelo presenta acciones simultáneas mostradas en forma alternativa mediante el recurso del corte y del montaje. Más allá de las consideraciones realizadas anteriormente, el montaje paralelo puede registrarse con claridad en el comienzo de la escena n.º 18 A. En las primeras secuencias de esta escena, se muestran tomas, generalmente con movimiento de paneo por parte de la cámara, que captan el desplazamiento de un trineo tirado por un caballo conducido por George (escenas n.ºs 18 Ac, 18 Ah, 18 Aj, 18 Ak, 18 Al). Estas tomas se alternan con otras que muestran el automóvil de Eugene Morgan atascado en la nieve y sus esfuerzos por hacerlo arrancar. Estas últimas son tomas fijas, desde diferentes puntos de vista, unos más próximos que otros con respecto al automóvil de Morgan (escenas n.ºs 18 Ab, 18 Ad, 18 Ae, 18 Ag, 18 Ai).<sup>71</sup>

El montaje paralelo sirve a Welles para expresar ambos acontecimientos, simultáneos en el tiempo, como si fuese una pugna entre dos medios de transporte diferentes, uno de ellos que está por desaparecer —el de tracción a sangre— y el otro incipiente y aparentemente ineficaz en estas circunstancias. El cotejo se plantea como el triunfo del movimiento posibilitado por un medio de transporte idóneo para un suelo resbaloso, el trineo, frente al estancamiento provocado por la ineptitud del otro medio, el automóvil. El triunfo, sin embargo, es efímero. Cuando el trineo que conduce George vuelca, y sus ocupantes ruedan por la pendiente nevada, el caballo escapa y arrastra el trineo consigo. Entonces, el automóvil de Eugene será el único medio que permitirá regresar a casa a todos los paseantes. El montaje paralelo es un recurso utilizado por Welles solo en la escena n.º 18. Lo reserva para producir un efecto de sentido fuerte, que no hubiese podido ser logrado mediante el plano secuencia. En efecto, por razones de ubicación geográfica, la distancia entre el trineo conducido por George y el automóvil de Morgan es, al comienzo de la escena, muy grande como para poder recurrir a una única toma en la que conviviesen ambos mundos (MS) en el mismo encuadre, aunque trabajase con la profundidad de campo adecuada. Por otra parte, es necesario manifestar con claridad la idoneidad de un medio de transporte, el trineo, frente a la torpeza del otro medio de transporte, el automóvil, para desplazarse en la nieve. Esta supremacía se expresa mediante la fluidez lograda por los amplios movimientos de paneo que siguen al elegante desplazamiento del trineo, y por tomas fijas que muestran al automóvil de Morgan atascado en la nieve y los esfuerzos de sus ocupantes por hacerlo funcionar. Esta contienda entre medios de transporte diferentes, mostrada a través, y alternativamente, del movimiento y de la inmovilidad, no hubiese podido ser expresada de mejor modo que a través del corte y el montaje con la cámara ubicada en distintos lugares.

## DURACIÓN Y RITMO

La duración de las escenas y la dinámica narrativa que poseen determinan el ritmo del filme. El tiempo elidido entre cada una de las escenas también incide en la percepción de la dinámica del filme. Estos aspectos no solo influyen en la capacidad de memorización de las escenas por parte del espectador —y en última instancia en la calificación de las escenas pregnantas—, sino que también hacen parte del estilo cinematográfico del realizador.

71 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 1 a escena n.º 57.

Como se expresara anteriormente, el movimiento es uno de los temas esenciales del filme. El movimiento se expresa a través de las transformaciones sociales, culturales y económicas que sufren los habitantes de la ciudad del Medio Oeste de los Estados Unidos en la que se desarrolla la historia y, en especial, de los cambios que sufre la familia Amberson. El movimiento está presente en todos los niveles del filme; constituye el meollo de la temática de su historia. Está presente en la coreografía (el movimiento de los actores en el espacio escénico), en algunos recursos técnicos como los movimientos de la cámara, en la combinación de ambos movimientos (de la cámara y de los personajes), que determina situaciones especiales de entrada y salida al y desde el encuadre o dentro del mismo cuadro. También se manifiesta en la totalidad del filme a través del transcurrir de las escenas y de la duración de cada una y del conjunto, así como del modo en que estas se suceden y configuran una determinada secuencia.

Es indudable que el tiempo real de proyección y el tiempo *subjetivo* —que está condicionado por el desarrollo de cada secuencia según la combinación integrada de todos los componentes que intervienen, tanto enunciativos como enuncivos— juegan un rol primordial en la estimación del movimiento. Se consideró la secuencia como una sucesión de escenas yuxtapuestas según diferentes recursos que unen dos tomas diferentes tales como, el corte y montaje, el encadenado o fundido de la última imagen con la primera de la escena siguiente, el plano secuencia, realizado en una sola toma, otros recursos como la cortinilla, el iris y el fundido a y desde el cuadro totalmente en negro. El uso específico de estos recursos y la duración de las escenas contribuyen a definir el ritmo del filme aunque no lo determinan totalmente pues intervienen conjuntamente con otros parámetros tales como el sonido (música, parlamento, ruidos) diegético y extradiegético, el movimiento de la cámara (paneo, *travelling* y combinaciones), movimiento de actores en la escena, la distancia de estos al plano del cuadro, la velocidad de sus desplazamientos, la iluminación, entre otros.

### Duración de las tomas

En el cuadro de Análisis Cuantitativo de la Secuencia Fílmica,<sup>72</sup> es posible notar que la duración de las tomas aumenta hacia el final del filme a la vez que disminuyen los cortes y el montaje. El director recurre con mayor reiteración al plano secuencia y a tomas más largas, así como al encadenamiento mediante el fundido de imágenes a cuadro negro. El punto de inflexión en el ritmo del filme, que transcurre desde un mayor dinamismo a un mayor estatismo, se produce en la escena n.º 35, y se incrementa a partir de la escena n.º 46 (enfermedad y muerte de Isabel Amberson). A partir de esas escenas, el ritmo del filme se hace más lento y apacible, más cansino y apesadumbrado, a la vez que más melancólico y nostálgico. Es a partir de esas escenas que se suceden los episodios que muestran las pérdidas materiales y humanas de los personajes, especialmente las del protagonista, George Amberson, pérdidas que se incrementan, precipitadamente, a medida que progresa la narración. Estas pérdidas se ven acompañadas por el fracaso de las dos historias de amor que transcurren paralelamente, la de Eugene e Isabel y la de George y Lucy. También, es a partir de esas escenas que se percibe una actitud menos impulsiva y más reflexiva en el comportamiento del joven Amberson.

Solo dos escenas sobrecogerán por su tensión dramática y por su dinamismo escénico, las escenas n.º 51 y n.º 52, escenas en las que se destaca, como se viera anteriormente, el movimiento de la cámara, especialmente de *travelling* y de paneo horizontal, en correspondencia con el movimiento casi compulsivo de los personajes. Pero esta tendencia hacia una mayor duración de las escenas y de las tomas no explica, por sí sola, el paulatino cambio del ritmo del filme. El dinamismo y la tensión que el espectador puede experimentar en su estado de ánimo parecen no estar totalmente sometidos, por lo menos en este filme, a los recursos utilizados para crear la secuencia: el corte y montaje, el plano secuencia o el encadenamiento y el fundido de la imagen.

Aunque en primera instancia parecería que tomas muy breves puedan llegar a crear un gran dinamismo en la secuencia, necesariamente esto no es así. Escenas de gran dinamismo y tensión están resueltas tanto con tomas largas y sin cortes como con tomas breves y yuxtapuestas por el montaje. A modo de ejemplo, a continuación, se mencionan algunas escenas que se destacan en estos aspectos por el uso de determinados recursos técnicos y expresivos que confirman estas apreciaciones. La escena n.º 29, en la que George visita la casa de la señora Johnson después de que su tía le confiesa lo que la gente del pueblo opina sobre la relación amorosa de su madre con Eugene Morgan, está filmada en una sola toma larga de 76 segundos de duración. No obstante, la secuencia posee gran dinamismo y transmite una fuerte tensión al estado de ánimo del espectador. El dinamismo es logrado por medio de distintos recursos. Los dos personajes se mueven, sucesiva y alternativamente, mientras ocupan diferentes posiciones en el espacio escénico mediante desplazamientos significativos. Durante la segunda mitad de la escena, el movimiento de la cámara es como el de una fusta, casi espasmódico. Cuando uno de los personajes parece encontrar su lugar en el espacio y se detiene para encarar al otro e iniciar el diálogo, el otro personaje se desplaza para demostrar su incertidumbre e incomodidad frente a la interrogante que se le plantea. Cuando finalmente uno de ellos se aproxima al otro para formularle una pregunta, el otro se aleja para evitar responderle. No existe estabilidad emocional ni física, solo incomodidad y desconfianza. Este movimiento está apoyado por el movimiento de la cámara con paneos y *travellings* combinados y breves —pues las personas se mueven en un espacio relativamente pequeño— que provoca acercamientos y alejamientos alternativos al cuadro. Estos movimientos modifican, en muy pocos segundos, la apariencia de las figuras que pasan de plano americano a primerísimo primer plano y viceversa. También la expresión

72 Véase el Anexo 1: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis cuantitativo de la secuencia fílmica.



de cuerpos y rostros, la dirección de las miradas, manifiestan la incomodidad con que los personajes abordan el tema de discusión y la tensión imperante y creciente de toda la escena. De este modo, la tensión de ambos individuos que tratan de interrogarse y responderse alternadamente se transmite al espectador.

En la escena n.º 12, George y el hijo del pastor se insultan y pelean en el jardín de la casa de este. A diferencia de la analizada anteriormente, esta escena recurre al corte y al montaje para crear la secuencia. A medida que progresa la acción, y con ella la agresividad y la ofensa por los insultos propinados entre los personajes, las tomas son cada vez más breves pues se incrementa el recurso del corte y el montaje. La duración total de la secuencia es de 69 segundos, tiene 20 cortes y cada toma dura, en promedio, unos tres segundos. No solo por este medio se logra la tensión creciente. En forma decisiva, contribuyen las angulaciones de la cámara, especialmente el contrapicado, y los planos cercanos de los personajes (plano medio corto, primer plano y primerísimo primer plano), además de la banda sonora con el registro de gritos e insultos por parte de los contrincantes. La posición de la cámara, cada vez más próxima a los personajes a medida que aumenta la tensión de la disputa, incrementa la inclusión del espectador en la trifulca, que, aunque como observador invisible y pasivo, se ve fuertemente involucrado en medio de los oponentes. En la escena n.º 27, en el comedor de la mansión Amberson, los anfitriones dialogan durante el almuerzo con Eugene Morgan, su invitado. La escena tiene un solo plano secuencia, al final, después de la retirada de Morgan. La secuencia se caracteriza por el estatismo, tanto de la cámara como de los personajes. Este aspecto contribuye a expresar una creciente tensión contenida en los educados modales de la familia y del invitado. En lugar de ubicar la cámara en el centro del círculo de comensales y girarla a medida que cada uno interviene en la conversación, y captarlos mediante una sola toma, el director opta por ubicarla en tres lugares fijos del espacio desde los cuales se realizan tomas de diez segundos de duración, promedio, que se alternan según el personaje que intervenga en la conversación. Los planos progresan desde planos generales —que permiten apreciar a los personajes en torno a la gran mesa y a comprender la posición absoluta y relativa de cada uno de ellos en el espacio— hasta planos medios cortos y primeros planos que revelan los matices gestuales de sus rostros y las transformaciones de sus estados de ánimo a medida que promedia el diálogo. Esencialmente, la progresiva tensión se consigue por el creciente y lento acercamiento del cuadro a los rostros de los personajes (sin perder el recurso del corte y el montaje) y por sus gestos, en concordancia con el tema de conversación que tratan y las declaraciones que hacen al respecto. El montaje, que alterna tomas del personaje que declara con tomas de las miradas y gestos silenciosos de los otros comensales, que escuchan, contribuye a reforzar la creciente expectativa del espectador que presiente un desenlace desdichado.

Si se comparan estas dos escenas (escena n.º 12 y n.º 27), el recurso utilizado es el mismo —corte y montaje— y los efectos en la producción de un estado de tensión, también. No obstante, las diferentes angulaciones (contrapicados en una y cuadro vertical en la otra), el nivel sonoro del diálogo (gritos en una, voz calma y baja en la otra) y los gestos (violentos en la primera y apacibles en la segunda) contribuyen a marcar la diferencia. Mientras que en la escena n.º 12 la tensión conduce a la euforia, en la escena n.º 27, la tensión conduce a la reflexión contenida y educada. Esta diferencia señala, muy adecuadamente, el cambio de costumbres y de carácter operado en George Amberson, quien ha recibido una cierta educación familiar y escolar.

En la escena n.º 54, la noche antes de abandonar la mansión Amberson, George pide perdón, de rodillas, junto a la cama de su madre muerta. Desde un cuadro totalmente negro, la cámara se aleja muy lentamente hasta que se perfila la cabeza del muchacho mientras la voz *over* del narrador extradiegético reaparece para informar acerca de la madurez que finalmente ha conseguido alcanzar el joven luego de las duras pruebas que debió afrontar. Simultáneamente, con la voz del narrador extradiegético, la lentitud del *travelling* de retroceso de la cámara permite que la imagen de George se integre con la totalidad del dormitorio desierto que está a punto de ser abandonado, y lo trascienda. Su súplica pasa de la íntima confesión del primer plano hasta llenar la inmensidad del espacio en penumbra como si se dirigiese a un ser que ya no pertenece al mundo de la materia, sino al del espíritu. La escena se filma en una única toma y su duración es de 60 segundos. Además del carácter de íntimo reposo que posee toda la secuencia, se destaca su naturaleza conclusiva. La escena se abre, se desarrolla y se cierra sin ninguna solución de continuidad aparente. El filme podría haber concluido allí.

La escena n.º 55 muestra el accidente que sufre George Amberson al ser atropellado por un automóvil. La secuencia es oportuna para expresar, a través de la opinión de un policía, el peligro que significa el automóvil para el peatón como consecuencia de la velocidad que estas máquinas pueden llegar a desarrollar. Es una escena relativamente breve, de solo 24 segundos. La escena se resuelve con economía de recursos sin incurrir en la descripción de los detalles del accidente y sin mostrar al accidentado. Los movimientos de los personajes y de la cámara son lentos y demorados pero precisos. El policía sofoca el desasosiego y la cólera del automovilista infractor con pocas palabras y pocos gestos. La cámara acompaña el movimiento de los personajes con un lento *travelling* de avance y un horizonte levemente bajo. Tampoco esta escena sugiere una solución posterior, es absolutamente informativa. La reflexión del policía sobre el peligro que significa el tránsito de automóviles podría ser la moraleja que cerrase el tema del filme. Este cierre sería una ironía, pues quien más cuestionó la introducción del automóvil para el uso personal termina siendo muerto o herido por uno de ellos.

En la escena n.º 56, Eugene Morgan y su hija toman conocimiento del accidente de George a través del periódico. Es una escena relativamente breve, filmada en dos tomas de diez segundos cada una. Los personajes permanecen estáticos, sentado Eugene detrás de su escritorio y Lucy de pie junto a su padre. Desde su posición en

reposo, la cámara inicia un lento *travelling* de retroceso. Al final de la primera y más larga de las tomas, Lucy, quien decide ir al hospital donde se encuentra internado George, se desplaza hacia la cámara lentamente y sale del cuadro mientras se desliza suavemente acompañada por una música extradiegética que expresa la exaltación que la embarga por la decisión que ha tomado. Casi inmediatamente, después de una breve reflexión, Eugene toma la misma decisión que su hija y sigue sus pasos mientras realiza el mismo recorrido y describe los mismos movimientos que ella. Igualmente, el tema de esta escena se plantea y se resuelve dentro de la misma escena. Cuando finaliza, el espectador ya sabe lo que ocurrirá, padre e hija irán a encontrarse con George, quien ha sido perdonado por Eugene y por Lucy. El filme podría haber finalizado allí y la escena siguiente haberse resuelto en la imaginación del espectador. Todos los recursos cinematográficos puestos en juego cooperan para que así suceda.

Muy diferente es el final de otras escenas, tales como las escenas n.º 27 a n.º 39 inclusive, en las que el planteo del tema central que origina la secuencia no se resuelve dentro de la propia escena, sino que genera una siguiente y aun otra, una secuencia de escenas encadenadas por un mismo hilo conductor de causas y efectos. En el caso de las escenas mencionadas, la confirmación de la intriga revelada por Fanny a su sobrino en la escena n.º 28 —al aprovecharse la tía del estado de ánimo de George después de haber recibido esta una reprimenda por parte de su tío y de su madre (escena n.º 27)— desata la discusión del joven con la señora Johnson (escena n.º 29) y luego con su tío Jack (escena n.º 30) y con Eugene Morgan (escena n.º 31), hasta que Isabel Amberson pone fin al conflicto y se lleva a su hijo a un largo viaje por Europa (escena n.º 39).

Las dos únicas escenas que se separan del conjunto analizado son las ya mencionadas escenas n.º 51 y n.º 52, que, contrariamente a muchas secuencias anteriores, muestran a un George Amberson transformado. Del joven aparentemente irresponsable e independiente, caprichoso y soberbio, surge una persona distinta, con una escala de valores que manifiesta su hombría de bien. El otrora personaje que provocara acontecimientos de consecuencias desastrosas a causa de su comportamiento rudo y frontal, ahora es quien procura la calma y la solución de los problemas de quienes lo rodean. La escena n.º 51 registra el diálogo revelador entre George y su tía, un diálogo cargado de tensión y ansiedad, como todos los que han tenido ambos desde la escena inmediata posterior al gran baile (escena n.º 17). Mientras que, en las escenas anteriores, los dos personajes se alternaban en molestarse mutuamente y provocaban el rencor y la ira mutua, en esta secuencia, George calma a su tía histérica y profundamente abatida por las circunstancias vividas. Muestra su madurez y generosidad al hacerse cargo de las necesidades de Fanny y satisfacerla en sus anhelos. Con su aplomo, George logra calmarla y mitigar sus temores; hasta le promete la vida que ella desea tener. La escena se resuelve mediante una sucesión de tomas largas y un plano secuencia final que comienza en el ápice de la histeria de Fanny y culmina con su calma absoluta mientras recorre, abrazada por George, el largo camino que lleva desde la antecocina a la sala de la mansión Amberson, secuencia que permite ensamblar espacios específicos que habían sido mostrados, fragmentariamente, durante el filme. En cierta forma, la escena cierra, definitivamente, el periplo abierto en la escena n.º 17, proseguido en la n.º 22 y en la escena n.º 28.

En la escena n.º 51 se revela la total transformación de George, pues ahora es él quien, ante la ansiosa Fanny, se comporta con aplomo y le devuelve la calma. Comportamiento que ennoblece aún más su conducta al devolver el bien por el mal recibido. Si bien la escena es conclusiva en este aspecto, abre un nuevo tema que atrapa la atención del espectador y que se relaciona con la problemática económica en la que se encuentran tía y sobrino. El final de la escena n.º 51 transmite la angustia de los personajes al espectador y suscita en este el deseo por saber cómo resolverán ambos ese dilema.

En la escena siguiente, escena n.º 52, con su segura decisión, George convence al abogado Bronson, viejo amigo de la familia Amberson, de cambiar de trabajo. Este, inquieto por la decisión de George, a quien al principio no consigue comprender, cambia su parecer y decide ayudar al joven Amberson ante la actitud insistente y responsable del muchacho. El dinamismo de toda la secuencia recuerda el de la escena n.º 29 en casa de la señora Johnson. Son utilizados aquí los mismos recursos basados en el movimiento de los actores, conjuntados con los movimientos de la cámara. Son estas escenas, tal vez, las últimas que expresan el movimiento de forma intensa y perturbadora. Dentro de la propia escena se combinan momentos de inmovilidad casi absoluta, aunque de intenso diálogo, con instantes de movimientos compulsivos y descontrolados. Son, además, las dos únicas escenas que dejan abierta la expectativa del espectador por lo que ocurrirá a continuación.

Las escenas n.º 48 y n.º 49 presentan características similares a las escenas n.º 43, n.º 44, n.º 45, n.º 46 y n.º 47. Son escenas que expresan el agobio creciente que se apodera de los Amberson, y en particular de George, como consecuencia de los episodios desgraciados que se suceden de forma implacable y de su impotencia para cambiar el curso de los acontecimientos. Del mismo modo que las escenas precedentes, desde la escena n.º 44 a la n.º 47, estas son escenas concluyentes. Presentan, desarrollan y agotan el tema que tratan: la última visita de Eugene Morgan, la muerte de Isabel Amberson, la reflexiva conducta de George que se expresa por sus dilatados y dubitativos movimientos, la muerte del mayor Amberson, la partida de Jack Amberson en busca de nuevos horizontes que le permitan sobrevivir, la decadencia total. Todo eso contrasta con la apacible armonía que viven los prósperos Morgan (escena n.º 50).

La escena n.º 48 muestra al mayor Amberson que reflexiona frente a la estufa de leña. La escena está resuelta con una sola toma de 98 segundos de duración. La cámara, fija al principio, se aproxima muy lentamente al rostro del mayor Amberson mientras capta su mirada extraviada en pensamientos incoherentes y alejados de la realidad.

Reaparece el narrador extradiegético y su voz profunda se encarna en un susurro apenas audible pronunciado por el mayor. El personaje expresa sus reflexiones y la materia de sus preocupaciones. La imagen aparece, luego de un largo fundido, desde un cuadro totalmente negro que permanece durante seis segundos, y termina de la misma manera al perderse, lentamente, en la oscuridad del encuadre. También esta escena es conclusiva. El largo segundo fundido a cuadro totalmente negro sugiere la muerte del mayor. El lento fundido durante el cual se produce esa muerte elide un lapso de tiempo de duración imprecisa pero no demasiado extensa. Esta elipsis de tiempo que sugiere el período en el que muere al fundador de la dinastía Amberson trabaja como el fundido precedente que sugiere el tiempo elidido entre la muerte de Isabel y las últimas reflexiones de su padre.

La escena n.º 49, la despedida de Jack Amberson de su sobrino George en la estación de ferrocarriles, comienza con una imagen que surge por medio de un lento fundido desde un cuadro totalmente negro. La cámara se mantiene fija durante toda la escena de 110 segundos de duración en la que Jack se despide de George. Ambos personajes permanecen en la misma posición casi hasta el final de la escena. Después de explicar a George los motivos de su partida, Jack se marcha corriendo hacia el andén del tren mientras cruza el ancho hall desierto de la estación. Recién en este momento, la cámara realiza un breve y lento paneo hacia la izquierda para seguir el movimiento de Jack que se aleja, hasta que sale del cuadro. Durante toda la escena, George permanece en silencio, solo observa a su tío, escucha su alocución y lo ve partir. Otra escena conclusiva que cierra la intervención de Jack Amberson en la historia y que suma, con su partida, otro desgarró en la vida del más joven de los Amberson.

En la escena n.º 50, Eugene Morgan dialoga con su hija en el jardín de su casa. La escena se rueda en una sola toma de 176 segundos de duración. Los personajes se desplazan lentamente y se detienen en tres oportunidades mientras dialogan apaciblemente. La cámara los acompaña con un movimiento análogo de *travelling* de retroceso y detenciones periódicas. El horizonte normal y el cuadro, levemente inclinado hacia arriba, manifiestan la tranquilidad y consistencia de la vida de los personajes, su amor y mutua comprensión. Es una escena estratégicamente ubicada antes de la escena n.º 51, que se caracteriza por expresar todo lo contrario, movimiento y ansiedad, conflicto y renuncia, fragilidad. La escena n.º 50 también es una escena conclusiva que muestra el amor que Lucy Morgan aún siente por George, no obstante intente disimularlo ante su padre y parezca resignada a perderlo y a proseguir su vida sin él.

El regreso de George Amberson a su casa por última vez, escena n.º 53, después de haber visitado al abogado Bronson, se muestra a través de un lento y largo encadenamiento de imágenes de edificios captados en contrapicado que manifiestan el crecimiento y los cambios que sufrió la ciudad natal de George como consecuencia del progreso tecnológico. La figura del joven Amberson no aparece. La posición de la cámara simula el punto de vista de George, que observa, mientras camina, desde un horizonte muy bajo, como desde el fondo de un profundo abismo, el sucederse abrumador y fantasmagórico de imágenes de una ciudad con la que ya no se identifica. Otro vínculo con su identidad que se ha roto para siempre. La pesadumbre y el agobio que transmite la escena son conseguidos por el interminable y pesado fundido de imágenes de edificios y la voz cansina del narrador externo que pronuncia un discurso a través del cual se revela el destino ineluctable de esa ciudad y de su gente. El carácter conclusivo de estas escenas, que se abren y se cierran sin una aparente necesidad de continuidad y que funcionan como apotegmas, colabora para transmitir al ritmo del filme cierto aquietamiento apacible y resignado ante los hechos, como si las fuerzas de los personajes para cambiar el curso de los acontecimientos se hubiesen agotado. Presagian un final próximo. La escena n.º 51 resulta la excepción en medio de esta secuencia de escenas conclusivas. Ella demuestra que aún alguien está vivo y es capaz de luchar contra la adversidad. De ahí, también, el impacto de su extraordinaria fuerza expresiva.

En el Cuadro 2 de este capítulo es posible apreciar, de forma sintética y conjunta, la distribución de las escenas si se considera su *movimiento interno* logrado mediante diferentes recursos, en especial los movimientos de la cámara combinados con los movimientos de los personajes. Las escenas con mayor movimiento se disponen en la columna de la izquierda y las más estáticas, en la columna de la derecha. A su vez, si se considera el carácter o el tono de cada escena, es posible establecer matices que desplazan a algunas de ellas hacia los extremos de las columnas en donde se enfatizan las cualidades respectivas. Obsérvese que a partir de la escena n.º 28 comienzan a incrementarse las escenas pertenecientes a la segunda columna. Como se expresara anteriormente, es a partir de esta escena que el ritmo del filme se hace más lento y menos vivaz. En cambio, todas las escenas del principio, desde la escena n.º 1 a la n.º 12, están cargadas de movimiento y prisa. Son las escenas de la presentación del cambio de moda, de los intentos de Eugene por seducir a Isabel y de los movimientos compulsivos de George niño en su carro tirado por un caballo. Todo esto seguido por los mismos movimientos inexplicables y arrebatados de George adulto.

La escena del baile (escena n.º 16) introduce otro tipo de movimiento a través del personaje de George Amberson, un movimiento protocolar, ceremonioso y más refinado, muy diferente del movimiento casi salvaje mostrado hasta ese momento. Es posible observar cómo, a partir de la escena del baile, el realizador comienza a alternar escenas *estáticas* con escenas *dinámicas*, escenas cada vez menos joviales y dichosas con escenas cada vez más tristes y desafortunadas. Según el cuadro, el máximo contraste entre movilidad y estaticidad, alegría y tristeza, parecería producirse entre las escenas n.º 18 (el paseo por la nieve) y la n.º 19 (el velatorio de Wilbur Minafer). También es interesante notar la inserción de escenas muy estáticas y apacibles, como la escena n.º 24 (Eugene e Isabel en el parque de la mansión), con escenas muy dinámicas y chispeantes, como las escenas n.º 23 y n.º 25 (visita a la fábrica de automóviles Morgan y paseo de George y Lucy en *sulky*).

Anteriormente, se mencionó el carácter conclusivo o *cerrado* (/) de algunas escenas y el carácter *abierto* (---) de otras. Si se observa el cuadro, el carácter cerrado es propio de las primeras y de las últimas escenas, lo que demuestra que, por sí solo, este aspecto no sería un factor determinante del ritmo del filme. La diferencia entre el carácter de ambos grupos de escenas radica en el hecho de que en las primeras, si bien pueden ser consideradas conclusivas, se presentan temas que requieren un futuro desarrollo por parte del argumento. En cambio, las escenas finales cierran definitivamente y sucesivamente aquellos temas que habían sido abiertos en las primeras escenas. Estos *cierres* necesitan de una explicación más dilatada y exhaustiva que las aperturas sobre aspectos que no se volverán a tratar, lo que *demora* la narración y posterga el final. Mientras que las escenas iniciales posicionan al espectador en el tiempo y en el espacio de la historia así como en su entorno socio-cultural y económico, las escenas finales actúan como epílogo.

Para concluir, el otro aspecto que contribuye a dilatar el ritmo del filme hacia el final es la intensidad del uso del fundido de imagen para encadenar una escena con otra y, especialmente, el hecho de que estos fundidos sean más prolongados que los del principio del filme y abunden los fundidos a cuadro totalmente negro.<sup>73</sup>

En consecuencia, los recursos que maneja Welles para regular el ritmo del filme con la finalidad de provocar un efecto estético coherente con el desarrollo temático de la historia pertenecen tanto al plano enuncivo como enunciativo. Parece esencial destacar que la duración y el ritmo del filme, logrado por diferentes recursos tal como se demostró, es en sí un recurso que utiliza el realizador a favor de la narración de la historia.

Cuadro 2

Movimiento interno de cada escena/ jovial-distendido/dinamismo/tenso-triste	Movimiento interno de cada escena/ apacible/estatismo/trágico
Escena n.º 1 /	
Escena n.º 2 /	
Escena n.º 3 /	
Escena n.º 4 /	
Escena n.º 5 /	
Escena n.º 6 /	
Escena n.º 7 /	
Escena n.º 8 /	
Escena n.º 9 /	
Escena n.º 10 ---	
Escena n.º 11 ---	
Escena n.º 12 ---	
	Escena n.º 13 /
Escena n.º 14 /	
Escena n.º 15 /	
Escena n.º 16 ---	
	Escena n.º 17 /
Escena n.º 18 /	
	Escena n.º 19 /
	Escena n.º 20 /
	Escena n.º 21 /
	Escena n.º 22 /
Escena n.º 23 ---	
	Escena n.º 24 ---
Escena n.º 25 ---	
	Escena n.º 26 /
	Escena n.º 27 ---
Escena n.º 28 ---	
Escena n.º 29 ---	
Escena n.º 30 ---	
Escena n.º 31 ---	

73 Véase el Anexo 1: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis cuantitativo de la secuencia fílmica. Ritmo fílmico.

Movimiento interno de cada escena/ jovial-distendido/dinamismo/tenso-triste	Movimiento interno de cada escena/ apacible/estatismo/trágico
Escena n.º 32 ---	
	Escenas n.º 33 / 34 / 37
Escena n.º 35 ---	
	Escena n.º 36 ---
	Escena n.º 38 ---
	Escena n.º 39 /
Escena n.º 40 /	
	Escena n.º 41 /
Escena n.º 42 ---	
	Escena n.º 43 /
	Escena n.º 44 /
	Escena n.º 45 /
	Escena n.º 46 /
	Escena n.º 47 /
	Escena n.º 48 /
	Escena n.º 49 /
	Escena n.º 50 /
Escena n.º 51 ---	
Escena n.º 52 ---	
	Escena n.º 53 /
	Escena n.º 54 /
Escena n.º 55 /	
	Escena n.º 56 ---

## LOS NIVELES NARRATIVOS

Este trabajo es un estudio parcial y limitado del filme *The Magnificent Ambersons* con la finalidad de dilucidar una incógnita planteada bajo la forma de una hipótesis. Durante toda la investigación, estuvo presente el propósito de examinar cómo opera el estilo en correspondencia con la narración y con la trama. Por esta razón, se le dio relevancia a la dinámica de los procesos narrativos en relación con las actividades racionales y emocionales del espectador. Si bien no se pretende generar una teoría de la narración, se entiende necesario extraer algunas conclusiones sobre otro aspecto destacado del lenguaje del filme relacionado con el manejo de los niveles narrativos y con el modo en que estos actúan entre sí y con el espectador. Debido a que este aspecto incide en la focalización y el punto de vista que asume el espectador durante todo el filme, en especial durante toda la primera parte (desde la escena n.º 1 hasta la escena n.º 16 A),<sup>74</sup> y al hecho de que forma parte del modo en que el enunciador introduce al espectador en la historia, se entiende que el manejo de los niveles narrativos constituye un recurso sustancial del estilo del director.

Es interesante notar cómo el realizador introduce al espectador en el nivel de la intradiégesis después de hacerlo fluctuar por otros niveles narrativos. Los recursos que utiliza Welles para conseguir esa inclusión se apoyan en todos los componentes de la imagen audiovisual y en la inserción de un nivel intermedio, ubicado entre la extradiégesis y la intradiégesis, que funciona como articulador de los otros dos niveles. El pasaje del nivel extradiégetico al intradiégetico no se ejecuta directamente, sino de modo oscilatorio.

Durante toda esa primera parte, de la escena n.º 1 a la escena n.º 16 A, la focalización de la narración fluctúa desde el discurso enunciado por un narrador externo hasta el pronunciado por los personajes. A su vez, alterna con un grupo de exégetas —un conjunto de comentaristas— con atributos similares a los del *coro* del teatro griego. Este grupo de personajes encarna los prototipos temáticos de la historia del filme. Después de los créditos —dos fotogramas con títulos en letra *outline* blanco sobre fondo negro que contienen el nombre del productor y el nombre del filme—, la pantalla queda totalmente en negro por unos instantes hasta que, desde la banda sonora, una música tocada al piano y la voz *over* de un narrador extradiegético comentan acerca de la fortuna de los Amberson y de las características de una época pretérita en que había «tiempo para todo».

74 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Comentarios correspondientes a cada escena.



Recién después de que el narrador inicia su relato, conjuntamente a la música, aparece la imagen visual, un chalet pintoresco frente al cual está estacionado un tranvía tirado por caballos. El narrador extradiegético (invisible y omnisciente) ilustra su discurso con imágenes que se suceden en el cuadro. Primeramente, sitúa al espectador en el tiempo e indica el año preciso en el que el mayor Amberson consolidó su fortuna y extendió su dominio sobre la ciudad. Luego, pasa a describir un acontecimiento desdichado que deja en ridículo a Eugene Morgan delante de su amada Isabel Amberson, episodio que marcará para siempre la frustrada relación amorosa entre ambos. Inmediatamente, se sucede una serie de escenas breves que ilustran los cambios de la moda con imágenes que acompañan el relato del narrador. El objetivo de estas escenas es mostrar el rápido sucederse de los acontecimientos, una sociedad de consumo que cambia y vive atenta a esos cambios y transformaciones. Estas escenas permiten comparar con las precedentes los cambios ocurridos en las costumbres más cotidianas. Precisamente, en estas escenas se muestran a los habitantes de la ciudad tomarse el tiempo necesario para realizar sus tareas, sin urgencias, con moderación. Como consecuencia del tono de voz firme pero nostálgico del narrador extradiegético, y el carácter también melancólico de la melodía que la acompaña, a pocos minutos del inicio del filme, el espectador induce que lo que se le comunica es la idea de que ese tiempo pasado fue mejor y que la historia se desarrollará en un tiempo futuro no tan favorable para los Amberson.

Una vez terminada la serie de escenas que muestran los cambios ocurridos en la moda de la vestimenta, un caballero elegantemente vestido se dirige a visitar a su amada. Es Eugene Morgan que se encamina a la mansión Amberson a visitar a Isabel con un obsequio bajo el brazo. La cámara lo toma cuando se dispone a ingresar al jardín de la mansión, que aparece por primera vez en el fondo del cuadro. Antes de atravesar el umbral de la reja que separa la acera del jardín, el caballero saluda en dirección a la cámara mientras se quita el sombrero. Inmediatamente, a través del corte y montaje, se pasa a otra escena en la que aparece un grupo de personas ubicadas frente a la mansión. Este grupo emite comentarios sobre las características arquitectónicas del edificio y sobre los pormenores del amor entre Eugene e Isabel. Después de otro corte y montaje, la cámara vuelve a tomar a Eugene Morgan, quien, ya en el porche de la mansión, dialoga con el mayordomo. Este le informa que «la señorita Isabel no está». De este modo quedan presentados, en los primeros minutos del filme, los tres niveles narrativos que interaccionarán hasta la escena n.º 16 Aa.

Es interesante reflexionar sobre el camino que el enunciador recorre para depositar al enunciatario en la intradiégesis. En primer lugar, cede su omnisciencia a un narrador externo, el propio Welles, quien presta su voz profunda para iniciar el relato que permite el primer pasaje, del productor-director-enunciador al narrador. Este narrador omnisciente todo lo sabe. Conoce todo respecto al mundo de la historia, a los personajes y su contexto, al tiempo pasado y también al tiempo futuro. Trata de mostrarse objetivo, sin embargo desliza, a través del tono de su voz y del contenido de su discurso, la valoración que él hace de las virtudes de un tiempo pretérito y el presagio del triste desenlace que tendrá la historia que comenzó a narrar. Este narrador externo deposita, a su vez, todo su conocimiento (o parte de él) en un grupo de personas que toman cuerpo en el filme como si fueran personajes de carne y hueso ubicados en el espacio escénico. Este grupo, como un narrador testigo, expone y comenta las actuaciones de los personajes de la intradiégesis y los acontecimientos de la historia que se van desarrollando a través de la narración. Se interna en sus vidas y le cuenta al espectador los pensamientos más íntimos que cruzan por su mente. Conoce, como el narrador externo, los pensamientos de los personajes, sus estados de ánimo y hasta sus sentimientos. Sin embargo, algo extraño —tal vez su aparición, sus comentarios en grupo y en voz alta sobre aspectos íntimos, formulados frente a los personajes aludidos, y la ubicación frontal que adoptan con respecto a la mansión— hace suponer que este grupo no pertenece a la categoría de los personajes de la intradiégesis, y que sus integrantes solo son vistos y escuchados por el espectador. Al igual que los personajes que ilustran las escenas de los rápidos cambios en la moda, entre estos *exégetas* se encuentran algunos que, encarnados por los mismos actores, luego serán personajes en la intradiégesis. De este modo, pueden reconocerse a Eugene Morgan que sirve de modelo para ilustrar los cambios de la moda masculina, a Fanny Minafer y a las señoras Foster y Johnson que comentan sobre la vida de la familia Amberson. También a quien será el abogado Bronson, quien emite juicios elogiosos sobre la belleza de Isabel. Ese conjunto de personajes, que no se considera perteneciente a la intradiégesis ni a la extradiégesis, se desvanecerá en el propio filme que lo hará desaparecer y lo transformará en los personajes que actuarán en el nivel intradiegético. Es interesante notar esa dualidad de pertenencia de los integrantes de este grupo. No pertenecen a ninguno de los dos niveles pero tienen los rasgos de los seres que existen en los dos niveles narrativos.

Otro aspecto resulta destacable de estos personajes que funcionan como mediadores entre el narrador externo —audible pero invisible— y los personajes de la intradiégesis. Es el hecho de que cada uno personifica un rol que lo identificará cuando pase al nivel de la diégesis. Así, Eugene Morgan, atento a los cambios de la moda y a todo lo que signifique innovación, personificará el espíritu de la movilidad cultural y tecnológica, a la vez que social y económica, dentro de la historia narrada. Fanny Minafer, interesada por la vida de los demás y angustiada por la aridez de la suya, será quien siembre la intriga sobre los amores entre Morgan y su cuñada, y desate la ira de su sobrino George Amberson. Igualmente, las señoras Foster y Johnson serán víctimas y victimarios, a la vez, de otras intrigas provocadas por los chismes que ellas mismas esparcen entre los habitantes de la ciudad.

Ahora bien, cuando Eugene Morgan saluda en dirección a la cámara, en el comienzo de la escena n.º 6, antes de atravesar el umbral de la mansión Amberson, ¿saluda a la cámara, al espectador o a este grupo de



personas que el montaje de la escena inmediatamente posterior nos muestra ubicado frente a la puerta de la mansión? Sea a quien sea que esté dirigido este saludo, dado el carácter ambiguo de este grupo de personas, se trata de un gesto emitido por un personaje desde la intradiégesis a otro que se encuentra en la extradiégesis o, por lo menos, en un nivel intermedio e indefinido. Este saludo, que puede ser recogido como un saludo a la cámara o al propio espectador, no es menor. Es un guiño que hace el realizador al espectador, y puede ser interpretado como una señal expresa de la enunciación en el enunciado. Este *descuido* del director, que habilita la presencia de componentes del plano enunciativo en el plano enuncivo y le otorga a la narración un alto grado de autoconsciencia, se reitera en la escena n.º 25 a través de algunas tomas en las que se percibe el riel sobre el que corre la cámara filmadora que va detrás del carro conducido por George, o en la escena n.º 29, cuando la sombra de la cámara, por efecto de los focos luminosos dispuestos detrás del camarógrafo, se proyecta sobre la contrariada señora Johnson. Acciones premeditadas o, por lo menos, toleradas por el realizador.

También, puede interpretarse como un guiño, una señal expresa de la enunciación en el enunciado, el juego alternativo que hace Welles con el primer rótulo de los créditos («A MERCURY PRODUCTION BY ORSON WELLES») y la casi inmediata inclusión de su voz como narrador externo. De ese modo, se asegura de estar, aunque de modo invisible y en el nivel de la extradiégesis, durante todo el filme, como el ser omnisciente y omnipotente que todo lo sabe y todo lo controla. Sea cual sea la explicación que pueda darse, lo cierto es que el hecho marca un punto de inflexión en el filme que anuncia que se aproxima el fin de un nivel narrativo —el extradiégético—, que será retomado sobre el final a partir de la escena n.º 48, y que irrumpe otro —el intradiégético— que se instalará definitivamente a partir de la escena n.º 16 Ab. De este modo, durante la primera parte del filme y hasta la escena n.º 16 Ab, el espectador asume la condición de observador invisible y omnisciente, privilegiado por el narrador y el enunciativo, que le confieren el conocimiento absoluto, si bien se lo otorgan gradualmente. Estas consideraciones hacen suponer que el realizador introduce al espectador en la historia a través del nivel de la metadiégesis. Explicita el carácter narrativo del instrumento (el arte o la técnica cinematográfica) a través del cual dará a conocer una historia, un acontecimiento ocurrido en un tiempo y en un lugar precisos. Como en los cuentos infantiles, esta primera parte del filme funcionaría como el reconocido «Había una vez...».

La narración está orquestada de modo tal que genera en el espectador un sentimiento de ansiedad creciente por *conocer el interior de la familia Amberson*, de la que tanto oyó decir y que aún no ha visto. Ese sentimiento se conjuga con la inquietud por *conocer el interior de la mansión Amberson*, pues, sutilmente, se ha asociado al prestigio y misterio que la familia suscita, el prestigio y el misterio de esa enorme construcción que solo se ha visto desde fuera (escenas n.º 6 y n.º 7). Es más, se la expone como uno de los componentes que coadyuvan para despertar y acrecentar ese interés en el espectador.

Hasta la escena n.º 16 Ab, el espectador presencia los acontecimientos *desde fuera*. Su punto de vista es siempre el de observador omnisciente y externo en un doble sentido, en cuanto que aún no ha asumido el punto de vista de algún personaje y en tanto que su ubicación en el espacio es periférica respecto del *interior* de los Amberson. En las escenas n.º 6 y n.º 7, en las dos ocasiones que estuvo en el umbral de la mansión junto con Eugene Morgan, fue detenido por el mayordomo en el porche de la casa y devuelto junto con él. Deberá esperar 20 años para poder entrar, finalmente, junto con Morgan y su hija Lucy, al hall de la mansión, y quedarse allí hasta el final del filme.

Ese ingreso se produce en la escena n.º 16 Ab. Previamente a esa escena, una toma fija en picado de una panorámica nocturna de la mansión muestra la llegada de los coches de los invitados a la fiesta que ofrece Isabel Amberson en honor de su hijo. Inmediatamente, la cámara se ubica en el porche de la mansión y aparecen los Morgan desde el espacio fuera de campo como dos seres inmateriales que atraviesan la cámara y se plasman en la pantalla para acceder al hall. Detrás de ellos, como a escondidas, el observador invisible accede, también, pues las puertas de la mansión se le abren de par en par. Mediante el corte y el montaje, en una toma inmediata, la cámara se ubica en el interior profundo del hall, en el extremo opuesto del eje sobre el que se desplazaron los Morgan durante su acceso (escena n.º 16 Ac). Con este recurso, el espectador cambia radicalmente su punto de vista. Gracias al cambio drástico de su ubicación en el espacio escénico, su punto de vista pasa de ser el de un *observador infiltrado* a ser el de un *observador invitado*, una posición privilegiada que le conceden los recursos de la enunciación (el corte y el montaje, con el consiguiente desplazamiento del punto de vista de la cámara).

La desaparición del narrador extradiégético y del grupo de vecinos pertenecientes a ese nivel mediador entre la exterioridad y la interioridad de la diégesis, sumada a la situación interna de su ubicación en el espacio y el acceso al núcleo mismo del tema de la historia —la familia Amberson, representada nada menos que por sus tres generaciones vivas—, provoca la profunda sensación de haber entrado, finalmente, en la intradiégesis. El largo periplo que el enunciativo Welles obligó a describir al espectador al hacerlo pasar alternativamente por distintos niveles narrativos termina por conducirlo a la intradiégesis.

Ahora bien, si se analiza cuidadosamente el sentido de toda esta primera parte, especialmente si se considera la voz del narrador, podría entenderse que las primeras escenas, hasta la mencionada escena n.º 16 Aa —a partir de la cual se tiene la sensación de ingresar a la intradiégesis—, conforman una especie de *racconto*, tienen el carácter de un *flashback externo* ilustrado por imágenes visuales y la voz *over* del narrador omnisciente. Este se refiere a un tiempo pasado, y las imágenes pertenecen a ese tiempo pretérito al que alude el narrador. Todo este fragmento podría ser considerado —y así se percibe en realidad— como la historia narrada por alguien que está

por fuera de la historia, pero que la conoce profundamente y que conoce su desenlace final. Tal vez, este aspecto sea la causa de que este tramo introductorio se interprete como algo relacionado con la historia/intradiégesis, pero que aún está fuera de ella. Como se expresara anteriormente, podría suponerse que pertenece al nivel de la metadiégesis. Una metadiégesis *predictiva* y *persuasiva* a la vez.

*Predictiva* porque predice, aunque muy vagamente, a través de la atmósfera creada por sí misma, el desenlace de la historia a narrar. Encierra la profecía (escena n.º 10) por medio de la cual se vincula el pasado inmediato como causa —el noviazgo convencional de Isabel Amberson con Wilbur Minafer, sucedáneo de su verdadero amor por Eugene Morgan— con el futuro inmediato como consecuencia —la mala crianza de su único hijo, George—. Una predicción que tiene, aun, un alcance mucho mayor, pues a través de ella también se relaciona la causa con el efecto de lo que constituye el eje vertebral de la historia. Efectivamente, la profecía lanzada por la señora Foster (escena n.º 10) lleva implícito el asentimiento de que la decadencia de los Amberson es consecuencia de su orgullo y del desprecio de Isabel por Eugene Morgan. *Persuasiva* porque intenta convencer al espectador de que, sin decirlo expresamente, ese tiempo al que se refiere el narrador, y que ilustran las imágenes del tranvía a caballos, de las costumbres y los cambios de moda, era un tiempo decididamente mejor, un tiempo que el narrador conoció y que ahora parece añorar. Este aspecto sitúa al narrador y a su relato en un tiempo posterior al de los acontecimientos narrados, el tiempo presente desde el cual hace su narración y su valoración sobre el tiempo pasado. Todo esto contribuye a que, cuando finalice su intervención en la escena n.º 16 Aa, y solo se escuche el silbido del viento invernal en la banda sonora (escena n.º 16 Ab) y la imagen visual pase desde una panorámica aérea de la mansión a instalarse frente a las mismas puertas abiertas del gran hall, el espectador se sienta *abandonado* por el narrador externo que, después de un largo camino, lo guió hasta el umbral de los Amberson. Ese abandono se interpreta como un pasaje a la intradiégesis. El espectador, ya maduro y con el conocimiento suficiente, está capacitado para ingresar solo en la historia, simultáneamente, con su ingreso a la mansión.

Es interesante notar que durante toda esta primera parte se producen pasajes inadvertidos de un nivel narrativo a otro. Si se califica al nivel de la voz *over* del narrador externo como perteneciente al nivel extradiégetico, las imágenes que ilustran su discurso pertenecerían al nivel extradiégetico o al metadiégetico. Entre las escenas de esta primera parte, hay algunas que sirven para explicar o complementar, a través de la imagen visual (escenificaciones), el contenido de las palabras del narrador externo, pero hay otras que parecen tener una *autonomía propia*. Las escenas n.º 6 y n.º 7, en las que Eugene Morgan visita a Isabel, y en ambas ocasiones es rechazado por esta, así como las escenas n.º 9 y n.º 10, que tratan sobre el noviazgo y la boda entre Isabel Amberson y Wilbur Minafer y los comentarios que realizan algunos ciudadanos en la barbería y en lo de la modista, están narradas con autonomía propia, como si se hubiesen desprendido del relato que realiza el narrador extradiégetico. Son escenas que parecerían pertenecer a la intradiégesis aunque se encuentren insertas dentro de ese comentario retrospectivo que realiza el narrador, como si fueran incursiones de la intradiégesis en la metadiégesis. Igualmente, las escenas en las que aparece el grupo de ciudadanos, sustituto del narrador externo cuya calidad se atribuyó a un nivel intermedio entre la intradiégesis y la extradiégesis, poseen un estatuto diferente a todas las demás.

La escena n.º 8 es muy particular, ilustra los comentarios que hace el grupo de ciudadanos pero con los personajes de la historia, Eugene Morgan, Isabel Amberson y Wilbur Minafer. Dado que estas figuras son intrusiones del nivel extradiégetico en la intradiégesis (o viceversa), se estaría en presencia de la figura retórica de la metalepsis narrativa. Esta forma introductoria a la intradiégesis, que contribuye a mantener la expectativa del espectador además de informarle sobre los antecedentes de la familia Amberson, es considerada como un rasgo de estilo del realizador.

Si, como expresara David Bordwell,<sup>75</sup> «el *flashback* está motivado psicológicamente como recuerdo de un personaje», el narrador externo, en quien el realizador deposita toda la narración como paso inmediato al comienzo del filme, es un personaje invisible que rememora la historia pasada de los Amberson, el comienzo de la familia y de su fortuna. Ese personaje invisible reaparecerá al final del filme (escenas n.º 48, n.º 53 y n.º 54) para explicar el pensamiento y las reflexiones de algunos de los personajes. También para reafirmar la transformación que experimenta la conducta del protagonista George Amberson y para ratificar el contenido agorero de sus primeras palabras.

## LA CONFORMACIÓN DEL ESPACIO FÍLMICO

### La escenografía

Es necesario destacar que Welles se basa en el manejo del espacio fílmico como elaboración propia del espectador para apoyar las modulaciones de la historia narrada. Lo hace con plena conciencia de que la historia es construida progresivamente por parte del espectador, en concordancia con la construcción del espacio fílmico. Esta observación permite explicar por qué, solo al final de la película —en la reveladora escena n.º 51—, la historia se completa al mostrar la plena transformación del protagonista a través de un acto de profunda nobleza. A su vez,

75 BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, p. 79.

es precisamente en esa escena que el espectador alcanza a completar —al unir todos los fragmentos anteriormente concebidos— una idea integral del espacio de la mansión Amberson. Es notoria la preocupación por parte del director por ofrecer al espectador los recursos necesarios para que este, mediante una participación activa, construya el espacio fílmico de una forma relativamente precisa y adecuada con los propósitos de la narración. Recurre para eso, como se vio en el módulo 1 (capítulo 3), a escenografías que sugieren los tipos de espacios característicos de las mansiones norteamericanas del siglo XIX.

Consecuente con este objetivo, Welles utiliza una serie de recursos del lenguaje cinematográfico que favorecen la aprehensión de los espacios y de los ambientes en los que transcurre la historia. El primer recurso consiste en definir una espacialidad y una ambientación específicas para cada escena de modo de hacer más comprensible y profunda la interpretación de los acontecimientos de la historia y apoyar la clara división en escenas del discurso fílmico. A la vez, el recurso le permite expresar la escala magnífica de la mansión de los Amberson. Dado que es sobre la base de indicios visuales y audibles que el espectador construye un espacio de figuras, objetos y campos, un espacio de mayor o menor profundidad, alcance, coherencia y solidez, será necesario apelar a esos indicios visuales y audibles para entender cuáles son y cómo operan los recursos manejados por Welles para sugerir el espacio fílmico. La escenografía es la base para sugerir el espacio, es el soporte físico y material. La *visión* de la cámara, sucedánea de la visión del observador, ofrece las imágenes en perspectiva cónica captadas por la fotografía, imágenes que se asemejan a la visión que el espectador tendría de los objetos en la realidad. La escenografía es, pues, el primer recurso del que se vale el realizador para facilitar la construcción del espacio por parte del espectador.

La escenografía de *The Magnificent Ambersons* es figurativa, realista, no apela a la abstracción (entendida como síntesis suprema de la imagen) en ninguna escena. Todas las secuencias suceden en espacios perfectamente identificables, porque cada espacio tiene sus características específicas. Esa cualidad está marcada por elementos propios de la envolvente arquitectónica del edificio y por los elementos del equipamiento, es decir, por los objetos que cada espacio contiene según una organización y distribución particular. De ese modo, a medida que el filme se desarrolla y la narración progresa, es posible distinguir diferentes lugares dentro de la mansión Amberson. La detección de estos lugares puede hacerse con mayor o menor dificultad y el conocimiento que pueda adquirirse de ellos, ser más o menos profundo. El esfuerzo que el espectador debe realizar para recordar los sitios en los que se desarrolla cada secuencia da cuenta del grado de *pregnancia* que cada uno de ellos posee y que le transmite a la escena y a la acción que sostiene.

Si se observa el cuadro 1, en el principio de este capítulo (véase 5. Escenas pregnantes, una primera aproximación al análisis. Recursos enunciativos), se notará que hay dos escenas en las que la escenografía y el equipamiento juegan un rol primordial para que sean recordadas. En efecto, la escena n.º 22, filmada en la cocina de la mansión, se recuerda, precisamente, por ese espacio tan particular, por el equipamiento abundante de enseres mostrados a contraluz y de manjares que se presentan sobre una mesa en primer plano. Una única escena basta para recordar el espacio. El filme no volverá a mostrarla (la escena n.º 51 está filmada en la antecocina); sin embargo, es uno de los espacios que se recuerdan con mayor precisión.

La escalera de la mansión es el otro ámbito más recordable del espacio interior del edificio. Allí se filman diversas escenas, y por ella el espectador transita en distintas oportunidades junto con los personajes. Su forma particular de polígono octogonal, su riqueza ornamental, la generosidad de sus espacios y las visuales que desde ella se tiene de gran parte de la mansión contribuyen a recordarla con precisión como un espacio claramente identificable de la escenografía.

También intervienen otros parámetros que colaboran en la precisa aprehensión de esos espacios. La duración de la única toma de la escena n.º 22 (268 segundos), durante la cual la cámara realiza solo dos breves paneos, permite al espectador fijar los detalles de una imagen de por sí muy pregnante. Igualmente, las reiteradas ocasiones en las que se recorre la escalera (escenas n.º 16, n.º 17, n.º 28, n.º 35 y n.º 43), facilitan su recuerdo y transforman a ese espacio en un ámbito altamente reconocible. La escalera de por sí, como dispositivo arquitectónico, resulta extremadamente atractiva dada su función específica, la de permitir trasladarse sobre el eje vertical del espacio escénico.

Otros ámbitos, como el del comedor, que solo se muestra en su totalidad en la escena n.º 27, se recuerdan con mayor vaguedad. El registro fotográfico de este espacio se realiza mediante tomas generales breves, apenas las necesarias para determinar la ubicación relativa de los comensales y de los objetos básicos del atrezzo. Las tomas de mayor duración captan aspectos muy parciales del espacio y de su equipamiento, lo que dificulta la comprensión cabal del ámbito. A estos problemas, se agrega el movimiento del equipamiento que ocupa diferentes posiciones relativas con respecto a los límites del espacio según las diferentes tomas, tal como fuera analizado en el capítulo 3.

Otros espacios apenas si se recuerdan. La sala, parcial y brevemente mostrada en la escena n.º 32, o la biblioteca, expuesta en la escena n.º 19, con su cielorraso particular de vigas de madera. Es indudable que a pesar de la precisión con que está montada la escenografía y de la preocupación por la selección de los objetos de equipamiento, Welles apela al comportamiento natural del espectador para la construcción del espacio fílmico.

Si se pretende reconstruir la escenografía con rigor arquitectónico, es necesario el visionado reiterado del filme en su totalidad y de algunos tramos específicos. Una vez que se realiza ese ejercicio,<sup>76</sup> es posible detectar incoherencias en la escenografía. Estas incoherencias se localizan en objetos que aparecen dispuestos en un orden o lugar en una escena, y desaparecen o cambian su posición en otras escenas (como los pilares del gran hall); espacios que tienen una dimensión en determinadas tomas y en otras tomas dimensiones diferentes (como el comedor); paredes que se trasladan o desaparecen, para permitir que la cámara se posicione de acuerdo a un alejamiento adecuado al de su objetivo (como en las tomas del comedor y de la sala). Estos ejercicios permiten calibrar la distancia que media entre los atributos del espacio profilmico (el supuesto *espacio real* que es filmado) y los del espacio fílmico. También permiten comprobar que cualquier representación pictórica es sustancialmente incompleta y potencialmente ambigua y que, en definitiva, como espectadores, inferimos mundos probables sobre bases cognitivas y no puramente perceptivas.<sup>77</sup> Una interacción de estereotipos y novedades participa en la percepción y construcción del espacio a partir de cada visionado que se realice del filme.

De ese modo, la creación del espacio del filme hace uso de las expectativas, decisiones y conocimientos previos de una forma compatible con el entorno construido y conocido por el espectador. Este construye lo que podría llamarse un mapa tentativo y provisorio, básico y elemental, que le permite darle soporte espacial a los acontecimientos que se suceden. Ese mapa es dinámico, puede transformarse, completarse, precisarse en sus aspectos generales o de detalle a medida que evoluciona el filme o a medida que se lo vea reiteradamente.

### Características de la escenografía

Tanto la escenografía de los espacios exteriores como la de los interiores, y en particular la de la mansión Amberson, se caracterizan por la presencia de objetos de naturaleza diversa dispuestos en el espacio escénico. Una de las funciones de estos objetos es expresar la cualidad estereoscópica del espacio. Si fuera posible concebir un plano en el que se concentra la acción y una distancia entre ese plano y el plano del cuadro perspectivo (la cámara), se observará que entre ambos median otros planos que contienen objetos dispuestos a diversas distancias. Estos planos, organizados a modo de bambalinas, están generados, en los interiores de la mansión Amberson, mediante pórticos de formas diversas y profusamente decorados, cuya distorsión perspectiva permite evaluar las distancias en profundidad, especialmente cuando la perspectiva es frontal (cuando el cuadro es paralelo a los planos principales de la escenografía). Estas piezas arquitectónicas que conforman verdaderas pantallas caladas delimitan espacios y crean ambientes a la vez que sugieren otros espacios más allá de sus límites. Pertenecen a un sistema estructural y modulado que las ordena, y al que también están sometidos los planos de paredes y cielorrasos de la mansión.

Igualmente, ordenados por ese sistema estructural, se disponen los elementos lineales verticales a modo de pilares, también ricamente decorados. Estos elementos se ven complementados por otros dispositivos estructurales modulados, tales como vigas y viguetas que ayudan a caracterizar los cielorrasos de algunos espacios específicos, tales como el de la biblioteca, que posee un rico entramado de madera. Chafanes y mochetas en algunas esquinas, conformadas por paredes profusamente empapeladas, introducen líneas oblicuas con respecto a una trama básica ortogonal. El criterio de sistema modulado, decorado con exuberancia, se extiende al plano del piso, menos visible debido a la poca altura de horizonte de la cámara, pero que se vuelve apreciable cuando esta se eleva (escenas n.º 16 Bt, n.º 33, n.º 34 y n.º 37, entre otras). Baldosas de mosaicos con dibujos y guardas reiteran, en el piso, las particularidades de las formas de los cielorrasos y de las paredes.

También, en las escenografías de los espacios exteriores, se verifica la existencia de diferentes objetos dispuestos en planos frontales virtuales y entre los personajes y la cámara de modo de poner de manifiesto el espacio que media entre ambos. Del mismo modo, detrás del núcleo donde se desarrolla la acción, se colocan otros objetos que dan cuenta de la profundidad del espacio. El movimiento de la cámara, ya sea de *travelling* o de paneo, revela la posición de estos objetos dispuestos en la profundidad del espacio. Este recurso, muy utilizado por Welles para reforzar la sensación de profundidad del espacio escénico, colabora en la determinación de las posiciones relativas y absolutas de los objetos en el espacio. Las escenas n.º 18 y n.º 40 son dos ejemplos interesantes en el uso de estos recursos en espacios exteriores. La escena n.º 23 es un excelente ejemplo para referirse a un espacio interior.

Así como existe en Welles una preocupación por hacer manifiesto el espacio fuera de campo (EFC), también existe una preocupación permanente por revelar, en todo momento y en todas las escenas, el carácter tridimensional del espacio dentro del encuadre (EDC), aun cuando la «escena principal» ocurra en planos intermedios al cuadro. El recurso manejado a través de la escenografía (ESC) consiste en interponer objetos y/o personas entre la

76 Véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Espacio fílmico y profilmico. Relevamientos.

77 Véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Espacio fílmico y profilmico. Relevamientos. Especialmente las lógicas formales del objeto arquitectónico a las que se recurre para la reconstrucción de los atributos de la forma de un objeto. Este ejercicio muestra que incluso cuando sabemos cómo se ha manipulado la ilusión aún tenemos dificultades para ver el espacio *tal como es*. Parecería ser que no podemos percibir los espacios tan radicalmente diferentes a como los hemos aprendido a ver.



cámara y el plano de la *escena principal* y aun en el espacio más allá de este plano, de modo de hacer perceptible algunos de los infinitos planos del espacio visible por el encuadre.<sup>78</sup>

Otro aspecto de la escenografía que contribuye con la expresión de las cualidades del espacio escénico es la iluminación. Por lo general, la iluminación es heterogénea, localizada, especialmente en el interior de la mansión Amberson. Este tipo de iluminación acusa las profundidades mediante el contraste entre fondo y figura; deja zonas poco iluminadas que apenas pueden distinguirse, lo que aumenta el carácter misterioso y grandioso del espacio de los Amberson y refleja los claros y oscuros de sus vidas pasadas. Por el contrario, la iluminación homogénea, característica de las escenas en espacios exteriores, aplanan el espacio al debilitar la expresión de la distancia entre los objetos, especialmente, en las vistas frontales. En este caso, los indicadores de profundidad deben apoyarse, exclusivamente, en las distorsiones de la perspectiva, en la presencia de objetos y personas dispuestos en distintos planos distantes en relación con la cámara o en el contraste de colores diferentes.<sup>79</sup> Con la diferencia de iluminación, propia de los espacios interiores, dichas distorsiones se acusan y se incrementa la sensación de profundidad. El uso de focos luminosos dirigidos directamente a los objetos y a las personas, en una atmósfera sin o con muy baja iluminación difusa e indirecta, tiene por objetivo provocar sombras propias muy marcadas que modulan la volumetría de los objetos y sombras arrojadas sobre otros objetos que incrementan los indicadores de distancia entre estos y las personas. Las luces rasantes a las superficies de las paredes enfatizan las sombras arrojadas por las molduras de la *boiserie* y los marcos de madera de las aberturas, por los objetos del atrezzo y por los propios personajes, resaltan los relieves abundantes de la carpintería y de la yesería, todo lo cual contribuye a expresar la *tercera dimensión* del espacio. Cuando los personajes transitan en esta atmósfera irregularmente iluminada, sus figuras pasan por zonas de penumbra y zonas de claridad y sus cuerpos se iluminan o ensombrecen, alternativamente, lo que produce cambios de apariencia que expresan su desplazamiento en el espacio.

Pero la fotografía de la escenografía, por sí sola, no asegura la correcta interpretación del espacio. No es la intención del director que el engaño del truco escenográfico sea descubierto por el espectador. Se busca que el engaño siga siendo engaño, pero en aras de que produzca un efecto beneficioso, el de que el espectador pueda construir un mapa espacial coherente sin mayor dificultad, casi sin proponérselo y a los solos efectos de comprender más ampliamente el contenido de la narración.

La perspectiva cónica, sistema de representación bajo el cual se representa el espacio fotografiado, si bien responde a mecanismos precisos de construcción a partir de un punto de vista y de proyectantes concurrentes, no deja de contener un alto grado de incertidumbre y ambigüedad. Una figura cualquiera del cuadro perspectivo puede representar infinidad de objetos diferentes ubicados y organizados en el espacio de modo diverso. Por lo tanto, la sola representación filmica de una escenografía no es suficiente para la correcta interpretación del espacio que representa. Además de una escenografía básica, Welles acude a otros recursos para suministrar información al espectador acerca de las características del espacio y para complementar los indicadores de profundidad proporcionados por aquella. Estos recursos son el movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes en el espacio escénico.

### Movimiento de la cámara (MC), de los personajes (MP) y objetos

El movimiento de la cámara, tanto de paneo horizontal y vertical como de *travelling*, permite modificar significativamente la composición de las superficies y de las distancias aparentes entre los objetos. De este modo contribuye a que el espectador construya su espacio filmico.

En la mayoría de las escenas, Welles recurre al movimiento de la cámara con tomas largas. De un total de 57 escenas, 30 son realizadas en una única toma y en todas ellas existe algún movimiento de la cámara, ya sea de *travelling*, de paneo o de ambos combinados. Igualmente, en las escenas con varias tomas, cualquiera sea su duración, y salvo pocas excepciones, la cámara describe movimientos que permiten calibrar los datos recibidos del espacio escenográfico. Por su parte, el montaje de tomas realizadas desde diferentes puntos de vista con la cámara fija, también permite mostrar el espacio desde distintos ángulos. Si bien es un recurso diferente que tiene otros efectos, de alguna forma podría compararse con el que produce una cámara en movimiento.

En la gran fiesta en honor a George Minafer (escenas n.º 16 Ab y n.º 16 Ac), son significativos los movimientos de *travelling* a través de los cuales la cámara recorre el hall de la mansión Amberson según dos ejes horizontales ortogonales, en cuyo punto de corte se encuentran de pie los tres anfitriones que representan las tres generaciones Amberson. También destacado y definitorio es el movimiento de *travelling* de retroceso en la escena n.º 51h a través del cual es posible reconstruir las posiciones relativas de todos los espacios específicos de la planta baja de la mansión.

78 Como se comentara anteriormente, y se desarrollará más adelante, Welles maneja otros recursos para expresar la existencia de esta multiplicidad de planos en el espacio tridimensional. La simultaneidad de mundos, especialmente cuando estos se encuentran en planos frontales diferentes, contribuye a facilitar la percepción de la profundidad del espacio mediante las figuras de significado que componen esos mundos que conviven en el encuadre.

79 En el caso de esta versión en blanco y negro del filme *The Magnificent Ambersons*, los contrastes de color se refieren al contraste entre valores o brillos (grises). Así, en la escena de la nieve (escena n.º 18), la sensación de la tercera dimensión del espacio se obtiene por la visualización en perspectiva de las figuras debido al fuerte contraste entre las ropas oscuras de los personajes, el negro del automóvil de Morgan y la oscura corteza de los troncos de los árboles, con el blanco luminoso del suelo nevado y la claridad del cielo.

El generoso y lento movimiento de paneo de la cámara, con un ángulo mayor de 180 grados, en la escena n.º 19b, permite obtener un registro de más de la mitad del espacio y del equipamiento de la biblioteca. En este caso, Welles se vale del movimiento combinado de la cámara y de los personajes para expresar, en una perspectiva prácticamente frontal, la profundidad del espacio. Establece cinco planos paralelos y casi frontales al cuadro perspectivo. El primero está conformado por las flores sobre el féretro (fuera de campo) de Wilbur Minafer. El segundo, por los dolientes amigos de las familias Minafer y Amberson, que marchan lentamente desde la izquierda hacia la derecha del encuadre. El tercero está compuesto por las estáticas figuras de George, Fanny e Isabel, que miran hacia el féretro. El siguiente plano en profundidad lo componen Eugene y Lucy Morgan, quienes se desplazan en sentido contrario a los dolientes, hacia el centro de la habitación. El plano más alejado de la cámara lo constituye la escenografía de la biblioteca, que con sus arcadas y vigas de madera contribuye a expresar la real profundidad del espacio. Los movimientos combinados de *travelling* de avance y paneo vertical y horizontal desplegados en la escena n.º 28 le permiten al espectador aproximarse al espacio de la escalera, transitarla, evaluar sus dimensiones y apreciar los detalles formales y materiales, así como descubrir los vitrales que la flanquean.

Las rutas que describe la cámara en todos estos desplazamientos y en otros muchos, correspondientes a diversas escenas, nunca se reiteran, siempre se renuevan. Este hecho permite al espectador obtener múltiples datos, imprescindibles y complementarios, para formular hipótesis sobre las dimensiones y proporciones del espacio. No obstante, siempre quedan lagunas, espacios que no se muestran y solamente se sugieren; a otros nunca se llega ni se transitan, y solo se ven desde lejos.<sup>80</sup>

El movimiento de los personajes en el espacio escénico, y en relación con el encuadre, combinados o no con el movimiento de la cámara, es uno de los recursos más utilizados por Welles para facilitar al espectador la identificación de objetos y relaciones espaciales de la escenografía. Welles se basa en la relación espacio/tiempo revelada por el movimiento para expresar los atributos de estas dos dimensiones (la espacial y la temporal), que contribuyen y facilitan la conformación del espacio filmico por parte del espectador.

Como ya se expresara anteriormente, la combinación del movimiento de personajes con la iluminación heterogénea de algunas secuencias, tales como las escenas n.º 16 Ezll, n.º 17l, n.º 51h, entre muchas otras, favorece el cambio de apariencia de las siluetas a medida que estas transitan el espacio y cooperan con la aprehensión del tiempo transcurrido y del espacio transitado. El movimiento ayuda a percibir el espacio, refuerza las hipótesis que se formula el espectador referentes a la ubicación de los objetos y fortalece los indicadores de profundidad. Las direcciones y sentidos de los desplazamientos sobre el plano horizontal son múltiples. Los personajes transitan el espacio, ya sea solos o en grupos, según recorridos frontales, oblicuos (son los que predominan) o de punta (perpendiculares al plano del cuadro perspectivo), se cruzan, se encuentran o se separan. Sus desplazamientos se realizan desde determinados polos de atención a otros polos, ya sea que estos estén previamente definidos en el espacio escenográfico o hayan sido generados durante el transcurso de la secuencia.<sup>81</sup>

Dentro del manejo del recurso, se destacan las diferentes modalidades de ingreso/salida de los personajes al cuadro perspectivo, en particular, el ingreso desde el espacio fuera de campo. Escenas como la n.º 16 Ab, la n.º 16 Ezll, la n.º 19a, la n.º 29b y muchas otras presentan el espacio como un fluido continuo del cual lo captado por el plano del cuadro es solo una porción. Cualquier movimiento de la cámara, el ingreso o salida de un personaje o una voz en *off* son suficientes para revelar las partes no encuadradas de ese espacio que parece preexistir al propio espectador, y que no se muestra.

Tanto en la fotografía del plano fijo como en la del plano móvil es esencial el aporte que hace la *profundidad de campo*. En todas las escenas, Welles utiliza una profundidad de campo amplia, lo que permite fotografiar, con mucha precisión, gran parte del espacio que está por delante y por detrás del objeto enfocado. Esta amplitud posibilita la nítida visualización de objetos y personas distantes y cercanas al plano del cuadro, así como todo aquello que se encuentre en el espacio intermedio.

En resumen, además del apoyo que ofrecen la escenografía y el atrezzo, los recursos básicos utilizados por Welles para describir sus espacios y favorecer la construcción del espacio filmico por parte del espectador se relacionan con el movimiento de cámara y de personajes —y el consecuente movimiento del punto de vista— y con la duración y continuidad de los planos, es decir, con el montaje y el plano secuencia. El estilo de filmación de Welles presenta la evolución de una situación narrativa de tal forma que exhorta a que el espectador se mantenga ocupado en un proceso de encuadramiento y comprobación de hipótesis, especialmente espaciales. Contribuye, también, a la construcción del espacio filmico en el pensamiento del espectador, a la formación permanente de figuras de sentido (*mundos simultáneos*) altamente significativos entre los que está comprendido el sonido intradiegetico, especialmente el que proviene del espacio fuera de campo (EFC).

80 Véase el Anexo 3: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Espacio filmico y profilmico. Relevamientos.

81 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP).



## EL ESPACIO FÍLMICO COMO RECURSO

Además del cuidado por la correcta captación de las magnitudes físicas del espacio según los ejes cartesianos —anchura, profundidad y altura—, otro aspecto destacado, en lo que se refiere al manejo del espacio escenográfico, es la adecuación de sus cualidades ambientales a las modulaciones de la historia narrada. En este sentido, el espacio calificado adecuadamente está al servicio de la narración, y se utiliza como recurso para reforzar los temas de la historia y el significado del diálogo. Al respecto, es necesario hacer una precisión en relación con los recursos manejados por Welles. Por una parte, están los recursos utilizados para facilitar la captación del espacio por parte del espectador, y, por otra, el uso del propio espacio —más precisamente del ambiente— para calificar los episodios peculiares de la historia.

Como se manifestara antes, uno de los temas más destacados del filme es el *movimiento*. Su expresión más profunda es la decadencia de la familia Amberson —como movimiento *descendente*— y la redención de su personaje principal, George Amberson —como movimiento *ascendente*—. <sup>82</sup> Uno de los recursos más notables utilizados por Welles para expresar la decadencia de los Amberson, que en el filme comienza a manifestarse a partir de la escena posterior al baile en honor a George (escena n.º 17), es la confrontación que establece entre el tratamiento del espacio exterior —como escenario de episodios felices— y el del espacio interior —como ámbito de episodios desdichados—. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las escenas están filmadas en espacios interiores y de esas escenas, a su vez, la mayor parte se desarrolla en el interior de la mansión Amberson.

Como una sentencia profética, en la escena n.º 6, el narrador extradiagético hace una declaración sobre la mansión Amberson, cuando esta aparece al fondo de la escenografía: «Detrás de una cortina y al fondo, todo el esplendor de los Amberson, semejante a una banda de oro en un ataúd». Fue en ese espacio interior de la mansión que el grupo se creó y consolidó como familia. Desde conformó su imperio en una época ya pasada hasta alcanzar el esplendor y la magnificencia de la cual, según nuestro conocimiento, fue el gran baile el único y el último episodio al que se nos permitió asistir. La propia mansión es la manifestación construida del esplendor y la magnificencia de la familia. Ahora, en ese mismo espacio, al que todo le debe y en el cual han quedado atrapados todos sus miembros, es en el que deberá sufrir la disgregación y la muerte. Como un sarcófago, la mansión se cobra, al final, la prestación que brindó en el pasado.

Cuando Welles introduce en el filme otro interior doméstico, lo hace para destacar aun más la grave oscuridad que se cierne sobre la mansión y sobre la familia Amberson. Podría afirmarse que su base es la dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco. La escena n.º 29 muestra el interior de la casa de los Johnson, la casa que se encuentra frente a la de los Amberson. Su espacio interior, captado brevemente mientras George discute con la señora como consecuencia de la intriga sembrada por Fanny, es un interior más humano y amable, menos grandilocuente y ostentoso que el de los Amberson. Está iluminado homogéneamente, no hay sombras profundas arrojadas sobre los objetos o sobre las paredes; no es un espacio sombrío. La iluminación homogénea contribuye a mostrar todos los rincones y enseres, hace aparecer el espacio como una continuidad sin fragmentaciones. Es un espacio franco, transparente, plano, no oculta misterios ni peligros desconocidos. Está graciosamente equipado. Es un espacio superficial, no es profundo ni dramático como el de los Amberson.

Resulta notable cuán diferentes son estos dos espacios interiores, el de la casa de la señora Johnson y el de la mansión Amberson. En esta comparación se pone de manifiesto la intención de Welles por dotar al *espacio Amberson* no solo de magnificencia, sino también de solemnidad sublime. Si se debiera calificar a ambos espacios se diría que uno es pintoresco y el otro, sublime. Porque lo sublime no solo se refiere a aquello de grandes dimensiones, sino al temor y perturbación que provoca esta cualidad de grandeza. Y esa cualidad se advierte ya desde el exterior. La oscuridad y la penumbra que dominan la mansión Amberson es otro atributo que refuerza el concepto de sublime. Mientras que la casa Johnson posee una escala más humana y sus ambientes son más cálidos y acogedores, la mansión de los Amberson, con su estilo ecléctico y sus enormes espacios sombríos, resulta sobrecogedora. Los pocos espacios visibles de la casa Johnson parecen ser vividos por sus habitantes, cada rincón, cada objeto de equipamiento parece tener un destino funcional para la vida. Todo lo contrario resulta la mansión Amberson, con sus grandes espacios desiertos por los que nadie transita, apenas iluminados por la mortecina luz que penetra desde el exterior a través de sus gruesas cortinas y de sus enormes vitrales.

Pero tal vez, lo más notable del manejo del recurso espacial sea el modo en el que Welles acompaña el ocaso de la familia Amberson con el deterioro de la mansión que la alberga. El director no recurre a la destrucción de los límites materiales del espacio ni de los objetos que componen el atrezo de una manera directa, sino de un modo sutil y progresivo. Solo al final del filme, en las escenas n.º 51h y n.º 54, los objetos aparecen fuera de su lugar habitual y tapados por gruesas telas protectoras, lo que provoca un fuerte impacto en el espectador habituado a verlos, siempre, prolijamente presentados. Para expresar la progresiva destrucción del espacio interior, tanto del espacio físico como del familiar, Welles no actúa directamente sobre el atrezo o la escenografía, excepto en esas dos escenas finales. Actúa de un modo tangencial, incide a través de los tiempos del filme, de la iluminación y de la secuencia de escenarios.

82 También podría considerarse, como movimiento ascendente, la creciente fortuna de Eugene Morgan. Morgan es el representante de otros muchos industriales y empresarios que se enriquecieron en esa época en los Estados Unidos.

Uno de los recursos que le permite reforzar la idea del rápido paso del tiempo, en ese proceso de acelerado deterioro de la familia que la precipita en la indigencia, es el uso de la escenografía de cada espacio específico para filmar, allí, una única escena. Exceptuando las escenas n.º 32, n.º 38 y n.º 51h, la biblioteca, la cocina, el comedor y la sala sirven de recintos para una única escena, la n.º 19, la n.º 22, la n.º 27 y la n.º 32, respectivamente, ya que la escena n.º 38, supuestamente desarrollada en la sala por referencias externas, es imposible de visualizar debido a la profunda penumbra que la invade. Incluso en la escena n.º 51h, cuando son mostrados nuevamente y por última vez el comedor y la sala, estos ámbitos ya aparecen transformados. Este uso limitado de los espacios, contribuye a sugerir la inutilidad y vacuidad de esa enorme mansión cuyo funcionamiento ya resulta caduco para los componentes de la familia.

## MOVIMIENTO DE LA CÁMARA (MC) EN RELACIÓN CON EL MOVIMIENTO DE LOS PERSONAJES (MP) Y OBJETOS. AUTONOMÍA Y SUBORDINACIÓN DEL MOVIMIENTO

Anteriormente, se analizó esta técnica —el movimiento de la cámara y de los personajes— como recurso utilizado para facilitar la construcción del espacio fílmico por parte del espectador. Ahora se analizará la *autonomía* y la *subordinación* de la cámara con respecto al movimiento de objetos y personajes como recurso para producir *figuras de sentido* al servicio de la evolución de la narración y del desarrollo de la historia. Estos tipos de movimiento pueden producirse separadamente —la cámara se mueve mientras los personajes y objetos permanecen quietos—, en forma sucesiva —a un movimiento de la cámara le sigue un movimiento de los personajes u objetos—, o combinados entre sí —el movimiento de la cámara es simultáneo con el de los personajes u objetos.

La *autonomía* se entiende como la *capacidad selectiva* de la cámara para definir su propio movimiento, para *decidir* la trayectoria de su desplazamiento e, incluso, el tipo de movimiento a desarrollar. En el *movimiento autónomo* de la cámara, esta se mueve *por iniciativa propia*. La cámara se mueve tanto mientras está buscando como cuando es atraída por un centro de interés —un personaje, un objeto relevante, un nudo temático—; se mueve en el espacio sin que nada ni nadie la distraiga en su recorrido. Esta categoría comprende también los movimientos de detención de la cámara o el hecho de permanecer estática mientras personajes y objetos se mueven dentro del cuadro. Este aspecto se interpreta como la manifestación de un recurso propio de la enunciación —como lo es el movimiento de la cámara— en el enunciado. La *subordinación*, en cambio, es el recorrido que la cámara realiza *sumisamente* para captar el movimiento de un objeto o de un personaje. Dicho de otro modo, es un movimiento de la cámara provocado por el movimiento de un personaje o de un objeto al que la cámara *debe* acompañar. Es un *movimiento dependiente* de otro movimiento. Este trabajo de la cámara se considera como una *intrusión invisible* o *transparente* de la enunciación en el enunciado; en teoría, imperceptible para el espectador.<sup>83</sup>

Este juego que desarrolla el realizador, entre la cámara, los personajes y el movimiento combinado de ambos, constituye uno de los rasgos estilísticos propios de Welles. Es uno de los rasgos más difíciles de analizar y de explicar por su naturaleza polifacética y por su incidencia compleja en los múltiples componentes de la imagen fílmica, así como en la creación de figuras de sentido. Independientemente de ser una vía de preparación de la capacidad perceptiva del espectador, este recurso es característico de la técnica cinematográfica de Welles, por lo que amerita un estudio más profundo. El desarrollo de este análisis está basado en el estudio realizado para cada escena de los movimientos de la cámara y de los personajes.<sup>84</sup> Aquí se ilustrará solo a través de algunos ejemplos.

### Movimiento autónomo de la cámara (MCa) provocado por un centro de interés

Algunos ejemplos sencillos se describen a continuación e ilustran distintos casos posibles.

- La cámara busca un centro de interés y no es *distraída* por ningún objeto que se le interponga en su desplazamiento. En el caso de movimiento de *travelling*, puede describir una ruta en línea recta o sinuosa. Generalmente, el centro de interés es un personaje o un grupo de personajes que permanece estático mientras la cámara se aproxima (convergencia) o se aleja (divergencia). Por lo general, el centro de interés termina siendo posicionado en el centro del cuadro fílmico. Debido a las características de la *búsqueda*, el movimiento de la cámara casi siempre es un *travelling* de avance (convergente) o

83 Como es lógico, ambos aspectos se relacionan con la capacidad del observador para detectar las partes en que el trabajo de la cámara es *invisible* y las partes en que ese trabajo se *hace visible* como recurso enunciativo. No se trata solamente de determinar el tipo de movimiento de la cámara (*travelling* o *paneo* como los movimientos básicos y sus combinaciones). Además, es necesario apreciar cuándo la cámara es selectiva en sus movimientos y cuándo no lo es. En general, el espectador no percibe esta sutil diferencia a menos que se lo proponga hacer, por lo que el análisis dirigido en este sentido contribuye, de por sí, a desarrollar y perfeccionar su capacidad de percepción. La capacidad del espectador para percibirlos necesita de una práctica cuidadosa y dirigida especialmente para poder detectarlos, pues se trata de *invasiones* de recursos propios del plano de la enunciación en el material enuncivo. La gran dificultad para determinar una u otra de las posibles situaciones contribuye a incrementar su concentración, su capacidad de captación y su reflexión orientadas hacia estos aspectos.

84 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP).

de retroceso (divergente-convergente), pero difícilmente de paneo (aunque existen ejemplos en los que se utiliza este movimiento).

En general, el recurso es utilizado para iniciar un desarrollo temático, como en las escenas n.º 16 Ac y n.º 43c (convergente), o para concluirlo, como en la escena n.º 54a (divergente-convergente). En la escena n.º 16 Ac, la cámara avanza desde la profundidad del hall de la mansión hacia un claro objetivo —Isabel Amberson— y con una finalidad, la de captar el ansiado encuentro entre esta y Eugene Morgan, el amor de su vida. En el recorrido se interponen numerosos invitados que se cruzan por delante de la cámara, que avanza lentamente. Sin distraerse, la cámara adelanta hacia su meta. En la escena n.º 43c, la cámara avanza lentamente hacia Eugene Morgan, que permanece de pie en el hall de la mansión mientras espera la autorización de George para ver a Isabel que agoniza. En este caso, el movimiento de avance se justifica solamente como consecuencia de una necesidad de convergencia con el personaje a los efectos de que el espectador interiorice su angustiante necesidad de ver a Isabel y de que el encuentro tenga el grado de intimidad y reserva que la visita requiere. En la escena n.º 54a, en cambio, la cámara se aleja (divergencia) de George Amberson mientras este reza de rodillas junto a la cama de su madre muerta y le pide perdón. La autonomía del movimiento de la cámara expresa la magnitud del comportamiento de George y revela la transformación de su espíritu mientras que su plegaria llena toda la habitación y parece trascender sus propios límites. También, este movimiento es conclusivo pues cierra el proceso de transformación de George, y este carácter está apoyado por la voz del narrador extradiegético que comenta esa transformación como para que no le queden dudas al espectador de lo que se quiere expresar. En este sentido, es esta conclusión el objetivo al que busca arribar la cámara (convergencia) con su movimiento de *travelling* de retroceso. En cambio, el *travelling* de retroceso (divergente) que desarrolla la cámara al final de la escena n.º 36, desde una posición próxima a Eugene Morgan sentado detrás de su escritorio, cumple con otra finalidad, la de trasladar a la escena siguiente, mediante la voz *over* del personaje, el contenido de la carta que acaba de escribirle a Isabel Amberson y que ella termina de leer en la penumbra de su biblioteca (escena n.º 38). Podría afirmarse que el centro de interés de la cámara o su objetivo está en la escena siguiente (convergencia), y su movimiento trabaja como puente, junto con la voz *over*, entre las dos escenas sucesivas (escenas n.º 36, n.º 37 y n.º 38).

- La cámara busca aproximarse a un personaje (convergencia) para escuchar un monólogo o un diálogo susurrado en la intimidad. También, en este caso, el movimiento es de *travelling* de avance. En la escena n.º 16 Ezj, la cámara avanza hacia George y Lucy, que están sentados en la escalera mientras observan a sus respectivos padres y emiten juicios sobre ellos. El movimiento de aproximación anticipa al espectador la estabilidad que mantendrá la secuencia, así como la permanencia de los jóvenes sentados por un tiempo relativamente prolongado. En la escena n.º 48, una vez que el narrador extradiegético terminara su alocución introductoria, la reflexión, apenas audible, del mayor Amberson frente al fuego del hogar es captada por una cámara que debe aproximarse al personaje para hacer perceptible su voz lánguida y apagada. Su discurso es casi una confesión. La lenta pero creciente convergencia de la cámara con el personaje aumenta la compenetración del espectador con la reflexión del mayor Amberson acerca de la vida y la muerte y del origen de las cosas. Similar es la búsqueda de audibilidad por parte de la cámara del íntimo diálogo que mantienen Isabel y Eugene en el parque de la mansión. Si bien la cámara no desarrolla un verdadero movimiento de *travelling*, la aproximación a los personajes la realiza mediante tres tomas estáticas yuxtapuestas por el montaje. El resultado visual de esos dos grandes y elegantes saltos en el espacio que ejecuta la cámara es el de un lento *travelling* abreviado (*falso travelling* podría llamarse) cuya duración, en conjunto, es mucho menor que si se hubiese filmado con un verdadero *travelling* de aproximación. El recurso se justifica por la necesidad de obtener, en la primera toma de la serie de tres, una panorámica de la mansión Amberson.<sup>85</sup>
- La cámara se mueve para encuadrar a un personaje detenido que está en el espacio fuera de campo. En la escena n.º 35a, la cámara realiza un paneo vertical para encuadrar a George Amberson, ubicado en el quinto descanso de la escalera, exactamente opuesto y un nivel más arriba que el descanso en donde se encuentra la cámara. El movimiento se inicia con la cámara en reposo mientras capta la llegada de Jack Amberson a la mansión para reunirse con Isabel (escena n.º 34). Sin cambiar su posición, y con el solo movimiento de paneo vertical, la cámara permite pasar del encuadre de un sector a otro totalmente opuesto en el espacio sin tener que recurrir al corte y al montaje, lo que le posibilita articular, magistralmente, las dos escenas (escena n.º 34 y n.º 35a).
- En escenas tales como la escena n.º 4a, la cámara ejecuta un movimiento de paneo vertical desde abajo hacia arriba frente a un personaje de pie con el único propósito de describir su indumentaria acorde con el discurso que realiza el narrador externo acerca de los cambios de la moda y de la preocupación de ciertos personajes por mantenerse dentro de la vanguardia de los gustos de la época.

85 Véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (MS). Comentario a la escena n.º 24.

- La escena n.º 29c presenta un caso bastante excepcional por el tratamiento estilístico. La cámara está ubicada frente a la puerta cerrada de la casa de la señora Johnson. La señora abre amablemente la puerta, saluda a George Amberson —que permanece en el espacio fuera de campo— y la cámara inicia un movimiento de *travelling* de avance en línea recta hacia el interior de la casa. Durante el recorrido de acceso, por la izquierda del encuadre, y en tanto la cámara se adelanta, ingresa al cuadro George Amberson, de espaldas. El personaje continúa desplazándose sobre la misma trayectoria recta de la cámara que le sigue de cerca, a sus espaldas. En principio, podría considerarse este caso como uno semejante al descrito en la escena n.º 16 Ac. La cámara se mueve por sí misma con un objetivo preciso: el de ingresar al interior mismo de la casa Johnson. Sin embargo, existe una diferencia considerable. Mientras que en la escena n.º 16 Ac la cámara funciona como el punto de vista óptico del observador invisible, recién llegado a la fiesta de los Amberson, en este caso, representa el *punto de vista óptico* de George Amberson, que ingresa al recinto. El espectador ve a través de la cámara y de los ojos de George y adopta, simultáneamente, su punto de vista óptico y el punto de vista subjetivo (recuérdese que se ha trasladado hasta allí movido por una intriga y ávido por esclarecerla). Este es el motivo de la sorpresa que recibe el espectador cuando ve ingresar a George en el cuadro e interponerse en la ruta de la cámara (escena n.º 29c). Entonces, se produce un desdoblamiento extraño que dura apenas un instante, el espectador/George *se ve a sí mismo* mientras camina delante. Pasado ese momento, el espectador recobra el punto de vista de observador invisible que conservará durante todo el resto de la escena. En este caso, de un movimiento *autónomo* de la cámara se pasa a un movimiento *dependiente* del movimiento de avance del personaje, a quien la cámara termina por seguir con un *travelling*.
- Una situación similar ocurre en la escena n.º 55. Mientras George es retirado en la camilla y conducido a la ambulancia, la cámara, que se encuentra algo alejada del accidentado, comienza a aproximarse por medio de un lento *travelling* de avance, movida por el deseo de visualizar lo ocurrido durante el accidente. Casi inmediatamente de haber comenzado el movimiento, un policía ingresa al cuadro, de espaldas, y se dirige hacia el lugar del accidente. Por instantes, la cámara lo sigue hasta que el personaje se detiene. La cámara continúa con su movimiento mientras se aproxima al hombre hasta detenerse y captarlo en primer plano con una angulación en contrapicado, solo para registrar su diálogo con el motorista que produjo el accidente y enfatizar, con el primer plano y la angulación pronunciada, la autoridad con la que emite su sentencia.
- Explicable solamente como para producir cierto sentimiento de euforia y exaltación es el movimiento de *travelling* de retroceso que provoca la hiperdivergencia entre la cámara y los personajes en la escena n.º 16 Dzg. Después de estar detenidos durante un breve diálogo, George y Lucy se desplazan rápidamente hacia el fondo del cuadro durante una secuencia del baile. Inexplicablemente, la cámara realiza un movimiento de *travelling* de retroceso para cerrar la escena.

Es interesante observar que en todos los casos mencionados, el punto de vista de la cámara es el punto de vista del observador invisible, y que el llamado movimiento autónomo de la cámara no es absolutamente autónomo. Aquello que parece *mover* a la cámara es la avidez de conocimiento que posee ese observador invisible, pero quien realmente establece las *rutas* de su desplazamiento es el enunciador, Orson Welles. Es esencial reconocer que sea cual fuere el tipo de movimiento este tiene un sentido preciso que trasciende la mera descripción y la simple información de los acontecimientos. Aunque *autónomo*, el movimiento de la cámara está al servicio de la producción de *figuras de sentido* que trabajan para la evolución de la narración. Es un recurso del lenguaje cinematográfico, es un recurso técnico y un instrumento creador de significado.
- Finalmente, podría considerarse como una opción de la cámara el permanecer fija o no continuar con su movimiento mientras capta un personaje que se mueve y aun cuando este no se detenga. El detenimiento de la cámara *por voluntad propia* podría considerarse una intromisión de la enunciación en el enunciado.

Así, por ejemplo, en la escena n.º 15d, la cámara detiene su movimiento de rápido paneo de derecha a izquierda que realiza para captar al carro conducido por George Amberson mientras este continúa su camino y termina por salir del cuadro filmico. La cámara queda fija mientras encuadra un sector de la ciudad como si encuadrara una escena sin sentido. Antes de fundir la imagen, y pasar a la escena siguiente, entra en el encuadre, por la derecha, un joven que marcha apaciblemente en bicicleta. Esta actitud de la cámara podría interpretarse como *su decisión* de dejar de captar a George Amberson en su arrebatado pasaje y esperar a que el muchacho de la bicicleta ingrese lentamente en el cuadro. El hecho de que así suceda, cambia, drásticamente, el ambiente de la secuencia y destaca, por contraste, el clima apacible de la vida pueblerina que aún persiste en ese tiempo.

También, en los ejemplos siguientes, el hecho de que la cámara permanezca fija mientras el personaje se mueve podría ser entendido como una opción autónoma de la cámara, si bien no produce el mismo efecto de sentido que en del caso anterior. En la escena n.º 18 Af, la cámara permanece fija mientras pasa el trineo conducido por George que se desliza velozmente por la nieve. En la escena anterior y en las dos inmediatas posteriores, este movimiento es seguido por la cámara mediante un paneo



de derecha a izquierda. También en la escena n.º 18 Am la cámara permanece fija mientras capta a Eugene Morgan en primer plano, quien observa pasar el trineo con George y Lucy instantes antes del accidente. La cámara no sigue el movimiento de avance del trineo, sino que opta por tomar a Morgan en el momento en que se apercibe del accidente y salta presuroso del coche para llegar al lugar donde ha volcado el trineo de George y Lucy.

- También, la decisión de la cámara de moverse para captar a un personaje en lugar de otro podría ser considerada una decisión *autónoma*.

Después de la caída, George y Lucy son rescatados por sus respectivos padres, escenas n.º 18 Av y n.º 18 Aw. Mientras suben la pendiente nevada, Lucy y su padre toman a la izquierda y desaparecen del cuadro por un instante, mientras que George, su tío e Isabel se trasladan hacia la derecha. La cámara opta por seguir al grupo de los Amberson, hacia la derecha. Después de unos segundos, durante el movimiento de paneo que sigue con la toma de los Amberson, se incorporan al grupo los Morgan. Estos continúan con los Amberson hacia el automóvil de Eugene y permanecen dentro del encuadre hasta la llegada al automóvil (escena n.º 18 Ax). En la escena n.º 19b, el movimiento de paneo horizontal desde la derecha hacia la izquierda que sigue los desplazamientos de Eugene Morgan y su hija frente al féretro de Wilbur Minafer continúa sin interrupción mientras se incorporan al cuadro y al movimiento iniciado por Morgan, George Amberson, Fanny Minafer e Isabel Amberson. Al cabo de un instante, Lucy y George se detienen mientras la cámara continúa el paneo que sigue los desplazamientos de Eugene, Isabel y Fanny. Los primeros marchan delante de Fanny y salen del cuadro debido a la desaceleración del movimiento de la cámara. Una vez que Eugene e Isabel salen del cuadro, la cámara retoma la velocidad de giro para seguir el movimiento de Fanny y solo encuadrarla a ella. Instantes después, la cámara se detiene antes que Fanny para permitir que esta se aproxime y permanezca inmóvil mientras la capta en plano medio. Podría considerarse *autónomo* y *selectivo* el movimiento que hace la cámara para *desembarazarse* de George y Lucy, primero, y de Eugene e Isabel, después, y quedarse solo con la imagen de Fanny. En la escena n.º 23, Isabel y George Amberson, Eugene y Lucy Morgan y Fanny Minafer inician un desplazamiento en grupo en una de las naves de montaje de la fábrica de automóviles Morgan. La cámara los capta con movimiento de *travelling* de retroceso de velocidad constante sobre una trayectoria recta. Pero su captación es selectiva pues el único personaje que es mantenido en el encuadre durante todo el movimiento de *travelling* es Isabel Amberson. Los otros personajes alternan salidas con nuevas entradas al encuadre debido a sus desvíos y cambios de velocidad y del ritmo de sus desplazamientos. En la escena n.º 40d, después de un movimiento de *travelling* de retroceso que sigue a George Amberson, la cámara se detiene junto con él. El personaje gira y se despide para siempre de Lucy Morgan, que ha quedado de pie más atrás. Luego vuelve a enfrentar la cámara y, al cambiar la dirección de su desplazamiento, sale del encuadre por la izquierda debido a que la cámara no sigue su recorrido por quedar fija para encuadrar a Lucy, quien permanece de pie mientras observa la retirada de George. En la última escena del filme, la n.º 57, después de acompañar el desplazamiento de avance de los dos personajes según un plano frontal mediante un *travelling* de retroceso, la cámara se detiene. Eugene Morgan y Fanny Minafer continúan avanzando hasta que salen del cuadro por ambos lados de la cámara detenida, uno por el margen izquierdo y la otra por el margen derecho del encuadre. La cámara enfoca, entonces, la puerta cerrada de la habitación donde se encuentran George y Lucy, en el fondo del cuadro. Obviamente había que finalizar la secuencia, pero podría haberse filmado de otras maneras. Un fundido a cuadro negro y una música extradiegética exultante, entretanto la cámara siguiese captando a Fanny y Eugene en su desplazamiento de avance sin detener su movimiento de *travelling* de retroceso, podría haber sido una alternativa para el final. Sin embargo, la determinación de la cámara por detenerse construye una figura altamente significativa. La cámara hace una opción, la de enfocar la puerta, muy al fondo del encuadre, detrás de la cual se encuentran los dos personajes que escribirán la historia futura con el amor que se profesan, mientras que Eugene y Fanny seguirán, cada uno, su propio camino por separado y no serán el centro temático de esa nueva historia. Como se verá más adelante, estas *selecciones* de la cámara por captar a un determinado personaje o a un objeto, en lugar de hacerlo con otro, también pueden ser detectadas en numerosas secuencias en las que el movimiento de la cámara es motivado por el movimiento de un personaje.<sup>86</sup> Igualmente, en los finales de las escenas n.º 50 y n.º 56, la cámara se detiene después de un movimiento de *travelling* de retroceso que acompaña el desplazamiento de los personajes. Mientras estos continúan avanzando, la cámara se detiene y permanece fija en el mismo lugar, lo que ocasiona que los personajes salgan del cuadro. El sentido que genera esta decisión de la cámara es el mismo que el de la escena n.º 57, pero muy diferente al de la escena n.º 15d, analizado anteriormente. La narración continuará con el tratamiento de otro episodio, con otros personajes y con otra problemática. Efectivamente, la escena n.º 51 desplaza la atención del espectador desde el jardín de los Morgan, por donde pasean y conversan

86 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Movimientos de la cámara provocados por el movimiento de personajes u objetos de la intradiégesis.

apaciblemente Lucy y su padre (escena n.º 50), a la mansión de los Amberson, donde George y Fanny discuten duramente (escena n.º 51). Del mismo modo, la escena n.º 56 traslada al espectador desde la mansión de los Morgan hasta el hospital donde está internado George Amberson (escena n.º 57).

### Movimientos de la cámara (MC) provocados por el movimiento de personajes (MP) u objetos de la intradiégesis

En esta categoría se encuentran todos los movimientos de la cámara que son motivados por movimientos de personajes u objetos. Al igual que en la categoría anterior, estos movimientos pueden ser los básicos, de *travelling* y de *paneo*, o combinaciones más o menos complejas de ambos. El movimiento de la cámara puede comenzar simultáneamente con el movimiento de los personajes o antes o después que estos hayan iniciado el suyo. Un movimiento de *travelling* puede ser la continuación de un movimiento de *paneo* o viceversa. En sus movimientos, la cámara puede mantenerse a distancia constante de los personajes o a distancia variable. Este aspecto está sujeto a la velocidad de desplazamiento de la cámara en relación con la de los personajes y con los tipos de recorridos. Así, por ejemplo, si los personajes se trasladan en línea recta, y la cámara lo hace según una ruta sinuosa, podrá haber momentos en los que esta se aproxime a los personajes y momentos en los que se aparte. De este modo, en los movimientos combinados de la cámara con los de los personajes, puede haber conjunción (convergencia) o disyunción (divergencia) entre ambos. Estos aspectos le confieren matices interesantes a esta categoría, que permiten diferenciar algunas escenas de otras. Todas estas situaciones son manejadas como recursos por Welles durante todo el filme con frecuencias y significados diferentes.

Aquí también puede encontrarse un cierto grado de autonomía con respecto al tipo de movimiento a realizar. Pero esa autonomía no se considera propia de la cámara, sino de la voluntad del enunciador-director que selecciona el tipo de movimiento que considera más apropiado para la filmación. También aquí existe la voluntad de generar *figuras de sentido* que colaboren en la comprensión de la historia y en la producción de un hecho estético que interese e incluso impacte al espectador.

Como se expresara recientemente, el desplazamiento de un personaje puede ser filmado a través de un *paneo* o de un *travelling*, lo cual significa una opción por parte del realizador, opción que siempre está al servicio de un objetivo del plan narrativo. Juntamente con la selección del tipo de movimiento, debe establecerse la posición de la cámara en relación con el personaje o con el objeto que se traslada, y decidir si esa posición relativa se mantiene o se modifica durante el transcurso de la secuencia.

La mayor parte de las secuencias de la escena n.º 18 —el paseo de los Amberson y los Morgan por la nieve— está filmada con movimientos de *paneo*. No existe secuencia alguna que haya sido filmada con movimientos de *travelling*, por lo menos de una forma destacada. Los amplios *paneo* que captan el desplazamiento del trineo de George intentan mostrar la generosidad y eficiencia de un medio de transporte idóneo para un suelo resbaladizo. Los recorridos de los personajes hacia el automóvil de Eugene Morgan, después del vuelco del trineo, también son filmados con movimientos de *paneo* desde puntos fijos ocupados por la cámara. El efecto conseguido sugiere que la cámara, como observador invisible, tiene dificultades para movilizarse sobre la nieve —al igual que los personajes, que avanzan torpemente— y solo puede *mover su cabeza y trepar a los árboles* para seguir sus desplazamientos. Si, por el contrario, se hubiese filmado el desplazamiento del trineo con movimientos de *travelling*, el movimiento del vehículo se habría visto minimizado, y su eficacia y elegancia como medio de transporte habrían quedado disminuidas al perderse la posibilidad de referirlo a objetos fijos en el espacio.<sup>87</sup> Además, el hecho de haber utilizado movimientos de *paneo* para estas secuencias tiene otro significado. El recurso sugiere que todos los acontecimientos se desarrollan en un espacio relativamente reducido, que no existen grandes distancias ni ocurren grandes desplazamientos entre los lugares donde está atascado el automóvil de Morgan y donde caen los jóvenes al volcar el trineo. Este hecho da cuenta del tamaño relativamente pequeño que todavía tiene la ciudad y sus alrededores, por donde los Amberson y los Morgan realizan el paseo.

La descripción de estos casos, en los que la cámara se mueve en función del movimiento de los personajes, es bastante más compleja que la de los casos de movimiento autónomo de la cámara pues se trata de describir un fenómeno que busca conciliar, por lo menos, dos movimientos de especies distintas. A los efectos de tipificar los movimientos a partir del estudio de las escenas y secuencias del filme, se determinaron algunos componentes que colaboran en la conformación de la imagen como resultante de la conjunción de los movimientos de la cámara con el de los personajes. Estos ítems son: la posición de la cámara en relación con el personaje, el movimiento del personaje, el ángulo de la trayectoria del personaje con respecto al cuadro, el tipo de movimiento de la cámara y algunos de sus atributos, tales como la velocidad y la uniformidad, la sincronía de ambos movimientos en el comienzo y en el final de la secuencia y la determinación del punto de vista.<sup>88</sup>

87 En general, cuando el desplazamiento de un objeto se filma con movimiento de *travelling*, los objetos fijos en el espacio que son captados por la cámara en movimiento parecen moverse, mientras que el objeto que realmente se desplaza parece estar quieto.

88 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP).



## Movimiento de *arrastre*, movimiento de *empuje*. ¿Quién mueve a quién?

Podría cuestionarse que el movimiento de la cámara siempre está supeditado al de los personajes. Hay ciertas escenas en las que según el manejo que hace Welles de los movimientos de la cámara y de los personajes, estos parecen condicionarse de modo diferente, invirtiéndose los términos de la provocación. En lugar de ser la cámara la que *sigue* al personaje en su movimiento, es esta la que *provoca* el movimiento al personaje. Este fenómeno, al que tentativamente se le dará el nombre de *arrastre* —la cámara *arrastra* a un personaje y le *provoca* movimiento—, también se produce entre los personajes. Parecería que, en determinadas secuencias, un personaje *arrastrase* a otro con su movimiento, como si lo hiciera entrar o salir del cuadro o lo desplazara dentro de este. A este tipo de movimiento de la cámara no se lo podría calificar de movimiento condicionado, sino que sería un movimiento autónomo, una *opción* de la cámara por comportarse de una determinada manera, una cámara que *no se deja llevar*, sino que, por el contrario, *lleva*. Por el contrario, en otras escenas, debido al tipo de movimiento de la cámara y a su posición con respecto al personaje que se mueve, la cámara parece ser *empujada* o *absorbida* por el desplazamiento del personaje, contrariamente a su deseo de permanecer estática. Este *efecto de arrastre* y este *efecto de empuje*, consecuencias del movimiento coordinado de objetos, personajes y cámara que provoca la sensación de movimientos encadenados y desencadenados, son una característica del lenguaje expresivo de Orson Welles en este filme y están orientados a producir figuras de sentido que trabajen a favor de la narración.

La escena n.º 19b resulta un ejemplo claro. La cámara fija, con un horizonte muy bajo y supuestamente ubicada en la cabecera del féretro de Wilbur Minafer, capta el pasaje de los afligidos amigos del difunto, que marchan de izquierda a derecha del encuadre. La cámara permanece estática, inmune a este desplazamiento de dolientes. Sin embargo, cuando Eugene y Lucy Morgan inician un desplazamiento en sentido contrario, la cámara *opta* por seguirlos a ellos. La sincronización de los movimientos es tal que parecería que el movimiento de paneo, de derecha a izquierda, es el que *arrastra* consigo a los personajes y los conduce hacia el centro de la habitación. Allí, están de pie George, Fanny e Isabel Amberson, quienes, arrastrados por el movimiento de los otros dos personajes, comienzan a desplazarse en el mismo sentido del movimiento de paneo. ¿Opciones de la cámara o la búsqueda de un efecto que incrementa la sensación de movimiento? Porque es muy cierto que el flujo y el reflujos que se genera en el cuadro con los dolientes, en primer plano, que marchan en un sentido y los Morgan y Amberson, en segundo plano, que marchan en el sentido contrario, no solo enfatiza el poder de opción que tiene la cámara por seleccionar el grupo a seguir, sino que además destaca los diferentes planos en los que se mueven los personajes. Como ya fuera explicado anteriormente, este hecho contribuye, ampliamente, a la visión y estimación de la profundidad del espacio, tan difícil de lograr en una toma prácticamente frontal. Pero, también, el movimiento de la secuencia podría explicarse de otra manera. Es la cámara la que *arrastra* con su movimiento de paneo a los Morgan y estos a los Amberson. El impulso que adquirieron los personajes les permite seguir desplazándose, automáticamente, mientras la cámara se vuelve selectiva y capta a aquel personaje que le interesa captar. También, podría referirse el análisis del movimiento de esta escena a la historia que narra el filme sobre los cambios de la economía y la industria de los Estados Unidos de principios del siglo XX y sus consecuencias sociales y culturales. De ese modo, los dos movimientos en sentido contrario podrían hacer alusión al movimiento de decadencia de una parte de la sociedad que marcha hacia su extinción, hacia su ocaso y, en sentido contrario, el movimiento de prosperidad que manifiesta otro sector de la sociedad, una sociedad emergente que se está enriqueciendo, y que se dirige hacia su apogeo. Ese sector es liderado por el próspero visionario Eugene Morgan, que, en su recorrido *contra corriente*, atrae consigo a aquellos personajes que integrarán esa nueva sociedad próspera de la futura nación, los nuevos Amberson, encarnados por George. También, en las secuencias de la escena n.º 16 Ba, la cámara en movimiento de *travelling* de retroceso, más que *seguir* a los personajes, parecería *arrastrar* a George y a Lucy sin importarles los múltiples invitados que, en sentido contrario y a gran velocidad, se cruzan con ellos saludándolos y rozándolos, pero sin desviarlos en su recorrido.

En la escena n.º 16 D, el movimiento es iniciado por Eugene Morgan, que decide bailar con Isabel. Conforme inicia su avance hacia donde se encuentra Isabel, la cámara comienza un movimiento de *travelling* de retroceso para seguirlo junto a Jack, que lo acompaña. La cámara se comporta como si hubiese sido *empujada* por el deseo de Eugene. Jack, por su parte, parece ser *arrastrado* por el entusiasmo de su amigo Morgan y lo sigue un poco más atrás. Sin que la cámara se detenga, se incorporan desde el espacio fuera de campo otros personajes. Primeramente Wilbur e Isabel, poco después George y Lucy. A medida que se incorporan los personajes, otros salen del encuadre. Eugene toma a Isabel y comienzan a bailar, mientras que Jack y Wilbur quedan de pie y observan desde el fondo del cuadro. Después que ingresan George y Lucy, y a medida que estos avanzan hacia el plano del cuadro, Isabel y Eugene salen de este por la derecha y quedan solo los jóvenes. Cuando ellos están muy próximos al plano, la cámara se detiene. A diferencia de la escena n.º 16 C, en esta escena la cámara mantiene un movimiento continuo mientras ingresan y salen personajes. Los personajes entran y salen del cuadro con la cámara en movimiento con velocidad constante. La espontaneidad de las entradas y salidas al y desde el encuadre, que generan combinaciones encadenadas de diferentes parejas de personajes, produce intercambios inesperados y confiere a la secuencia un gran dinamismo y fluidez en los desplazamientos. El efecto es diferente al de la escena anterior. La cámara, en su movimiento de *travelling* de retroceso, iniciado después de haber sido impulsada por Morgan, parece que se desplazara sobre un piso resbaladizo al que no puede resistirse. Su

irrefrenable movimiento parece generar un vacío en el espacio que succiona a los personajes y los atrae hacia sí. A medida que ingresan algunos personajes, otros salen. El ingreso y la salida se dan de un modo alternado. De los dos personajes que ingresan, Wilbur e Isabel, uno sigue (Isabel) y el otro (Wilbur) queda con otro personaje (Jack), quien ya estaba incorporado al encuadre desde el comienzo de la escena. Cuando George y Lucy ingresan, *empujan* a Eugene, quien estaba en el cuadro desde el principio de la escena, y a Isabel, quien había entrado con Wilbur. El ingreso de los dos jóvenes al cuadro saca del encuadre a los demás personajes y quedan solo ellos dos. Recién entonces, la cámara consigue detenerse. Como impedidos de proseguir por la presencia de la cámara que les ofrece un límite, la pareja debe detenerse. Este gesto de la cámara podría considerarse una intromisión de la enunciación en el enunciado, un gesto voluntario de la cámara que, en forma autónoma, *decide* detenerse para detener a los jóvenes en su avance y atender el centro crucial del problema, la resolución futura de la vida de ambos. Así, al tener a la pareja en primerísimo primer plano, permite al espectador escuchar la pregunta que Lucy formula a George: «¿Qué le gustaría hacer?», y la respuesta inmediata de George: «Me gustaría ser dueño de un yate». George prefiere *ser y tener a hacer*, actitud que se revertirá solo al final del filme, en la escena n.º 51. Parece obvio que semejante respuesta —que describe con tanta precisión la personalidad de George Amberson, tan diferente a la de Eugene Morgan— debía hacerse en un primerísimo primer plano y de modo súbito e imprevisible, como si el joven hubiese sido sorprendido en un momento de extrema vulnerabilidad debido a su euforia. Como si estuviera avergonzado por haber confesado una intimidad impronunciable a una persona desconocida, sale rápidamente hacia el fondo del cuadro mientras arrastra consigo a Lucy en su arrebatada carrera. También por *iniciativa propia*, la cámara decide no seguirlos y se retira un poco más hacia atrás. Deja que el cuadro sea invadido por otras parejas danzantes, hecho que aumenta la divergencia con los dos personajes. Da la sensación de que George ha quedado avergonzado por su confesión, y huye de la presencia de la cámara para refugiarse en el anonimato de la muchedumbre. Por su parte, la cámara ya logró su cometido, transmitir al espectador la valiosa confesión del joven. Satisfecha con su logro, lo deja ir.

Es interesante notar el modo en que ingresan al cuadro las dos parejas, Wilbur con Isabel y George con Lucy. Mientras que la entrada de los jóvenes se hace por la izquierda y desde una distancia de plano americano, la de Wilbur y su esposa se produce por la derecha del encuadre, en plano medio y con un movimiento mucho más complejo y envolvente. Primeramente, es Eugene que cruza por delante de Jack para recibir a Isabel, quien a su vez, desde el espacio fuera de campo, ingresa al cuadro mientras pasa de espaldas a la cámara por delante de Eugene, para luego girar, enfrentarse al cuadro, y quedar colocada a su derecha. Mientras tanto, su esposo ingresa al campo por detrás de Eugene y se une a Jack, que queda rezagado. De ese modo, el movimiento de Wilbur hace *pendant* con el de Eugene, pero en sentido inverso, mientras traza una elipse en cuyo centro se encuentra Jack. Todo es sorpresivo, pues Eugene comienza a moverse antes de que Isabel ingrese al cuadro y el espectador comprenda que su anticipo con respecto a Jack está motivado por un personaje fuera del encuadre. Morgan es *provocado* por Isabel para desviar su desplazamiento y pasar por delante de Jack. A su vez, el movimiento de Isabel provoca el de su esposo. George y Lucy, en cambio, ingresan decididamente tomados del brazo sobre un plano frontal. Luego de un giro de 90 grados, convencional y rígido, pasan a un plano de punta, y sobre él se encaminan directamente hacia al cuadro.

En el caso de la escena n.º 29c, comentada anteriormente, la aparición de George delante de la cámara que avanza hacia el interior del estar de la casa de la señora Johnson transforma un movimiento autónomo de la cámara en uno condicionado por la traslación del personaje. No obstante, la impresión es la de que George *aprovecha* el movimiento autónomo de *travelling* de avance de la cámara para aparecer en el cuadro y seguir su ritmo. Podría considerarse este gesto una intromisión de la enunciación en el enunciado, así como lo es el saludo de Eugene Morgan a la cámara en la escena n.º 6a. En este caso, no existe arrastre ni empuje de la cámara ni de los personajes.

Todo el plano secuencia de la escena n.º 16 C demuestra la riqueza y complejidad con que Welles trabaja la sincronía del movimiento de los personajes con los movimientos de la cámara. También aquí podrían detectarse decisiones autónomas de la cámara con respecto a su comportamiento, los movimientos de arrastre de la cámara y de los personajes. La secuencia se inicia con un breve *travelling* de retroceso que incorpora a la figura del mayor Amberson en el encuadre mientras arriban a la mesa del ponche Isabel, Wilbur, Fanny, Eugene y Jack. Luego de una broma hecha por el mayor a sus hijos, este inicia un movimiento circular alrededor de la mesa que *arrastra* a Eugene Morgan y a los demás personajes tras de sí. La cámara acompaña ese movimiento con un paneo horizontal (de izquierda a derecha) hasta detenerse junto con los personajes. Instantes antes de detenerse, pasa un mayordomo con una bandeja desde la derecha a la izquierda del cuadro. El mayordomo entra y sale del cuadro mientras la cámara permanece fija para captar a los mismos personajes con los que se inició la secuencia. Una primera *opción* de la cámara es el hecho de permanecer fija y no acompañar el movimiento del mayordomo que pasa (¿actitud de desdén?). El personaje no consigue *arrastrar* a la cámara consigo. El diálogo continúa, y ahora es Eugene quien, por seguir con la broma del mayor, menciona a su hija Lucy. Como atraídos por las palabras de Morgan, y arrastrados por el vacío dejado por el mayordomo que pasó por delante de los anfitriones y del invitado, aparecen Lucy y George tomados del brazo mientras se desplazan de derecha a izquierda (escena n.º 16 Cx). Recién entonces, la cámara inicia un movimiento de paneo que acompaña el movimiento de los jóvenes, como si estos, al pasar muy cerca de ella, la moviesen (*arrastre* de la cámara por los personajes). Mientras se detiene

apenas, Lucy responde con un gesto a las palabras de su padre e inmediatamente continúa caminando con George. El gesto de Lucy es aprovechado por la cámara para realizar un movimiento de *travelling* de retroceso y *permitir* que accedan al cuadro, por delante de los jóvenes, el mayor y Eugene, quienes continúan su camino detrás de George y de Lucy. Entonces, sin detenerse, la cámara retoma el paneo hacia la izquierda para *seguir* a los personajes.

Dos *opciones* de la cámara pueden detectarse en esta breve pero compleja secuencia. Por una parte, el hecho de acompañar el movimiento de George y de Lucy con un paneo después de haber permanecido en reposo y haber dejado pasar al mayordomo sin seguir su desplazamiento. Por otra parte, el ejecutar el movimiento de *travelling* de retroceso para incorporar en el encuadre al mayor y a Eugene cuando estos se suman al recorrido que hacen los jóvenes hacia la mesa de las confituras (sin considerar el primero, que permite que el mayor ingrese al cuadro en la mesa del ponche). También constituye una opción de la cámara el hecho de detenerse frente a la mesa de los bombones cuando George y Lucy se detienen para dejar pasar al mayor, a Eugene y a Jack y, más atrás, a Wilbur con su esposa y su hermana, que siguen caminando hasta desaparecer. La cámara permanecerá fija frente a la mesa hasta el final de la secuencia, a pesar de los movimientos de aproximación y alejamiento de los personajes. Es difícil, pues, en esta breve secuencia como en muchas otras, determinar autonomías y subordinaciones de la cámara con respecto al movimiento de los personajes. De todos modos, es posible detectar un carácter selectivo y preferencial en sus movimientos y, en algunos de ellos, una clara voluntad. Si se retoma la escena desde el comienzo y se hace un resumen de los movimientos, se notará que quien inicia el movimiento es el mayor Amberson, que induce a los demás a girar alrededor de la mesa del ponche casi 180 grados, hasta que se detienen. Al pasar el mayordomo, parecería que este arrastrara, a su vez, a los jóvenes Lucy y George, que vienen detrás. Cuando pasa la pareja de jóvenes, se tiene la sensación de que la cámara es arrastrada por la pareja para iniciar el movimiento de paneo. A su vez, Eugene Morgan es provocado por el pasaje de Lucy y de George para reiniciar su desplazamiento e incorporarse, finalmente, al desfile del grupo. Al arrastrar con él a Jack, prosigue el encadenamiento de movimientos.

Como se verá más adelante cuando se analice el movimiento en función de las figuras de sentido que genera, en este caso, la *figura de sentido* se sustenta en la relación del movimiento con el *liderazgo* de quien lo provoca. El mayor Amberson movilizó a toda una familia y una ciudad por iniciativa propia, generó vida, creó un imperio. Ahora se detiene ante una nueva generación que será responsable de mantener ese movimiento. Eugene Morgan es el mediador entre las dos generaciones. Recoge el movimiento iniciado por el mayor, pero se detiene ante el movimiento de los dos jóvenes que le sucederán, y les cede su liderazgo.

En la escena n.º 51, el *travelling* de retroceso, más que seguir el avance de los personajes, parece arrastrarlos hacia su salvación, a la vez que empuja al observador invisible (espectador) hacia atrás, como si fuese un émbolo. Más precisamente, la cámara parece auxiliar al intrépido George en el rescate de su tía Fanny. Poco antes, el *travelling* horizontal a través de la mansión fue precedido por un *travelling* vertical descendente que acompaña la caída del cuerpo de Fanny sobre el piso de la antecocina, víctima de una crisis nerviosa y depresiva. La cámara se asocia a su estado de ánimo y se desploma con ella. Pero, inmediatamente, se solidariza con George y lo sigue con un paneo inclinado hacia arriba mientras este levanta a su tía del piso. El paneo inclinado hacia arriba se combina con el movimiento de *travelling* de retroceso que los acompañará en su extensa travesía por la mansión Amberson. Este es el último *travelling* impactante y altamente significativo del filme.

La escena n.º 52 comienza con un único paneo que, debido a las variaciones de su velocidad, simula una sucesión de *paneos encadenados*. El movimiento de los dos personajes, George y el abogado Bronson, colabora para enfatizar esa sensación, al igual que el modo de ingresar y salir del cuadro de cada uno de ellos. El paneo se inicia con la toma del movimiento de la hoja de una puerta. Esta es abierta por la secretaria del abogado para que ingrese un hombre vestido de negro cuyo rostro permanece fuera del encuadre debido al primerísimo plano con que es tomado y al horizonte relativamente bajo de la cámara. Al pasar y salir del cuadro, detrás suyo y de pie, aparece Bronson a una distancia de plano americano que la angulación en contrapicado toma solo hasta el pecho. Bronson se dirige hacia donde se detuvo el hombre que termina de entrar, quien resulta ser George Amberson. La cámara lo sigue sin detener el movimiento de paneo iniciado, pero incrementa su velocidad. La convergencia de los personajes con el plano del cuadro aumenta debido al movimiento de giro y al desplazamiento sinuoso de Bronson, lo que provoca un aumento de velocidad relativa de sus movimientos. Cuando ingresa nuevamente George en el encuadre, disminuye la velocidad del paneo al mismo tiempo que Bronson desaparece detrás de George, para reaparecer nuevamente mientras se dirige a su escritorio. Sin detener el movimiento, la cámara capta cómo George gira sobre sus espaldas y acompaña a Bronson hasta su escritorio. Al finalizar la secuencia, la cámara realiza, junto con el paneo, un breve y casi imperceptible *travelling* de aproximación hacia los dos personajes.

El interés de la escena radica en el encadenamiento de los movimientos y de la aparente pérdida de *autonomía* de cada uno. La puerta es abierta por el brazo de una secretaria. Ese movimiento genera un vacío en el espacio que *succiona* a George, quien atraviesa el cuadro de izquierda a derecha y *provoca* en la cámara un movimiento de paneo en el mismo sentido. Al salir George del cuadro por el margen derecho, queda en descubierto el abogado Bronson, que es *arrastrado* por el movimiento de paneo de la cámara hacia donde está George de pie. Al cruzarse con este, Bronson *desencadena* el giro y el posterior desplazamiento de George hacia el fondo de la habitación donde, finalmente, ambos personajes se detienen. Con ellos también se detiene la cámara. La

sinuosidad de las trayectorias curvas de los personajes, combinada con el giro del paneo de la cámara, ocasiona múltiples convergencias y divergencias con el plano del cuadro y posturas frontales y oblicuas del cuerpo de los personajes que contribuyen a dinamizar y enriquecer visualmente la breve secuencia. Igualmente, las convergencias y divergencias con el plano del cuadro provocan un aumento y una disminución de las velocidades relativas de cada uno de los personajes, que les confieren a los movimientos características enfáticas y casi espasmódicas. Esta sucesión de movimientos y detenciones de la cámara y de los personajes que se interaccionan de una forma arrebatada manifiesta la impetuosa y precipitada decisión de George que no deja de sorprender al abogado Bronson, quien intenta poner calma a la situación y procura tranquilizar al joven Amberson para que pueda tomar una decisión más meditada y responsable. Una vez más, como en tantas otras escenas, el ánimo de los personajes se manifiesta a través de sus movimientos. Estos movimientos se combinan con los movimientos de la cámara a los efectos de marcar y enfatizar el sentido que tiene la escena en la narración de la historia.

### Movimiento y detenimiento de la cámara. Encuadres

Del mismo modo que se analizó el movimiento de la cámara en función del movimiento de los personajes —la cámara se mueve para seguir a un personaje o en busca de un objeto—, y se consideró su movimiento como autónomo o subordinado, provocador o provocado, ahora se analizará el movimiento desde otro aspecto, el de la conformación del encuadre. La cámara se mueve o se detiene para conseguir un *encuadre* determinado. Con este enfoque podría pensarse que la cámara decide un encuadre por un personaje u objeto cuando inicia un movimiento específico o durante su desarrollo. También podría considerarse como una opción de la cámara el tipo de encuadre que realiza una vez que se ha detenido. Podría imaginarse que el movimiento o la detención se ejecutan en función del logro de un determinado encuadre. A través de la descripción de los ejemplos que siguen podrán reconocerse algunas características del estilo de Welles que involucran algunos de los ítems analizados tales como la composición del formato (CF), el movimiento o detención de la cámara (MC), el movimiento de los personajes (MP) y los mundos en convivencia dentro del encuadre (MS).

### Encuadre en *desequilibrio*. Formación de figuras de sentido. Mundos simultáneos (MS)

En las escenas que se analizan a continuación, se puede visualizar una de las características del lenguaje welliesiano que refiere a la convivencia de mundos diferentes en el mismo encuadre y que aparecen —o se hacen más visibles— como consecuencia de un encuadre aparentemente descentrado o *desequilibrado*, consecuencia del movimiento o detenimiento de la cámara.

En la escena n.º 16 C, la cámara se detiene por última vez frente a la mesa con las confituras. George y Lucy, los personajes principales de esta secuencia, no son encuadrados en el centro del cuadro, sino sobre el margen derecho y en plano medio (escena n.º 16 Czb). Sobre el margen izquierdo, en plano figura, permanecen Eugene y Jack. Estos se aproximan a los jóvenes y Eugene le susurra el nombre de su hija a George, quien se ha servido un dulce y todavía se pregunta por el nombre de la señorita que lo acompaña. Una vez que Eugene menciona el nombre de su hija, continúa su camino y sale del campo junto con Jack. El encuadre permanece fijo. Como consecuencia, se crea un vacío (ausencia de personajes) sobre el margen izquierdo, en el espacio que ocupaban Jack y Eugene antes de desplazarse. Este *silencio*, producido en la mitad izquierda del encuadre, genera cierto *desequilibrio* en la composición del formato que se percibe incompleto como consecuencia de que las figuras de George y Lucy no están centradas. El *desequilibrio* es clausurado rápidamente por la presencia de tres personajes que se aproximan a la mesa ávidamente en busca de bombones. La cámara *espera* y *reserva* el lugar para que otros personajes lo llenen con la intención de mantener, de modo permanente, la simultaneidad de mundos diferentes y manifestarlo mediante su *recambio*. Los tres personajes que llenan ese vacío provienen del fondo del encuadre. Se aproximan rápidamente, casi corriendo, para precipitarse sobre la mesa en cuyo extremo conversan George y Lucy. El recorrido de los tres personajes desde la lejanía es captado gracias a la profundidad de campo.

Una situación similar se produce en la escena n.º 16 Ezq. George y Jack quedan solos sobre el margen derecho del cuadro, en plano medio, mientras sobre el margen izquierdo y en plano figura dialogan Fanny, Isabel, Lucy y su padre, en el vestíbulo, prontos para marcharse de la mansión Amberson una vez finalizada la fiesta en honor a George. La diferencia de esta escena con respecto a la escena n.º 16 Czb radica en que, en este caso, los mundos en convivencia se relacionan porque el diálogo de uno de ellos hace referencia al otro. También, en esta ocasión, los personajes Jack y George Amberson aparecen desplazados del centro del encuadre hacia el margen derecho. Este *desequilibrio* compositivo del formato, que permite la inclusión de otro mundo en el encuadre (el del conjunto conformado por Eugene, Fanny, Lucy e Isabel, que aguardan en el vestíbulo), genera una tensión entre ambos mundos que terminará *ocasionando un movimiento*. La tensión está provocada por la espera de los dos últimos invitados para despedirse de George y de Jack. Esa espera, que encierra cierta ansiedad, se manifiesta por la diferencia notoria entre dos planos: el plano próximo al cuadro, con Jack y George, y el más alejado del cuadro, integrado con los otros cuatro personajes. Es interesante notar que los dos polos de atracción presentes en el cuadro, el compuesto por los personajes en primer plano en un extremo y el integrado por los más alejados, captados en plano figura, conforman un plano oblicuo con respecto al plano del cuadro.



Anteriormente, la escena n.º 16 Ezll había mantenido la simultaneidad de mundos aun después de la sorpresiva aparición de Eugene e Isabel en primer plano. El encuadre queda establecido en las mismas condiciones que en el ejemplo anterior, figuras estáticas en primer plano sobre el margen derecho, figuras en movimiento y en plano figura que convergen o divergen con el cuadro, sobre el margen izquierdo. No obstante, si bien desde el punto de vista de una equilibrada composición del formato el encuadre no está bien resuelto, se privilegia la tensión provocada por ese desequilibrio en detrimento de la armonía compositiva. En todo momento, la cámara actúa como si supiera lo que es necesario hacer para provocar al espectador. En este caso, sabe que ese instante de desequilibrio en la composición del formato, que tanto trabaja a favor de la sorpresa, será destruido a la brevedad por los aplausos y la voz de Jack desde el espacio fuera de campo, hecho que restituye la armonía y el equilibrio del encuadre al establecer el tercer polo de atención en el extremo opuesto del plano oblicuo virtual generado por Lucy y George, en un extremo, y por Eugene e Isabel, en el centro de ese plano.

En la escena n.º 27x, también es una opción de la cámara realizar el paneo de derecha a izquierda para seguir a Jack Amberson en su reingreso al comedor. Al hacerlo, la cámara *desdeña* la figura de Isabel, quien queda fuera del cuadro con el movimiento de la cámara, para generar una composición de formato elocuente, en este caso equilibrada. La composición se resuelve con la figura de George, en plano medio, sentado a la mesa, sobre el margen derecho del cuadro y Jack en plano figura, de pie, junto a la chimenea, sobre el margen izquierdo. Acertadamente, la cámara enfatiza la expresión del rostro de George que se transforma a medida que recibe la reprimenda de su tío desde el fondo del cuadro. Si se hubiese mantenido a Isabel en el encuadre, el espectador habría tenido que atender, también, las reacciones y los gestos de la mujer, y el efecto buscado se habría debilitado. La soledad aparente en la que George recibe la amonestación de su tío expresa la soledad real en la que se encuentra el joven como paladín de una forma de pensar y sentir con respecto a la industria del automóvil. Aquí también los mundos diferentes, pero simultáneos en el encuadre, mantienen un diálogo que termina por ofuscar a uno de ellos, que finalmente se retira del lugar (escena n.º 27y), hecho que tiene por consecuencia un movimiento.

En la escena n.º 16 Ak, después de que Eugene Morgan se aparta de Isabel, queda un espacio vacío en la derecha del cuadro que la cámara no rescinde mediante un reencuadre. Por el contrario, la cámara mantiene el mismo encuadre aunque Lucy, recién llegada, pase de espaldas al cuadro por delante de Isabel. La joven, sin detenerse, se presenta ante George en tanto se detiene sobre el extremo izquierdo donde está ubicado el joven. Su figura es captada en plano medio corto. Con este movimiento, el realizador consigue desplazar hacia la izquierda del cuadro filmico todo el interés del espectador. Como atraído por la tensión que genera el sutil desequilibrio de la composición, aparece Jack Amberson para llenar el vacío que dejara Eugene instantes antes sobre el margen derecho. Su pasaje es breve, solo para llamar a su amigo en el preciso momento en que pasa por el costado de Isabel instantes antes de volver a salir del encuadre para dirigirse hacia Eugene. No obstante lo efímero de su intervención, esta es suficiente para introducir un *mundo distractor* que expresa la simultaneidad de mundos diferentes —en este caso divergentes— propios del ámbito festivo y multitudinario en el que se desarrolla la secuencia. Por una parte, el saludo de George y Lucy y, por otra, simultáneamente, el llamado de Jack a su amigo Eugene. Ambas acciones se producen a la misma distancia del plano del cuadro y simultáneamente.

En la escena n.º 16 Bt, la cámara adapta su encuadre para que la composición del formato sea cuidadosamente equilibrada. George y Lucy, sentados en el segundo tramo de la escalera, quedan dispuestos sobre ambos márgenes verticales del cuadro enfrentados al pilarcillo del pasamano de la escalera que se distingue entre ambos. Al fondo, enmarcados por la figura de los dos jóvenes, los invitados bailan al son del vals. Entre ellos se distinguen Eugene y Fanny. Cuando la música termina, Eugene deja a Fanny y, luego de aproximarse al pie de la escalera, llama a su hija con la intención de sacarla a bailar. El llamado de Eugene interrumpe la conversación que mantienen George y Lucy en primer plano y destruye el equilibrio del encuadre mientras introduce un desequilibrio que trae como consecuencia un nuevo movimiento.

En la última secuencia de la escena n.º 51, cuando la cámara termina su recorrido de *travelling*, George y Fanny continúan desplazándose hacia el ventanal de la sala, donde finalmente se detienen. De una posición central en el encuadre, mantenida durante todo el *travelling* de retroceso, ambos personajes pasan a una posición diferente en el extremo izquierdo del cuadro como consecuencia de la detención de la cámara. El extremo derecho queda reservado a un montón de muebles cubiertos por gruesas telas protectoras a la espera de ser rematados. Es notoria la simultaneidad de dos mundos diferentes, en especie y en significado, que el espectador puede apreciar una vez que la cámara se hubo detenido. El encuadre final crea una figura de sentido profundo. A la izquierda, los personajes parecen pequeños e insignificantes, como agobiados por el cúmulo de muebles embalados que se amontonan sobre el margen derecho, ahora inservibles. No obstante, esas dos figuras muy pequeñas representan el germen de la vida del tiempo futuro pues conservan aún la esperanza. A la derecha, los imponentes bultos, mudos e inútiles frente a los problemas de George y de Fanny, ocupan la mayor parte del encuadre y expresan los desechos de una vida ya pasada. Al promediar la escena, y antes de que comience el movimiento de *travelling* que termina con este encuadre, la cámara capta a una Fanny que se ha desplomado por efecto de su depresión, en el centro del cuadro (escenas n.º 51d y n.º 51e). Las tomas de Fanny son alternadas con las tomas en contrapicado de George, también en el centro del cuadro, quien le exige a su tía que se incorpore. Después del último corte, y antes de iniciarse el plano secuencia con el que termina la escena, la cámara, aun más alejada, re-encuadra a Fanny sobre el costado

izquierdo del cuadro y reserva el espacio de la derecha hasta el momento en que es llenado por George, quien termina por agacharse y tomar a su tía para sacarla de la antecocina (escena n.º 51f).

### Encuadre desequilibrado (CF). Producción de movimiento (MC, MP)

Como se ha visto, el desequilibrio en el encuadre (una composición del formato del cuadro poco armónica o inestable) puede producirse como consecuencia del movimiento de personajes u objetos mientras la cámara permanece detenida (escena n.º 16 Czb), o bien cuando esta, al finalizar un movimiento de *travelling* o de paneo, queda con un encuadre desequilibrado como consecuencia de ese movimiento (escena n.º 16 Ezll). También, cuando el desequilibrio aparece después de un corte y montaje, tal como se vio en la escena n.º 51f.<sup>89</sup> El desequilibrio consiste en la aparición de un *vacío* que en la imagen audiovisual en movimiento no puede analizarse exclusivamente a través de la composición del formato de un solo fotograma (composición de formato estática).

El desequilibrio que se percibe en la escena n.º 16 Czb se debe a la desaparición de la imagen visual correspondiente a Jack y Eugene, quienes equilibraban la figura, en primer plano, de George y Lucy. En este caso, el equilibrio se restablece progresivamente por la aparición de una imagen móvil, la de tres personajes que se aproximan rápidamente, y cuyo tamaño varía en función del movimiento que desarrollan. En cambio, en la escena n.º 16 Ezll, el desequilibrio se produce por la brusca aparición de las figuras de Eugene e Isabel en primer plano, exageradamente más grandes que la que el espectador se había habituado a ver, instantes antes, cuando la cámara enfocaba las figuras de Lucy y de George en plano americano. Sorpresa y cambio de escala contribuyen a crear esa sensación de desequilibrio. A diferencia de la escena comentada anteriormente, en este caso el equilibrio se restablece, súbitamente, por la aparición de una imagen en el espacio fuera de campo, la voz en *off* de Jack Amberson que completa el otro extremo del plano oblicuo virtual generado por los otros cuatro personajes visibles. También, en la escena n.º 51h, el desequilibrio se produce por la gran superficie que ocupa el mobiliario cubierto por las telas en relación con la superficie que ocupan los personajes en el encuadre y por la diferente naturaleza de los mundos en convivencia. Los personajes parecen arrinconados, apretados por el peso de objetos y muebles que serán rematados. La reflexión de George, que concluye con su decisión de cambiar de trabajo, es el motor que provoca el movimiento que se proyecta y se concreta recién en la escena siguiente. En esta (escena n.º 52a), el repentino barrido de la puerta de izquierda a derecha en primerísimo primer plano con el que comienza esta escena parece borrar de un plumazo todo el peso de ese fárrago de objetos inútiles, que representan el pasado, y abrir las puertas para un futuro pleno de vitalidad, anunciado por el ingreso de George a la oficina de Bronson.

Después del análisis de estas escenas, se podría concluir que una vez establecido un desequilibrio en el encuadre, se genera un *movimiento* que tiende a restituir el equilibrio. El desequilibrio provoca una *tensión* en el cuadro y en el espectador, que le permite apreciar mejor el movimiento que restituye el equilibrio perdido. El desequilibrio de la composición aumenta la expectativa del espectador por la aparición de ese movimiento necesario para restaurar su equilibrio. En la mayoría de los casos, la restitución del equilibrio se produce con la aparición de un *mundo* nuevo de distinta naturaleza —los tres invitados en el primer caso, la voz de Jack en el segundo ejemplo, la decisión del cambio de vida, en el tercero— que genera una nueva *figura de significado*. Una vez recobrados la armonía y el equilibrio en el encuadre, surge un elemento que tiende a desestabilizar la composición y a generar un nuevo *movimiento*. De ese modo, el *desequilibrio* del encuadre trabaja con una doble finalidad, la de suscitar un movimiento permanente durante el filme y la de promover una renovación constante de los mundos en convivencia al generar nuevas *figuras de significado*, aspecto que otorga un gran dinamismo a las secuencias.

Si se retoman los dos primeros ejemplos anteriores, en la escena n.º 16 Czb, el equilibrio obtenido por la presencia de los dos personajes que se detienen junto a Lucy y a George, en la mesa de los bombones, es destruido por esa misma e inoportuna presencia. Los dos ávidos ancianos que se abalanzan sobre las confituras provocan que la joven pareja se aparte de ellos, lentamente, y se genere otra situación desequilibrante con una única solución de continuidad en la escena siguiente mediante un nuevo movimiento, el corte y el montaje.

En la escena n.º 16 Ezll, una vez que la voz de Jack restableció el equilibrio en el encuadre y que el movimiento parecía haber cesado, Lucy se separa de George y se adelanta hacia su padre para solicitarle que le permita retirarse (escena n.º 16 Ezm). Inmediatamente, Eugene se distancia de Isabel y se dirige al vestíbulo. De ese modo, deshace el equilibrio logrado e introduce al espectador en una nueva versión del movimiento, movimiento que también arrastra a la cámara a realizar un *travelling* de avance.

Welles provoca y se vale del encuadre desequilibrado y tensado para generar movimiento. También, de este modo se produce el movimiento en el filme. Los movimientos de la cámara y de los personajes trabajan solidaria y encadenadamente con el encuadre para obtener una determinada composición de formato (CF) y para renovar los tipos de mundos en convivencia (MS). Todos ellos colaboran, ya sea como causas o efectos, en la producción del movimiento. Siempre, la causa es el movimiento de un personaje o de un objeto, el movimiento de la cámara o un desequilibrio momentáneo del encuadre, y siempre, también, uno de ellos es el efecto. Obsérvese que el realizador maneja estos recursos de modo sistemático y coordinado. Algunos de ellos pertenecen al nivel enuncivo, otros, al enunciativo.

89 El corte y montaje no deja de ser un tipo de movimiento ya que siempre que hay un corte se produce un cambio del punto de vista de la cámara, es decir, de su ubicación.



Veamos cómo operan estos parámetros en la escena n.º 28, una escena extremadamente compleja. La cámara desarrolla un movimiento de *travelling* de ascenso (grúa) que sigue a los personajes en su desplazamiento ascendente por la gran escalera de la mansión Amberson. Al final, situada en un punto fijo dentro del ojo de la escalera, gira hasta detenerse para captar a los dos personajes en una toma en contrapicado. Ese movimiento de giro y de ascenso se desarrolla en total concordancia con el tema del diálogo que entablan Fanny y George.<sup>90</sup> Su forma envolvente de espiral manifiesta, en el espacio escénico, el modo en que Fanny envuelve a su sobrino para atraparlo en una intriga. El deslizamiento sutil y sedoso del desplazamiento de la cámara es análogo a la conducta de Fanny que, como una serpiente, atrapa a su víctima y la emponzoña con su veneno.

Pero hay otro aspecto interesante en esta escena: las *opciones* que hace la cámara en su recorrido tras los personajes, opciones que podrían ser concebidas como movimientos autónomos. El primero consiste en la casi imperceptible elevación que efectúa la cámara de su horizonte durante el movimiento de *travelling* detrás de Fanny y de George (escena n.º 28c), antes de que estos comiencen a subir por la escalera, a los efectos de que permanezcan centrados en el encuadre cuando comiencen a subir los primeros peldaños y el cuadro pueda mantenerse vertical, sin necesidad de modificar excesivamente su angulación. De ese modo, el ascenso posterior de la cámara será menos brusco y el encuadre de los dos personajes podrá mantenerse sin saltos abruptos o cortes violentos. La segunda opción de la cámara consiste en la suspensión de su movimiento cuando George se detiene en la mitad del segundo tramo mientras Fanny, delante de su sobrino, continúa hablando y subiendo la escalera hasta salir del cuadro. En lugar de seguir a Fanny, la cámara espera para registrar la reacción de George en el momento en que su tía lance el primer señuelo de su intriga. La voz de Fanny proviene del espacio fuera de campo. Ella está situada a una distancia bastante mayor de la que conservaba hasta el momento de separarse de su sobrino, lo que destaca la reacción de George ante la alocución de Fanny y el poder de sus palabras. La sentencia de Fanny es decisiva para impulsar al joven a subir inmediatamente los peldaños que le restan hasta donde está su tía y pedirle una explicación. A enfatizar este aspecto contribuye, muy particularmente, la composición del formato (CF). Efectivamente, cuando George se detiene en la mitad del peldaño, sobre el fondo iluminado por el vitral de la escalera, no queda posicionado en el centro del cuadro, sino sobre su margen izquierdo debido a que la cámara se detiene antes de que Fanny salga del encuadre y cuando esta aún ocupaba la mitad derecha del cuadro. Dado que Fanny continúa subiendo mientras la cámara permanece fija, termina por salir del encuadre y su lugar queda vacío. Este vacío queda a la espera de ser llenado por las palabras de Fanny y el inminente desplazamiento de George hacia donde está su tía. Es claro, entonces, que, en este caso, son las palabras de Fanny las que provocan el movimiento que por un instante se había interrumpido. La *opción* de la cámara no podía ser otra más acertada que esta, la de mantener, por un momento, un encuadre en desequilibrio (*a la espera de*), para destacar el poder de la sentencia de Fanny y el consecuente efecto de movimiento que tienen sus palabras para impulsar a George. Del mismo modo, al finalizar la secuencia (escena n.º 28k), la cámara vuelve a optar por permanecer estática y no seguir el desplazamiento de George, en esta oportunidad, para captar la desesperación de Fanny que ve cómo su sobrino reacciona ante sus duras palabras mientras se marcha exasperado a lo de la señora Johnson. Ahora será el movimiento de George el que arrastre a la cámara desde el espacio fuera de campo y la lleve hasta la misma puerta de la casa de la señora Johnson, movimiento que se resuelve mediante el corte y el montaje de una nueva toma en la escena siguiente.

## MOVIMIENTO COMO GENERADOR DE FIGURAS DE SENTIDO.

### EL MOVIMIENTO COMO METÁFORA DEL MOVIMIENTO

Anteriormente, se analizó el movimiento como fenómeno mecánico, como desplazamiento de objetos y personas en el espacio. Ahora, se analizará como recurso para crear *figuras con un significado* preciso, el de reforzar aspectos temáticos de la historia que se narra en el filme. Se estudió el movimiento como precedente o consecuente de un encuadre desequilibrado que procuraba la renovación de mundos en convivencia dentro del cuadro y un nuevo equilibrio. Ahora se estudiará al *movimiento como metáfora del movimiento*, es decir, como figura que metafóricamente expresa el movimiento como tema esencial del filme.

El movimiento es uno de los temas estructurales del filme. El juego dialéctico entre el movimiento de los personajes y el movimiento de la cámara, la generación o disolución de mundos diferentes en el cuadro, juntamente con el equilibrio de la composición del formato, resultan ser plásticamente atractivos y característicos del estilo de Welles. Además, son esenciales para la generación de *figuras de sentido* que revelan el tema sustancial de la movilidad. En efecto, existen muchas secuencias capaces de ejemplificar este aspecto. La escena n.º 16 C —como todas las escenas del baile de los Amberson—<sup>91</sup> resulta significativa para la expresión, en un plano metafórico, del

90 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Mapa de recorridos de la escena n.º 28.

91 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Comentarios a las escenas n.ºs 16 A, 16 B, 16 C, 16 D y 16 E.

proceso de transformación de la sociedad y de las estructuras económicas de la época, transformación que resulta ser la clave de todo *movimiento* en la historia narrada. Como se expresara con anterioridad, el filme trata sobre la decadencia de un sistema social, cultural y económico, frente a la irrupción de otro sistema basado en modos de producción y consumo distintos a los preexistentes. En la ciudad, quien lidera el sistema que caduca es el mayor Amberson, y quien tomará el liderazgo del nuevo sistema que emerge será Eugene Morgan.

Si se observa atentamente, la escena n.º 16 C comienza con un movimiento rotatorio iniciado por el mayor Amberson, quien arrastra en su camino a Eugene Morgan y a los otros personajes que le siguen, hasta que se detienen poco antes de que pasen George y Lucy. La cámara ha registrado el movimiento iniciado por parte del mayor, quien *moviliza* a los demás personajes y los hace girar alrededor de la mesa, hasta su detención. Cuando pasan George y Lucy, y la cámara comienza su movimiento de paneo para seguirlos, se observa, entonces, que quien inicia el movimiento de los personajes que están detenidos es Eugene Morgan. A él se suman inmediatamente Jack Amberson y el mayor, para quienes la cámara tiene un gesto de aceptación por el ingreso al encuadre debido a un breve *travelling* de retroceso. Eugene Morgan será quien iniciará el movimiento a partir de este momento y durante el resto del filme. Precisamente, Morgan representa la nueva generación de emprendedores destinados a transformarse en magnates de la industria. No obstante, disputará con George esa primacía. En definitiva, Eugene Morgan se mueve tras los pasos de George y de Lucy, que son quienes lo arrastran a él en el desplazamiento. Los jóvenes serán los que se impongan en el futuro, y al final del filme. De este hecho, dan cuenta otras escenas tales como las escenas n.º 16 Ezm, n.º 31 y n.º 43, o la penúltima escena, en la que los Morgan deciden ir a ver a George al hospital en un acto de reconocimiento de los valores humanos del joven (escena n.º 56). En la secuencia n.º 16 C, como en tantas otras anteriores y posteriores, se confirma otra característica del estilo de Welles. El movimiento de la escena es casi permanente y expresa, entre otras cosas, quién asume el liderazgo para provocar y dirigir el movimiento y conducir a los demás en la misma dirección. De ese modo, se manifiesta la transformación que está sufriendo el sistema. Obsérvese que, durante el único instante en el que la cámara permanece detenida, pasa el mayordomo por delante del cuadro y anuncia el advenimiento de otros personajes, George y Lucy, y con ellos la prosecución del movimiento en la escena. Debido tanto al movimiento de la cámara como al movimiento de los personajes, el cuadro, o lo que está dentro de él, siempre se encuentra en movimiento. Son muy pocas las escenas en que esto no sucede. En general, habría que referirse a partes de escenas o a tomas relativamente largas, como las escenas n.ºs 22c, 24c, 27II, 45b y 49a. Todas estas escenas en las que el movimiento no existe, o es prácticamente inexistente, son escenas de mucha tensión, generada, especialmente, por el contenido del diálogo.

Como se expresara anteriormente, Welles presenta a todas las escenas del baile, escenas n.ºs 16 A, 16 B, 16 C y 16 D, 16 E, como escenas proféticas. Los acontecimientos ocurridos allí y el modo en que se desarrollan auguran acontecimientos futuros que se irán revelando con el transcurrir del filme.<sup>92</sup>

La primera escena, la n.º 16 Ab, muestra cómo, finalmente, Eugene Morgan logra ingresar a la mansión de los Amberson. Anteriormente, el acceso se le había negado en dos ocasiones, por lo menos. El ingreso de los Morgan al hall de la mansión es filmado con gran solemnidad. Entre otros aspectos, la imagen sugiere la irrupción civilizada del nuevo mundo que se está gestando en los Estados Unidos de América —personificado por el innovador y pujante Eugene Morgan y por ese viento invernal que lo impulsa— en el viejo y anquilosado mundo que comienza a decaer, encarnado por los protocolares Amberson y su majestuosa y cálida mansión. Si bien el ingreso es apacible, no deja de ser sobrecogedora la forma en la que el frío viento del invierno estremece el tibio, confortable y festivo interior de la mansión al hacer trepidar los caires de las lámparas que cuelgan del cielorraso.

En este sentido, la escena n.º 16 D podría interpretarse del modo siguiente: Eugene inicia el movimiento con la intención de sacar a bailar a Isabel. Arrastra consigo a Jack, hacia delante, lo que significaría *amistad* y *capacidad de liderazgo*, para abandonarlo poco a poco al ir acercándose a Isabel y comenzar a bailar con ella, lo que significaría *amor* y *reencuentro* por parte de Eugene y *renuncia* por parte de Jack, que no tiene los mismos objetivos ni capacidades de su amigo. Por su parte, Isabel deja a Wilbur, su marido, junto a Jack, lo que podría significar *abandono*, *matrimonio deshecho* y *muerte*; George y Lucy, quienes representan el *matrimonio* y el *futuro*, sacan del cuadro a sus respectivos padres para imponer su dominio en la escena. Esta *expulsión*, significaría *celos* y *obstáculo para que el amor entre Isabel y Eugene pueda llegar a concretarse*. Una situación similar que reitera el significado de la escena anterior (escena n.º 16 D) ocurre en la ya comentada escena n.º 16 Ezm. El embeleso de Eugene e Isabel es interrumpido por Lucy, quien pide a su padre retirarse de la fiesta, a lo que Morgan accede inmediatamente. Para satisfacer a su hija, debe abandonar a Isabel.

Por el contrario, la escena n.º 16 Ba muestra cómo el amor naciente entre George y Lucy no podrá ser destruido por la sociedad ni por los celos. Los jóvenes amigos de la pareja que transitan en sentido contrario al de George y Lucy no logran distraerlos ni deshacer su unidad. En cambio, quienes interrumpirán su apacible diálogo en la escalera (escena n.º 16 Bt) serán sus respectivos padres, Isabel y Eugene. Efectivamente, si algo se interpone entre el amor de George y Lucy es precisamente la imagen de Eugene como empresario y la de Isabel como su antigua y futura amante.

92 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Comentario a la escena n.º 16 E.

También la escena n.º 19b, el velatorio de Wilbur Minafer, es una escena elocuente. Al comienzo de la escena, los Amberson están de pie, absortos e inmóviles frente al féretro mientras lo observan fijamente. Después de ingresar a la habitación donde está el féretro, Eugene Morgan y su hija inician un movimiento de derecha a izquierda del cuadro, comentado anteriormente. En ese movimiento, impulsan consigo a los Amberson, que, uno a uno, comienzan a moverse en el mismo sentido que los Morgan, casi como autómatas. Da la impresión de que todo aquello que los Amberson representan ha caducado y muerto con Wilbur Minafer y los ha dejado inmóviles, incapaces de alguna reacción vital; tal vez, esta muerte sea el primer síntoma de la decadencia y el final de la dinastía Amberson. Ahora, la nueva vida, correspondiente a los nuevos tiempos, está personificada por los Morgan. Ellos son los encargados de impulsar a los Amberson con un nuevo movimiento en sentido contrario al del resto de los dolientes. Afirmación que se confirmará al final del filme.

### Movimiento y anticipación. Movimiento y punto de vista (PV). Espacio dentro (EDC) y fuera de campo (EFC)

Mientras que en las escenas n.º 16 C y n.º 16 D, el punto de vista único es el del observador invisible que ve y siente a través de la cámara, en la escena n.º 16 E, el juego dialéctico entre el movimiento de cámara, el de los personajes y el espectador es más rico y complejo. Cuando la cámara realiza el movimiento de *travelling* de retroceso mientras George y Lucy avanzan desde la escalera hacia el centro del hall, su trayectoria, al principio paralela a la trayectoria de la pareja, comienza a desviarse muy levemente y se separa de los personajes. Inesperadamente, realiza un *travelling* y *roza*, apenas, a Eugene e Isabel que bailan detrás de ella en el espacio fuera de campo. Con un breve y repentino paneo vertical, los incorpora al cuadro en primerísimo primer plano (escena n.º 16 Ezll). El casi imperceptible desvío previo permite debilitar la atención que el espectador tiene sobre George y Lucy y mitiga la conjunción de la cámara con ellos. El efecto que provoca esta disyunción de la cámara con los personajes, sin una causa aparente, le imprime al *travelling* cierta inseguridad e imprecisión. Esta cualidad del movimiento de la cámara aumenta la sorpresa del espectador provocada por el ingreso al cuadro fílmico de las figuras de Eugene e Isabel, ya que el ingreso sobreviene como consecuencia de ese aparente *vagar* de la cámara que adopta en el instante previo al paneo. Si el desvío hubiese sido marcado, el espectador habría sospechado que la cámara se dirigía hacia una meta precisa, y el efecto de la sorpresa no habría sido percibido. El desvío es tan sutil que no puede atribuirse a un movimiento autónomo de la cámara. Por lo tanto, el espectador *lo siente* pero no lo interpreta como una intromisión de la enunciación en el enunciado. Por este efecto se logra que no sea destruido el punto de vista de *observador invisible*<sup>93</sup> que el espectador tiene desde el comienzo de la secuencia y hace que este se sienta tan sorprendido como la cámara y como los propios personajes cuando al captarlos se los saca de su embeleso.

Con frecuencia, al seguir a un personaje, la cámara está *anticipando* una acción posterior. Del mismo modo, cuando la cámara se detiene y *se niega* a seguir a un personaje que pasa (como al mayordomo, en la escena n.º 16 Cw), está advirtiéndole que algo significativo va a ocurrir. Así mismo, esta capacidad de *selección* de la cámara por captar una determinada acción dentro de las posibles acciones de la historia se verifica cuando deja de seguir a un personaje en movimiento y, al detenerse, permite que ingrese otro personaje en el cuadro (como ocurre en la comentada escena n.º 15d). Esta acción está al servicio de una anticipación; ella misma es una anticipación.

El encuadre, tan aparentemente subordinado al desplazamiento o al estatismo de los personajes, en realidad, sigue solo a aquellos que la narración sabe que conducirán a una *próxima información significativa*. Cuando esto ocurre, los re-encuadres y movimientos de figuras previos al efecto son claramente visibles. Se conforman con las hipótesis que han indicado, lo que permite la previsión de una acción inmediata, pero no su especificidad. De este modo, cuando la cámara permanece fija ante el pasaje del mayordomo, el espectador sospecha que alguien ingresará al cuadro como consecuencia de ese trabajo de la cámara, pero no sabe quién será ni en qué momento se producirá el ingreso, a pesar de que el comentario de Morgan aluda a su hija.

No siempre el movimiento o el detenimiento de la cámara, aunque sean perceptibles por el espectador, resultan reconocibles como anticipo de un acontecimiento. También, y con bastante frecuencia, Welles maneja el *efecto sorpresa* para hacer entrar al cuadro personajes de un modo inesperado, tal como lo hace en la escena n.º 16 Ezll. En muchas oportunidades, el tiempo entre la detención de la cámara y el ingreso del personaje es tan ínfimo que ese acontecimiento toma al espectador por sorpresa, como ocurre con la escena n.º 15d, en la que, después del violento paneo que sigue al carro conducido por George, la cámara se detiene bruscamente como si estuviera agotada por el trabajo de seguir a George, y opta por el reposo. Al detenerse, permite el ingreso parsimonioso de un joven en bicicleta. Repentina y sorpresivamente para el espectador, se pasa del movimiento compulsivo de un personaje a un apacible panorama pueblerino. Justamente, el repentino e inesperado cambio de ambiente

93 El referirse al espectador como observador invisible significa considerarlo como un observador *dentro del espacio escénico* que mira a través de la cámara que filma. De igual modo, cuando el espectador ve a través de los ojos de un personaje, se asume que el espectador adopta el punto de vista del personaje. Destruir el punto de vista de observador invisible significa destruir la magia del efecto cinematográfico, que se sustenta en la concentración pura del espectador. Cuando el espectador pierde su capacidad de concentración, ve el plano del cuadro, la pantalla de cine y todo lo que le rodea desde su ubicación en la platea, es decir, desde el lugar que efectivamente ocupa en el espacio real.

enfatisa el movimiento arrebatado de uno y la indolencia apacible del otro, a la vez que permite contrastar dos medios de transporte diferentes.

En el caso de la escena n.º 16 Ezll, el espectador no espera lo que acontecerá cuando la cámara comienza a apartarse de George y de Lucy y se anticipa al ingreso de Eugene e Isabel en el encuadre. Llegado el momento de la sorpresa, el espacio fuera de campo —en este caso particular, el espacio detrás del observador— trabaja en contra de las anticipaciones construidas por la composición. El olvido momentáneo de los amantes que danzan en el hall, una vez que George y Lucy se incorporan e inician su movimiento de desplazamiento desde la escalera hasta el centro del hall, es debido a la gran convergencia del espectador (y de la cámara) con los jóvenes, con quienes *compartió* un diálogo íntimo, incluso, sus puntos de vista diferentes (escena n.º 16 Ezk). Esta extrema convergencia provoca el olvido momentáneo del espacio fuera de campo que ha quedado detrás de la cámara, en el que permanecen Isabel y Eugene. Provoca también un debilitamiento del punto de vista del observador invisible que, sin embargo, es restablecido abruptamente con la incorporación repentina de los personajes que habían sido olvidados.

En los casos analizados, la anticipación se debe a un movimiento de la cámara que prelude un acontecimiento que ocurrirá casi inmediatamente. Así mismo, la anticipación puede originarse por el gesto de un personaje, y puede llegar a provocar un movimiento.

La escena n.º 23 finaliza con una toma de los tres amigos, Isabel, Eugene y Fanny, reunidos en la Fábrica de Automóviles Morgan, después de haber visitado una de las naves de montaje. La cámara se aproxima lentamente con un movimiento de *travelling* hacia los tres personajes mientras las palabras y las miradas de Eugene hacia Isabel expresan muy claramente sus sentimientos de amor renovado. Fanny observa cómo Isabel devuelve la mirada a Eugene, gesto que manifiesta un innegable vínculo amoroso de correspondencia mutua. Mientras la cámara continúa aproximándose para desvelar las expresiones de los personajes, la mirada de Fanny comienza a desviarse hacia un punto fuera del encuadre, en el espacio fuera de campo. Su mirada, que manifiesta sentimientos encontrados de sospecha, desilusión y maldad, genera una anticipación que se proyecta a la escena siguiente; provoca un movimiento de corte y montaje que traslada el punto de vista del observador invisible desde la fábrica Morgan al parque de la mansión Amberson, donde finalmente Eugene confiesa su amor a Isabel.

La ya comentada escena n.º 28 finaliza con la mirada de Fanny que recorre la sinuosa escalera de la mansión hasta detenerse en un punto del espacio fuera de campo donde, supuestamente, está George. La mirada de Fanny anticipa la acción posterior con la que se abre la escena siguiente (escena n.º 29), en la que George visita a la señora Johnson. También en este caso, el movimiento se resuelve mediante el corte y el montaje con un drástico desplazamiento de la cámara en el espacio.

### El movimiento de la cámara (MC) y la focalización del punto de vista (PV)

Las secuencias que siguen a la escena n.º 16 Ezll demuestran que la cámara toma partido por George Amberson, y con él se queda hasta que su tío lo acompaña al vestíbulo. En efecto, la cámara fija muestra cómo Lucy se aparta de George y, adelantándose hasta la mitad de la distancia que media entre ella y su padre, le pide a este para marcharse. Eugene le responde e inmediatamente abandona su puesto al lado de Isabel para dirigirse directamente al vestíbulo. En su camino, pasa entre Lucy y George. Lucy se vuelve para seguirlo, y la cámara inicia, desde su posición de reposo, un movimiento de *travelling* de avance detrás de la joven. George la detiene para terminar el diálogo que la joven interrumpió inesperadamente y obtener una respuesta a su invitación a pasear en trineo la mañana siguiente. La cámara se detiene lentamente junto a ellos. Después de que George le recuerda la invitación, Lucy continúa su camino hacia el vestíbulo para reunirse con su padre. George queda solo y de pie mientras observa, desconcertado por la repentina partida de Lucy, el grupo de personas reunidas en el vestíbulo. La cámara no sigue a Lucy y permanece junto a George. Provenientes desde el espacio fuera de campo, pasan apresuradamente hacia el vestíbulo, donde está Eugene con su hija, Fanny, Jack e Isabel.

El espectador, que continúa en su posición de observador invisible, está también desconcertado como George debido al comportamiento inesperado de la joven y a la rápida respuesta de su obediente padre. Es por esta razón que, en esta secuencia, la detención de la cámara al lado de George, si bien es una decisión autónoma, no puede ser considerada caprichosa, pues como él, la cámara parece sentirse desorientada y necesita de una explicación. El espectador, al focalizar su atención en los sentimientos de George, pasa de ver a través del observador invisible a ver a través de George, hecho que altera el punto de vista subjetivo. Ahora se siente intrigado ante los Morgan y aunque conoce los antecedentes que George desconoce, se afilia a los sentimientos del joven que no comprende lo que sucede, y opta por permanecer fiel a su lado. De alguna manera, la cámara también es víctima del conflicto entre George y Eugene que se inicia en este preciso momento y que seguirá hasta casi el final del filme. Conflicto que tendrá una notable expresión en una escena posterior (escena n.º 18), a través del torneo entre los dos medios de transporte, el trineo y el automóvil.

Analizado así, podría explicarse el hecho de la inmovilidad de la cámara junto a George Amberson como una *opción* a favor de uno de los contrincantes.<sup>94</sup> La presencia de Eugene Morgan provoca la algarabía de todos los

94 Si se piensa que desde la escena n.º 16 Ac la cámara, y con ella el observador invisible/espectador, adopta la calidad de «invitado privilegiado» de los Amberson, parece lógico que tome partido por George y no por Eugene, no obstante haya sido gracias a este que ingresó a la mansión. Después de todo, George se comportó como un caballero durante la fiesta y atendió, en todo momento, a Lucy



miembros de la familia, que corren hacia el vestíbulo como atraídos por una fuerza poderosa, la del reencuentro con un amigo y un amante muy querido. La cámara permanece inmune a esa atracción que a todos subyuga y opta por permanecer junto al menospreciado George. No obstante, la *opción* no se lee como una intromisión de la enunciación en el enunciado, o por lo menos no directamente. Quien comprende la desazón de George es Jack, que desde el vestíbulo acude a su lado para responder a su pregunta sobre el origen de «ese tal Morgan». Solo Jack podrá llevar a George hacia el vestíbulo para que se despidan de los Morgan, como corresponde. Una vez que inician su camino hacia allí, la cámara los sigue a sus espaldas con un *travelling* de avance.

## El movimiento y la duda. El movimiento y la angustia

La escena n.º 28 inicia una serie de escenas que se identifican por una nueva modalidad del movimiento desarrollado por los personajes y por la cámara. En las escenas anteriores, los movimientos de la cámara se caracterizan por marcar desplazamientos seguros y decididos de los personajes, llenos de vitalidad, entre dos puntos bien determinados. Exceptuando las escenas n.ºs 11, 15, 18 y 22, en las que solo existen movimientos de *paneo*, en las otras escenas abundan los movimientos de *travelling* para expresar estos aspectos. A partir de la escena n.º 28, predominarán los movimientos compulsivos y espasmódicos. Grandes silencios, con suspensión del movimiento, alternarán con movimientos desatados como el golpe de una fusta que desembocarán, nuevamente, en repentinos detenimientos y silencios. Este tipo de movimiento compulsivo será expresado, especialmente, por el *paneo* de la cámara desde puntos fijos en el espacio.<sup>95</sup>

Salvo el correspondiente a la escena n.º 51, los movimientos de *travelling* de la cámara —motivados tanto por el desplazamiento de los personajes como por la *iniciativa* propia de la cámara— serán, a partir de ahora, más lánguidos e imperceptibles, como en las escenas n.ºs 37, 40, 43, 50 y 53. La mayoría corresponderá a movimientos autónomos de la cámara, como los de las escenas n.ºs 36, 39, 43, 48, 54 y 55.

Exceptuando el *travelling* del comienzo y los dos más breves que le siguen hasta que la cámara se posiciona en un lugar fijo, la escena n.º 29 se desarrolla sobre la base de movimientos de *paneo* que registran los cortos y tensos desplazamientos de los personajes mientras discuten. Estos movimientos se alternan con estados de reposo que señalan momentos de tregua durante el tenso diálogo que sostienen la señora Johnson y George, y expresan nuevos posicionamientos en el espacio y en el diálogo que ambos mantienen para continuar con la discusión. Preludian nuevos arrebatos del diálogo y nuevos desenlaces compulsivos de sus movimientos en el espacio. Este cambio del tipo de movimiento de la cámara al promediar la secuencia y a partir de una determinada posición de la cámara en el espacio escénico marca la transformación del ánimo de los dos personajes. La amable señora Johnson se transforma en una furiosa mujer que expulsa a George de su casa. George, a su vez, que ingresa seguro a la casa de la señora con un propósito preciso, termina siendo humillado y confundido por la anciana, quien le niega una respuesta y lo echa de su hogar.

En la escena n.º 31, el único movimiento de la cámara son dos *paneos* simétricos. Uno de derecha a izquierda que sigue a George, quien acude a abrir la puerta del porche donde espera Eugene Morgan, y el otro inverso, cuando regresa después de haberlo despedido violentamente. El espacio del vestíbulo es tan estrecho que la cámara, ubicada en su interior y contra una de las paredes laterales, solo puede captar al personaje en primer plano. Al dirigirse desde el hall hacia el porche y al regresar, George pasa tan cerca de la cámara que los efectos de convergencia y divergencia se ven incrementados. La velocidad real del *paneo* y la velocidad aparente del desplazamiento del personaje se incrementan cuando este pasa muy próximo a la cámara. Este efecto provoca la sensación de un movimiento compulsivo y espasmódico. En uno y otro *paneo*, la cámara inicia y finaliza en la inmovilidad absoluta. Su arranque y detención son violentos. Realiza los dos movimientos sin modificar su ubicación en el espacio.

La escena n.º 35 registra a una cámara ya instalada en el interior de la mansión Amberson y dueña de los acontecimientos. A diferencia de la escena n.º 28, en la que no llegaba al nivel superior donde discutían Fanny y George, y debía contentarse con captarlos desde un nivel inferior —angulación en contrapicado que favorecía la expresión del dominio de Fanny en el desenlace—, en esta escena escoge no solo el movimiento que considera más idóneo para captar los recorridos de descenso y ascenso, sino también, el lugar en el espacio donde le conviene instalarse para realizar sus movimientos. La escena comienza con la cámara ubicada en el segundo descanso de la escalera. Desde esa posición privilegiada, domina el hall, el acceso a la sala y a la biblioteca. Desde lo alto, puede captar el ingreso de Jack y de Isabel en el espacio. Con un movimiento de *paneo*, justificado

---

Morgan. Por otra parte, la cámara se resiste a salir al frío invernal, se encuentra muy confortablemente instalada, con George, en el cálido interior de los Amberson. Le costó mucho esfuerzo y debió esperar mucho tiempo para ingresar a la mansión (escena n.º 16 Ab) como para despedirse de ese interior deslumbrante tan fácilmente y correr tras los Morgan hacia un incierto destino.

95 Al ser el *paneo* un movimiento rotatorio, si el personaje se desplaza sobre una trayectoria recta se producirán acercamientos o alejamientos de este al plano del cuadro, convergencias o divergencias enfatizadas según la oblicuidad de la trayectoria con respecto al plano del cuadro cuyo efecto visual será el aumento o la disminución de la velocidad relativa del personaje u objeto que se traslada. Este efecto de modulación de la velocidad —aceleración o desaceleración— con que el espectador ve trasladarse un objeto o un personaje es lo que produce la sensación del movimiento de fusta mencionado anteriormente. El efecto puede incrementarse con trayectorias curvas y variaciones de la velocidad del movimiento de giro de la cámara y la del desplazamiento de los personajes.

solo para informar al espectador de la presencia de dos observadores silenciosos —George y Fanny—, inicia la escena n.º 35.

Sucesivos paneos permiten mostrar el descenso de Fanny y de George hasta que este ocupa una posición muy próxima a la cámara y queda en primerísimo primer plano, mientras que Fanny pasa a ocupar la posición que tenía George en el comienzo de la secuencia. Cuando, desde allí, Fanny inicia el descenso para detener a su sobrino que intenta presentarse ante su tío y su madre encerrados en la biblioteca, la cámara salta hacia el descanso donde estaba Fanny cuando inició su recorrido. Desde allí, con otro movimiento de paneo, capta el desesperado descenso de Fanny hasta donde se encuentra George para detenerlo por la fuerza. Estática, toma en picado a los personajes mientras discuten y pelean en el segundo tramo de la escalera. Una vez que George es persuadido por su tía de desistir de su intención, y suben hasta donde está apostada la cámara, esta los registra con otro movimiento de paneo en sentido inverso al anterior. Los sucesivos alejamientos y acercamientos de los personajes a la cámara, combinados con los movimientos rotatorios de esta y las alternadas detenciones, expresan los movimientos de fusta referidos anteriormente. Estos movimientos compulsivos y espasmódicos son consecuencia de un sentimiento de duda por parte de George y de la lucha, por parte de Fanny, por dominar la situación. Ya no es la misma cámara que queda envuelta, como George, por las palabras intrigantes de Fanny, apresada en la misma trampa que la tía le tiende al sobrino (escena n.º 28). Ahora es una cámara autónoma, libre, que goza de mayor ubicuidad y que elige el lugar desde donde contemplar y hacer contemplar al espectador las ambiguas y dubitativas conductas de tía y sobrino.

En un primer análisis, el salto de la cámara desde el segundo al cuarto descanso de la escalera (escena n.º 35d), así como el salto que realiza en la escena n.º 16 Ac, obtenido por el corte y el montaje, parece inexplicable y caprichoso. Analizado en el contexto de toda la secuencia, tiene una lógica ineluctable. En primer lugar, es imprescindible, para el sentido de la narración, que Fanny regrese con George al lugar desde donde este partió, el cuarto descanso de la escalera, lo que ocurre a partir de la escena n.º 35f. De ese modo, se le confirma claramente al espectador que George no bajará a la biblioteca, donde está su madre, y que, finalmente, una vez más su tía lo ha convencido. Pero en ese cuarto descanso se produce un último intento por parte del muchacho, intento que origina una nueva discusión entre él y su tía. Aunque firme y autoritaria, Fanny intenta no levantar la voz para no ser escuchada por Jack e Isabel, dando cuenta con ello de la distancia que media entre el lugar donde ambos se encuentran y la biblioteca. Esa discusión, casi susurrada, no habría podido ser oída si la cámara —y con ella el observador invisible— hubiese permanecido en el segundo descanso. Fanny habría tenido que gritar o la audibilidad del susurro habría sonado falsa. Otro acontecimiento justifica la ubicación de los personajes y de la cámara en ese lugar más apartado. Mientras tía y sobrino discuten, ella lo manda callar, pues siente que Jack sale de la biblioteca y se marcha. En la nueva posición de Jack al salir de la biblioteca, frente a la escalera, este podría haberlos visto pelear si hubiesen permanecido en el segundo descanso donde estaba ubicada la cámara al comienzo de la escena n.º 35. Ambos hubiesen sido descubiertos por Jack mientras espían a Isabel. El traslado de la cámara al cuarto descanso para filmar el resto de la escena desde esa posición es una decisión inexorable del director. Los dos movimientos de paneo, uno en contrapicado y el otro en picado, manifiestan la incertidumbre de George ante la posible reacción de su madre y las órdenes autoritarias de su tía. La cámara, que parece querer alejarse de los problemáticos personajes que se deslizan por la escalera de la mansión, realiza el primer paneo ubicada en el segundo descanso, para luego saltar al descanso opuesto en un nivel más arriba. Los movimientos de la cámara comienzan lentamente mientras toma a los personajes que inician sus recorridos desde las posiciones más alejadas. A medida que se aproximan, la cámara incrementa la velocidad del paneo hasta detenerse cuando el personaje alcanza el primer plano y la máxima conjunción. El salto desde una posición a la otra contribuye a expresar cautela y expectativa frente a las reacciones ambiguas y convulsivas de George y de Fanny. La velocidad variable del movimiento de la cámara y de los personajes intensifica la sensación de desconfianza y vacilación con la que se desarrolla toda la acción.

También en este caso, la asunción por parte de la cámara de una posición baja o alta, una angulación baja (contrapicado) al principio de la secuencia y otra alta (picado) al finalizar, anuncia, de alguna manera, el hecho de que los personajes finalmente bajarán o subirán hasta donde se encuentra la cámara. La cámara anticipa con su movimiento el movimiento de los personajes. Así mismo, las angulaciones de la cámara no contradicen las figuras de sentido adjudicadas al picado y al contrapicado. La autoridad que posee George al principio de la secuencia, filmado en contrapicado, se transforma en dócil acatamiento de la voluntad de su tía Fanny, filmado en picado.

Las escenas n.º 42a y n.º 42b registran el apremio y la angustia por dejar la estación del ferrocarril y llegar pronto a casa, con Isabel muy enferma. Dos rápidos paneos se inician con conjunciones muy fuertes de la cámara con los personajes y el coche que traslada a los Amberson (escena n.º 42b). La trayectoria del coche que transporta a Isabel, y que parte raudamente hacia la mansión, describe una curva cerrada sobre un plano casi perpendicular al cuadro, por lo que la velocidad aparente del vehículo se ve incrementada durante el paneo.

La escena n.º 43 es la escena de la vacilación y de la frustración. Similar a la escena n.º 31 en su contenido y en su resolución formal, la fuerza expresiva se alcanza con un doble paneo inclinado, simétrico, de ida y vuelta. La cámara, movida por la voz en *off* de Jack Amberson, realiza un breve y rápido paneo hacia arriba para permanecer estática durante unos segundos mientras Jack reafirma la sentencia de Fanny y de George de que Isabel no debe ser molestada. Inmediatamente, la cámara deshace el paneo con un movimiento en sentido inverso para



volver a permanecer en reposo, mientras Eugene Morgan comprende que no volverá a ver a Isabel nunca más, y opta por retirarse.

También la escena n.º 52 basa el movimiento de la cámara casi exclusivamente en movimientos de paneo. La escena se estructura en tres partes. La primera parte registra el acceso decidido de George a la oficina de Bronson. Está filmada mediante un único movimiento de paneo de izquierda a derecha y velocidad variable que sigue el desplazamiento de George mientras accede. Inmediatamente al acceso del joven, la cámara incorpora a la figura de Bronson que esperaba de pie al joven Amberson. El desplazamiento de George provoca el movimiento de Bronson como si este hubiese sido arrebatado por un vendaval. Bronson intenta seguir a George, quien de inmediato se detiene a la espera del abogado. El consecuente movimiento de Bronson, quien ahora se dirige a su escritorio para atender pasablemente a George, arrastra a su vez al muchacho que se había detenido después de acceder, hasta llevarlo junto al escritorio. Las variaciones de la velocidad del paneo y los desplazamientos sinuosos y alternados de los personajes, que modifican profundamente las conjunciones y disyunciones con la cámara, contribuyen a expresar un movimiento que se manifiesta por impulsos, arrebatos de euforia y alegría por parte del abogado, y vacilación por parte de George. Después de una segunda parte apacible y reflexiva, durante la que George expresa sus propósitos, la tercera y última parte de la escena recobra la euforia del abogado y reitera los movimientos de la primera parte, ahora en sentido inverso a los de la anterior, desde el interior de la oficina hacia la puerta de acceso que la comunica con el exterior.

### El movimiento y la angulación

Atendiendo al manejo que Welles hace del movimiento de la cámara, puede analizarse otra figura discursiva que está vinculada a la angulación (inclinación con respecto a un eje horizontal) que adopta el plano del cuadro filmico en las diferentes tomas y en las diferentes escenas. La inclinación que admite el plano del cuadro define tres posiciones significantes vinculadas a *efectos de sentido*. Los efectos de sentido, cuando el ángulo de toma es *normal* (plano del cuadro vertical), son la objetividad, la neutralidad, la indiferencia y la placidez. Los vinculados con un ángulo *en picado* (plano del cuadro inclinado hacia abajo) son la humillación, el abatimiento, la impotencia, la sumisión, el hundimiento del personaje captado. Cuando el ángulo es *en contrapicado* (plano del cuadro inclinado hacia arriba), los efectos de sentido son la soberbia, la exaltación, el poder, el dominio y el orgullo. Se entiende que estos efectos de sentido se refieren a los que adquiere y transmite la figura que aparece en el cuadro, sea un personaje o un objeto en relación con la visión que tiene el espectador.

En general, en todas las tomas del filme, la angulación del cuadro es coherente con esos efectos de sentido normalmente codificados y consensuados que se terminan de exponer. Con el manejo de los ángulos de toma, Welles no contraviene estos efectos de sentido.

Con la finalidad de no hacer extenso el análisis de este recurso de la enunciación mediante el desarrollo de cada una de las escenas, se estudia la angulación que adopta el plano solo a través de las tomas al personaje de George Amberson. Se observa cómo las tomas más relevantes del personaje modifican su angulación a lo largo del filme en consonancia con la transformación que sufre su carácter. Desde la soberbia y el orgullo dominantes (escenas n.ºs 11, 12, 13, 15, 16, 25) a la sensatez de la madurez (escenas n.ºs 49, 51 y 52), se pasa por la humillación, el abatimiento y la sumisión (escenas n.ºs 18, 38, 44).

También, puede constatarse que Welles maneja el recurso de modificar los ángulos de toma dentro de una misma escena cuando existe una transformación del tono del diálogo o del ánimo de los personajes, o entran en juego la puja por el poder o el despliegue de la soberbia. En este caso, tampoco vulnera las figuras de sentido que propone el tipo de angulación de la cámara.

Las primeras escenas captan a George en contrapicado, cuando la narración intenta expresar su carácter autoritario, orgulloso y desafiante. La escena n.º 12 muestra la trifulca entre George y el pastor con angulaciones en contrapicado y tomas en primeros planos para expresar el carácter indómito y rebelde del niño (escena n.º 12m en adelante). En la escena n.º 15, la cámara capta a George desde un horizonte de peatón mientras que el joven se traslada en su carro en un nivel con altura superior a la de la cámara. También aquí, el contrapicado de las tomas, consecuencia de una diferencia de alturas de horizonte, destaca la conducta desafiante y dominante del joven Amberson, así como su condición de superioridad con respecto a los demás ciudadanos.

Si bien la escena n.º 16 Bt está filmada en contrapicado, George y Lucy aparecen muy próximos a la cámara y a la altura de su horizonte virtual, por lo que sus figuras son tomadas como si el cuadro estuviese en posición vertical. Los jóvenes, sentados en la escalera, observan a los invitados a la fiesta desde una altura considerable. Estos aparecen tomados en contrapicado, muy pequeños respecto de la figura de George. La imagen sugiere el dominio y la soberbia de George por sobre el resto de la gente, pequeños e inferiores, despreciables para el muchacho. La escena n.º 18 Bzj es otro ejemplo elocuente. George es humillado por Eugene Morgan, quien le ordena que empuje el automóvil atascado en la nieve. El joven obedece la orden de muy mala gana. La cámara lo filma en leve picado (a los efectos de simular el punto de vista óptico de Lucy y de Jack que están sobre el automóvil) para destacar su humillación, sumisión e impotencia ante la situación.

En la escena n.º 19b, el contrapicado con que están filmados los personajes, desde un horizonte muy bajo y un punto de vista que simula el de Wilbur Minafer, contribuye a generar el clima de angustiante impotencia ante la

muerte y la imposibilidad de comunicación entre los dos mundos —el de los vivos y el de los muertos—. Los que aún permanecen vivos, por el efecto del contrapicado, expresan mayor poder, dominio y energía ante la incapacidad del difunto cuyo *punto de vista óptico* parecería ser el que adopta la propia cámara.

Las escenas n.º 25 y n.º 40 muestran dos recorridos de George Amberson y Lucy Morgan por la misma avenida de la ciudad, pero en tiempos diferentes. La mayor parte de la primera escena está filmada en contrapicado. Durante el diálogo que mantienen Lucy y George, mientras este conduce el *sulky* tirado por su caballo, Pendenis, el joven Amberson se muestra orgulloso, independiente, dominante y soberbio con respecto a Lucy. La escena n.º 40 vuelve a mostrar a George y a Lucy mientras caminan por la avenida de la ciudad después de un encuentro casual. La secuencia se filma con angulación prácticamente nula. El cuadro vertical muestra a un George Amberson transformado. Su orgullo y su vanidad han cedido y han dado paso a cierta objetividad y neutralidad para comportarse en determinadas situaciones; su actitud ante Lucy es más respetuosa, menos insolente. Por su parte, Lucy aparenta demostrar indiferencia ante las súplicas de George.

La escena n.º 28 manifiesta la transformación del carácter del diálogo entre Fanny y su sobrino. Desde un comienzo apacible, filmado con angulación cero, el diálogo evoluciona hacia una discusión acalorada que expresa exaltación, dominio, poder y orgullo por parte de los personajes. Las últimas secuencias son filmadas en contrapicado por una cámara que no logra alcanzar el nivel de horizonte de los personajes ubicados en lo alto de la escalera. Así permanece cuando George desaparece del encuadre, mientras baja la escalera para dirigirse a la casa de la señora Johnson. La imagen en picado, con que debería haber sido filmado desde la posición que ocupa la cámara en ese momento, queda por cuenta de la imaginación del espectador. La ira, la humillación y el desasosiego de George, quien está en el espacio fuera de campo que el espectador debe imaginar, son reforzados por la mirada desesperada de Fanny, desde el espacio dentro del cuadro.

La escena n.º 29 muestra también una transformación en el tono del diálogo entre la señora Johnson y George Amberson. Esta transformación, que parte de un apacible e indeciso diálogo, termina en una tensa y dura discusión entre los dos personajes. Si se observa la altura de horizonte de la cámara durante la mayor parte de la secuencia, se notará que esta se mantiene a la altura del cuello de la señora Johnson. Esta altura corresponde a una posición de plano del cuadro vertical. La mayor parte del diálogo se realiza en un plano de neutralidad indagatoria durante el cual la señora intenta conocer los motivos de la visita de George. A su vez, este intenta encontrar el modo de plantear sus interrogantes. En las primeras escenas, en cambio, la cámara mantiene un horizonte más alto, y la señora Johnson, debido a su estatura, es tomada en leve picado, lo que expresa cierto abatimiento y sumisión por parte de la anciana ante la presencia de George Amberson. Al aproximarse el final de la escena, y a medida que la discusión se hace más álgida, la señora Johnson adquiere dominio y poder sobre la situación y sobre George. Esta actitud de la mujer, de predominio sobre el otro personaje, es filmada en leve contrapicado.<sup>96</sup>

Si se considera el aspecto de la angulación, la escena n.º 35 resulta un punto de inflexión en la totalidad del filme. Dentro de ella, se opera una mutación de la angulación que expresa la transformación que se produce en George. Como se mostrara anteriormente, la escena comienza con la cámara ubicada en el segundo descanso de la escalera, muy por debajo de donde están George y Fanny, que son tomados con fuerte contrapicado. La autoridad de George termina de manifestarse en la escena n.º 31 cuando no deja pasar a Eugene Morgan a recoger a su madre Isabel, y lo expulsa de la mansión. La toma en contrapicado expresa ese dominio autoritario del joven Amberson sobre la vida de quienes lo rodean. Sin embargo, paulatinamente, la prepotencia de George se transforma en incertidumbre y arrepentimiento por su comportamiento con Morgan. Su abatimiento y la sumisión a las órdenes de su tía Fanny revelan una conducta indecisa que lo hace oscilar entre sus propósitos aún contradictorios. Indecisión que se expresa por un transitar compulsivo de ascensos y descensos repentinos por la escalera. Después que la cámara cambia su ubicación en el espacio y se traslada a un descanso más elevado de la escalera, George es filmado siempre en picado hasta el final de la secuencia.

La escena n.º 43, también filmada en la escalera de la mansión, revela, mediante el manejo de las diferentes alturas que proporcionan los distintos peldaños, los grados de autoridad de cada uno de los personajes. A medida que los personajes se encuentran más arriba en sus posiciones relativas, más autoridad poseen. La cámara, que se mantiene en una posición fija, con un horizonte correspondiente al de una persona parada en el primer peldaño (donde está ubicado Eugene Morgan), toma, con diferentes angulaciones y en contrapicado, las figuras de Fanny, Eugene y Jack que se encuentran parados a distintas alturas. Finalmente, quien impone la prohibición a Eugene Morgan de ver a una Isabel agonizante es Jack Amberson, ubicado en el lugar más alto de la escalera y tomado con la mayor inclinación del cuadro hacia arriba.

La escena n.º 44 retoma el estado de ánimo de George Amberson, manifestado en las escenas anteriores (escenas n.º 35 y n.º 43). Si bien la escena n.º 44 comienza con un contrapicado de su figura, mientras ve alejarse a Eugene Morgan, inmediatamente se pasa a una toma de su rostro en primer plano, reflejado en el cristal de su ventana, en leve picado. El ángulo de toma colabora para expresar el abatimiento de George, tal vez su arrepentimiento por lo sucedido con Morgan, la angustia por la inminente muerte de su madre y la depresión por la desazón que lo embarga.

96 Véase el Anexo 4: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Modificación de la composición de formato (CF) debido al movimiento de los personajes. Análisis de la escena n.º 29.

El fuerte contrapicado de la escena n.º 51c que toma a George de pie mientras le exige a su tía que se incorpore es una excepción. En este caso se justifica ampliamente. No expresa soberbia ni orgullo, sino la autoridad necesaria para sacar a Fanny de la profunda depresión en que ha caído. Así mismo, su figura erguida y vigorosa contrasta con la abatida y desplomada figura de Fanny.

En la escena n.º 53, la figura de George no aparece. El espectador la imagina fuera del encuadre, por debajo del margen inferior mientras la cámara toma en contrapicado los diferentes edificios y fábricas de la ciudad que se suceden encadenados por el fundido de la imagen. Quienes tienen autoridad y orgullo, dominio y energía son ahora objetos inanimados que resultan extraños a George. La misma ciudad que de niño sometía con sus recorridos en carro, ahora lo angustia y ahoga. En este caso, el ángulo de toma de los edificios equivale a una angulación en picado de la figura de George, que los observa acongojado desde abajo y desde fuera del propio cuadro fílmico.

En la última escena en la que aparece George, escena n.º 54, el ángulo con el que la cámara capta al joven que ora de rodillas junto a la cama de su madre corresponde a un cuadro prácticamente vertical (angulación cero). La imagen sugiere equilibrio, no hay más orgullo ni abatimiento. Solo la serenidad, propia de la madurez alcanzada por George Amberson.

## CONCLUSIONES PARCIALES DEL ANÁLISIS ESTILÍSTICO DEL FILME

### *THE MAGNIFICENT AMBERSONS*

Resulta imposible formular una síntesis significativa del análisis realizado acerca de los recursos estilísticos manejados por Orson Welles sin que esta pierda la riqueza y amplitud que permite vislumbrar dicho análisis y sin reiterar gran parte de lo ya expresado en él. Las conclusiones están absolutamente insertas en el análisis de tal modo que si se lo lee atentamente se descubrirán conclusiones cuya significación podrá evaluar cada lector en su debido momento.

De todos modos, es interesante notar cómo la metodología utilizada permite integrar estrechamente los tres componentes del cine de ficción —espacio escenográfico, comportamiento de los personajes y tema de la historia— aun si se pone el énfasis en aquellos recursos técnicos que corresponden al plano enunciativo. También puede advertirse que a través de este análisis, si bien se integran otros aspectos no estudiados en el módulo 1, se profundiza la visualización del espacio arquitectónico representado por la escenografía, práctica iniciada con el módulo anterior. El mapeo de los movimientos de la cámara y de los personajes en el espacio, la apreciación de los espacios dentro y fuera de campo que integran el espacio euclidiano en el que se desarrolla la acción y el estudio de los pasajes entre los distintos niveles narrativos asociados con espacios calificados, tales como el espacio exterior y el espacio interior, entre otros, demuestran que, no obstante se trabaje en el nivel estilístico, la ejercitación profundiza la percepción del espacio escénico-arquitectónico.

Con respecto al plano de significación manejado, se advierte que, si bien durante este estudio se incursiona inevitablemente en un nivel de significación más profundo que el del módulo 1, el análisis procura mantenerse, exclusivamente, en el plano que corresponde al manejo de los recursos cinematográficos.



## Capítulo 5. MÓDULO 2

La construcción del espacio pictórico y del espacio fílmico

Los recursos narrativos. El estilo cinematográfico

Filmografía de Alfred Hitchcock entre 1925 y 1942/1943





*To my sick soul (since sin is always a sickness), every detail looks like an omen of disaster to come. Guilt makes you so full of stupid suspicions that you give yourself away because you're trying so hard not to.*

SHAKESPEARE, *Hamlet*



El segundo módulo propone la investigación de los estilos cinematográficos de dos directores. Al igual que en el primer módulo, la ejercitación también está diseñada sobre la base de operaciones de comparación, y una hipótesis principia el proceso de análisis a través de una ejercitación.

## MÉTODO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LA FILMOGRAFÍA DE ALFRED HITCHCOCK ENTRE 1925 Y 1942

### Algunas consideraciones previas

Se trata de detectar las características del lenguaje cinematográfico de Alfred Hitchcock a través de su filmografía anterior a 1942, año a partir del cual pudo haber presenciado el filme de Orson Welles *The Magnificent Ambersons*, filme que, según el crítico cinematográfico Joel McCrea, produjo un cambio sustancial en su estilo. A los efectos de poder percibir ese posible cambio de su modo de expresión fílmica, se analizó el lenguaje cinematográfico de una serie limitada de filmes del director británico anteriores a 1942. Como se expresara anteriormente, se entiende por estilo el uso sistemático de recursos cinematográficos tales como el sonido, el movimiento de la cámara y la fotografía, el montaje, la composición del formato, entre otros, que caracterizan la expresión de un filme. El estilo constituye un sistema en tanto que moviliza por igual a todos los componentes, es decir, a los usos específicos de las técnicas fílmicas, según principios de organización determinados. Según David Bordwell, así como el argumento o trama entiende el filme como un proceso dramático, el estilo lo entiende como un proceso técnico.<sup>97</sup>

En el capítulo 2 se hace referencia a las 11 escenas del filme *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, que se consideran más destacadas como fenómeno estético y que provocan un impacto profundo en el espectador.<sup>98</sup> Así mismo, se indican los 11 componentes o recursos que inciden en la provocación del impacto. También se manifestó que es muy probable que el realizador-espectador Alfred Hitchcock haya experimentado una impresión similar a la que, como espectadores e investigadores, sentimos por esas secuencias. Esta hipótesis llevaría a considerar las características estilísticas —los recursos técnicos utilizados y los modos de desplegarlos— de esas secuencias y compararlas con las características estilísticas de las secuencias de los filmes de Hitchcock a los efectos de detectar posibles cambios debidos a la influencia de un realizador en el otro. A su vez, para poder comparar el estilo de Hitchcock con el estilo de Welles y detectar posibles cambios en uno de ellos, originados por la influencia recibida por el otro, parece lógico referirse a los mismos ítems con que fuera analizado y descrito el estilo de Orson Welles revelado en *The Magnificent Ambersons*. Los 11 recursos que identifican el estilo y que sirvieron de base para la descripción y evaluación del estilo de Welles manejado en ese filme son: movimiento de cámara (MC), formación de la imagen (FI), introducción de la imagen en el cuadro (IIC), mundos simultáneos (MS), sentido del diálogo (SD), espacio fuera de campo (EFC), punto de vista (PV), espacio dentro del cuadro (EDC) y composición del formato (CF). No solo fueron tipificados los recursos, sino que además se procuró detectar las *figuras de sentido* que producen en el contexto de cada escena y de cada filme. Fueron analizados 21<sup>99</sup> filmes anteriores a 1942, incluido *Shadow of a Doubt*, que fuera producido en 1942 y realizado en 1943.<sup>100</sup>

### Manejo de los recursos cinematográficos y el estilo propio de Hitchcock

No obstante lo expresado anteriormente, la detección de un estilo propio de Alfred Hitchcock se realizó a través de un método diferente al del utilizado para el del realizador Orson Welles. En el caso del director estadounidense, más que detectar el estilo, se trata de revelar la modalidad expresiva en un único filme. Como se explicó en su oportunidad, esa modalidad expresiva no constituye necesariamente el estilo del realizador, aunque podría argumentarse que esa modalidad es el estilo con que realizó ese filme en particular. En cambio, el análisis de toda la filmografía de Alfred Hitchcock antes y después de 1942/1943<sup>101</sup> ofrece la oportunidad de localizar aquellos recursos que son utilizados con mayor frecuencia, el modo cómo los usa y la finalidad con la que lo hace. El uso específico y generalizado de estos recursos le otorga a cada filme y al conjunto de filmes *rasgos propios* que *identifican* al autor.

Parece lógico, entonces, detectar esos rasgos propios de Hitchcock que identifican su obra a través de la *reiteración* del uso de ciertos recursos en todos los filmes analizados. Podría formularse la pregunta: si un director

97 BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Buenos Aires: Paidós, p. 50.

98 Véase el cuadro 1 del capítulo 2.

99 La filmografía analizada está integrada por los siguientes filmes: *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), *Easy Virtue* (1927), *The Ring* (1927), *The Farmer's Wife* (1928), *Blackmail* (1929), *Murder!* (1930), *Number Seventeen* (1932), *Rich and Strange* (1932), *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps* (1935), *Secret Agent* (1936), *Sabotage* (1936), *Young and Innocent* (1938), *The Lady Vanishes* (1938), *Jamaica Inn* (1939), *Rebecca* (1940), *Foreign Correspondent* (1940), *Mr. and Mrs. Smith* (1941), *Suspicion* (1941), *Saboteur* (1942), *Shadow of a Doubt* (1943).

100 SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books.

101 No fueron analizados íntegramente algunos de sus filmes anteriores a 1942 por no haber tenido acceso a ellos. Estos filmes son: *The Pleasure Garden* (1925), *The Mountain Eagle* (1927), *Downhill* (1927), *Champagne* (1928), *The Manxman* (1929), *Juno and the Paycock* (1930), *The Skin Game* (1931), *Waltzes from Vienna* (1933).

que realiza por lo menos 53 filmes para el cine<sup>102</sup> y no reiterase alguno de los recursos utilizados en alguno de sus filmes, ¿tendría un estilo propio? Posiblemente la respuesta fuera que sí. Su estilo sería justamente ese, la *no reiteración*, la innovación permanente en el uso de cada uno de los recursos y en el modo de hacerlo. Podría considerarse ese estilo un *estilo heterogéneo* o, mal denominarlo, *estilo ecléctico*; pero, en definitiva, sería un estilo, un modo de hacer las cosas. No es el caso de Hitchcock. Analizados 21 filmes anteriores a 1942/1943 (incluido *Shadow of a Doubt*), se constata, sin embargo, que Hitchcock reitera determinados recursos técnicos; soluciona determinados problemas específicos de la imagen cinematográfica en movimiento de un modo singular que reitera en muchos de sus filmes.

## DIVERSIDAD DE RECURSOS Y NIVELES DE ESPECIFICIDAD DE CADA RECURSO. UN PROBLEMA A LA HORA DE ANALIZAR, COMPARAR Y EVALUAR LENGUAJES CINEMATográfICOS

Adelantando algunas conclusiones, antes de su demostración mediante el análisis y el comentario de ejemplos concretos tomados de sus filmes, se podría afirmar que en principio se verifica el manejo, por parte de Alfred Hitchcock, de todos los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados por Welles en su filme *The Magnificent Ambersons*, pero con variantes profundas en algunos de los componentes. Para tener en cuenta esta afirmación, es necesario considerar que cualquier recurso del lenguaje cinematográfico puede ser estudiado según distintos *niveles de especificidad*, niveles que permiten definirlo con mayor precisión, nombrarlo e incluso evaluarlo. Por ejemplo, el movimiento de cámara (MC) es un recurso del que dispone el director para filmar determinada secuencia. Esa secuencia puede ser filmada con diferentes movimientos de cámara —básicamente *paneo* o *travelling*—, los cuales también constituyen recursos distintos dentro del recurso general de *movimiento de cámara*, distintas opciones que posee el realizador para filmar la secuencia. Aun un mismo movimiento, el *travelling*, por ejemplo, puede ser rápido o lento, de retroceso, de avance o lateral, su trayectoria recta o curva. También podría presentar variantes si se lo combina con determinados movimientos del personaje y con determinada presencia de la banda sonora, la iluminación, el vestuario, entre otros. Por lo tanto, no bastaría con mencionar que un director utiliza los mismos recursos que el otro director en el nivel descrito (movimiento de *travelling*, por ejemplo), sino que sería necesario profundizar más e intentar describir el *modo* y las *circunstancias* en los que el recurso es utilizado. Si un realizador trabajase solo con la cámara fija y otro filmara solamente con movimientos de *travelling*, entonces podríamos afirmar, sin lugar a dudas, que el estilo de un director es diferente del del otro en lo que se refiere al movimiento de la cámara (MC). En cambio, si ambos realizadores trabajan solamente con movimientos de *travelling*, eso significaría, apenas, una semejanza entre sus modos de hacer. Si se tuviera en cuenta ese único *punto de contacto común* a ambos —el manejo del recurso movimiento de cámara (MC)— podríamos afirmar, en un nivel muy primario del conocimiento del estilo de los realizadores, que ambos poseen el mismo estilo.

De este modo, queda planteada la dificultad de definir el estilo propio de un realizador y la dificultad, mayor aún, de intentar establecer similitudes o diferencias entre los modos de realizar de cada uno de ellos. Por lo expresado anteriormente, la cuestión debe ser planteada según diferentes niveles de profundidad a partir de los cuales puede ser abordado el estudio del manejo de los recursos cinematográficos. Así mismo, las conclusiones a las que se arribe denotarán el grado de profundidad con que se haya hecho ese análisis. En consecuencia, otra dificultad de la investigación radica en determinar el nivel de profundidad con el que debe ser analizado y comparado cada recurso. Esto implica la necesidad de acordar cuáles son los atributos del recurso que deben ser considerados para poder realizar una descripción y una evaluación del lenguaje fílmico de un realizador y poderlo comparar con el lenguaje de otro. La cantidad y calidad de atributos del recurso analizado depende de la profundidad de observación, de la sensibilidad de quien hace el estudio para detectar semejanzas y diferencias, y de la riqueza del recurso en sí mismo. Justamente, este es uno de los aspectos que trata el ejercicio de observación que propone el tema de la tesis a través del módulo 2.

### Temáticas diferentes

Aparentemente, y en primera instancia, las temáticas<sup>103</sup> de los filmes de Hitchcock parecen ser diferentes a la del filme de Welles. Por otra parte, es lógico que los recursos utilizados por el director británico estén orientados a expresar los temas propios de sus filmes.

Si se hace una síntesis profunda, podría decirse que dos aspectos caracterizan la mayoría de los filmes de Alfred Hitchcock. Por un lado, la presencia de una escala de valores que responde a la moral cristiana del realizador, y que se manifiesta en cada filme mediante una propuesta estructurada según un desarrollo y una conclusión, a modo de moraleja, a través de la cual esa escala de valores se revela como verdadera. Cada personaje *paga* o *sufre* de acuerdo con la magnitud de su falta. Por otra parte, se revela la dificultad que tiene el hombre para conocer la verdad o lo que es verdadero, y poder evaluar cada situación. En consecuencia, su dificultad para

102 SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books.

103 Aquí, el término está utilizado con el significado de «conjunto de temas».

poder juzgar. En todos los filmes de Hitchcock hay un juicio —explícito o implícito—, y en todas sus historias la suerte de algún personaje depende de la precisión con que se emita el juicio que de él hagan otros personajes. Generalmente, ese juicio presenta las carencias propias de los insumos que contribuyen a forjarlo, especialmente las pruebas provenientes de la experiencia de los hechos a través de los sentidos.

Con respecto a esta dificultad, en la mayoría de los filmes se destacan reiteradamente dos aspectos. Por una parte, lo engañoso que resultan los sentidos —especialmente el de la visión y el de la audición (ambos propios del cine de ficción, en particular, y de la imagen audiovisual, en general)— para alcanzar el conocimiento verdadero. Por otra parte, la actividad intelectual-racional del individuo como complemento necesario de los sentidos para arribar al conocimiento de la verdad. No obstante lo falaz con que se revela lo sensorial, se prioriza el sentido de la vista por sobre los demás para entrar en contacto con el objeto de conocimiento en una primera aproximación, un primer estímulo que promueva el trabajo de reflexión y discernimiento a partir de la captura de la atención del espectador. El espectador desprevenido se transforma entonces en observador interesado. A su vez, la mirada de la persona tiene una dirección que denota una intención que se le anticipa. En una de las escenas más reconocidas del filme *The Pleasure Garden* (1925),<sup>104</sup> la primera película de Hitchcock de su período británico, el director expresa claramente la dirección/intención que tiene toda mirada. Desde un palco, un espectador observa a una de las coristas que danzan en el escenario con un par de prismáticos. Su visión, aumentada por la ayuda de la lente, selecciona una de las mujeres del grupo. Esa selección continúa cuando la mirada atiende partes del cuerpo de la mujer.

Pero lo que caracteriza a la gran mayoría de los filmes de Hitchcock es el modo de narrar la historia, modo que genera en el espectador una dosis de *suspense* más fuerte que la mínima necesaria para mantenerlo expectante hasta el final del filme. Por lo tanto, los recursos técnicos que maneja el director están encauzados, especialmente, a crear ese *suspense* en las dosis necesarias para mantener una expectativa permanente durante el filme y acentuarla en momentos estratégicos de la narración. Momentos que se transforman en puntos de inflexión de la narrativa total del filme, y que el director utiliza para fijar determinados conceptos en la mente del espectador. El *suspense*, más que el tema o la materia de los filmes de Alfred Hitchcock, constituiría un recurso esencial, característico de su estilo. Como adelanto a posibles conclusiones que se expresarán más adelante, podría considerarse el *suspense* como uno de los aspectos que caracterizan el estilo hitchcockiano, aunque no sea el objetivo ni el tema fundamental de sus filmes. El *suspense* es un recurso para atraer la atención del espectador y provocar en su ánimo un estado especial que lo predisponga a la captación y comprensión del tema presentado por el director. En el caso de Hitchcock, el *suspense* constituye un recurso de la narración.

## RECURSOS CINEMATOGRAFICOS DEL NIVEL ENUNCIATIVO

### Movimiento de la cámara (MC)

Con respecto a este recurso, se verifica un gradual aumento de tomas con la cámara en movimiento a medida que los filmes analizados se aproximan al año 1942. De todos modos, en la mayoría de los filmes del período, predominan las tomas con la cámara fija. Si se compara *Suspicion* (1941), el último filme de Hitchcock antes del año 1942, con *The Magnificent Ambersons* (1942), de Orson Welles, se puede comprobar que de los 3637 segundos que dura el filme de Hitchcock, solo 515 segundos corresponden a la cámara en movimiento, ya sea de *paneo*, *travelling* o *zoom*. Si se considera la duración total del filme como el 100 %, solo durante el 14 % del tiempo total la cámara está en movimiento, mientras que durante el 86 % restante la cámara permanece fija, y en la gran mayoría de estas tomas fijas también están inmóviles los personajes. En cambio, en el filme de Welles, de los 3625 segundos de duración (100 %), 942 segundos (26 %) corresponden a la cámara en movimiento y 2658 segundos (74 %) corresponden a la cámara fija. Además, se debe tener en cuenta que cuando la cámara permanece fija, siempre existe algún movimiento de personajes en el cuadro, de objetos o de escenografía, o los efectos especiales simulan desplazamientos en el espacio. Por el contrario, en *Suspicion*, el 70 % de las tomas con la cámara fija corresponde a encuadres en los que los personajes permanecen estáticos mientras dialogan.

Los movimientos de la cámara utilizados son: el *paneo*, el *travelling* y el *zoom* (asimilado este último a un *travelling* rápido de aproximación o de alejamiento al objeto o al personaje). En los movimientos de *travelling*, la cámara puede desplazarse sobre un plano horizontal según trayectorias rectas o curvas. Este movimiento de la cámara puede realizarse con una trayectoria vertical o inclinada y combinarse con movimientos simultáneos de *paneo*. También, el *travelling* puede hacerse con una grúa, recurso utilizado por Hitchcock en algunas escenas de sus filmes. No obstante la diversidad de situaciones que se produce en los movimientos de la cámara durante las secuencias de los veintinueve filmes analizados en este período, pueden detectarse algunas variantes recursivas, presentes en la mayoría de los filmes.

104 El filme no fue incluido entre los filmes analizados por no haberse conseguido su versión completa.

## Paneo<sup>105</sup>

El paneo es el movimiento predominante en los filmes de Hitchcock de este período, sobre todo en los primeros filmes. En general, es utilizado para seguir el desplazamiento de los personajes en el espacio (*paneo de seguimiento*), o para describir un vestuario, una escenografía o un objeto en particular (*paneo de descripción*).<sup>106</sup> La mayoría de los movimientos corresponden a movimientos propios de la cámara como recurso enunciativo. El paneo, como otros movimientos de la cámara, también puede responder a la expresión del punto de vista óptico de un personaje.

En *The Man Who Knew Too Much* (1934), la cámara realiza un paneo que parte de la toma frontal de un personaje —Jill Lawrence—, sentada en la platea del Royal Albert Hall de Londres, quien busca con la mirada a un presunto asesino escondido entre el público. Su mirada recorre, lentamente, el espacio de los palcos donde supuestamente se esconde el asesino, oculto mientras espera el momento oportuno para realizar el disparo fatal. Una vez que la cámara dejó de encuadrar al personaje que busca, el paneo parece adoptar el punto de vista óptico<sup>107</sup> del personaje, mientras realiza un movimiento de derecha a izquierda. Es esencial destacar que el cambio de punto de vista (del punto de vista del observador-espectador al de Jill Lawrence) se realiza en la misma toma sin producir ningún corte. Cuando la cámara encuentra el palco, detrás de cuyas cortinas se esconde el asesino, esta regresa con un paneo en sentido inverso hasta volver a encuadrar al mismo personaje que buscaba con su mirada, ahora aterrorizado por la verificación de su hallazgo. El punto de vista vuelve a cambiar; pasa del punto de vista del personaje al del observador-espectador del filme, quien recupera la focalización inicial. De expresión de la enunciación, el movimiento de la cámara pasa a expresar el punto de vista óptico del personaje para transformarse, nuevamente, a partir del momento del hallazgo, en una expresión de la enunciación (0:53:00). Durante el recorrido simétrico de ida y de vuelta, la cámara cambia la calidad de su punto de vista en dos oportunidades. El efecto redundante en una mayor incumbencia del espectador, quien de ser espectador pasivo del personaje que busca pasa a ser observador activo al encontrarse *inmerso* y solo en la platea, tal como lo está Jill Lawrence en procura del criminal oculto. Con este recurso, Hitchcock consigue aumentar la dosis de suspense necesaria para introducir la próxima secuencia en la que se producirá el desenlace final.<sup>108</sup>

## Paneo de *atravesamiento*

El paneo, combinado con el corte y el montaje de otra toma, es un recurso reiterado en los filmes de Hitchcock. Le permite resolver el desplazamiento y el pasaje de un personaje desde una habitación a otra habitación contigua a través de un vano. Según los filmes analizados, aparece por primera vez en *The Farmer's Wife* (1928) (0:10:19). En la primera toma, la cámara está ubicada en el primer ambiente. Mediante un paneo sigue la trayectoria, generalmente recta, del personaje que se desplaza desde un extremo de la habitación hasta el vano que conecta con la otra habitación, y por el cual el personaje va a pasar. Al llegar al vano, el personaje comienza a atravesarlo y la cámara detiene su movimiento. El primer paneo finaliza y termina la primera toma. La primera toma se corta y comienza la segunda toma, que capta el traslado del personaje desde el vano que había comenzado a atravesar en la toma anterior, ahora ya atravesado, a otro vano del segundo ambiente. La cámara realiza un segundo paneo para tomar este segundo desplazamiento del personaje, en esta oportunidad ubicada en la segunda habitación. Este recurso se utiliza también cuando el personaje se desplaza a través de tres habitaciones, es decir, atraviesa dos vanos. En este caso se hacen tres tomas y tres paneos. Los dos cortes que coinciden con los *atravesamientos* de los sucesivos vanos permiten el montaje de la primera toma con la segunda y de esta con la tercera. Por lo general, la cámara se ubica siempre sobre el mismo costado del personaje que se traslada a los efectos de mantener el mismo sentido de desplazamiento y no confundir al espectador. Pero, en algunos casos, la segunda toma se realiza con la cámara colocada en el costado opuesto del personaje al que ocupaba en la primera toma. En este caso, si en la primera toma el personaje se traslada de izquierda a derecha, en la segunda, se traslada de derecha a izquierda. Indudablemente, este cambio de sentido puede confundir al espectador.

En general, los desplazamientos de los personajes se realizan sobre planos frontales (paralelos al cuadro). Debido a las características del movimiento de paneo, que describe un arco de circunferencia en relación con la trayectoria rectilínea del personaje, la velocidad relativa de este se ve incrementada en el momento de mayor conjunción o proximidad con la cámara. También existen desplazamientos sobre planos oblicuos tales como el realizado al comienzo del filme *Saboteur* (1942), durante el interrogatorio a los empleados de la fábrica (0:04:40), si bien este paneo no es de *atravesamiento*, sino de *ida y vuelta*.<sup>109</sup>

105 El movimiento de paneo también es mencionado como panorámica por algunos estudiosos de la técnica cinematográfica.

106 Los nombres especiales de los movimientos de la cámara (tanto los de paneo como los de *travelling*) fueron adjudicados en este trabajo para individualizar los distintos tipos de movimiento y ayudar a definir las figuras de sentido que generan.

107 La adopción del *punto de vista óptico del personaje* significa que lo que se muestra en el cuadro filmico es lo que el personaje observa. Por lo general, la cámara se ubica en el mismo lugar que ocupa el personaje. En este caso particular, el movimiento de paneo expresa el recorrido de la mirada de Jill Lawrence.

108 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Movimiento de *paneo de búsqueda*.

109 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Movimiento de *paneo y travelling de ida y vuelta*.



## Paneo de descripción

Por lo general, el paneo de descripción es utilizado para mostrar objetos que revelan la personalidad de los personajes, o situaciones particulares de la historia. De la brusquedad del movimiento, de su velocidad y de la ubicación en el proceso narrativo, depende la relevancia que adquiere el objeto o el personaje captado en la narración de la historia. En muchos casos, este movimiento también contribuye a generar *suspense*. Por lo general, los objetos descritos durante el movimiento son tomados en primer plano.

En *Suspicion* (1941), se puede apreciar un paneo de este tipo. No corresponde a un movimiento enunciativo de la cámara, sino que expresa el punto de vista óptico del personaje. Lina, sentada en el compartimiento de un tren en el sillón enfrenteado al de Johnny, es examinada por el joven de pies a cabeza. Acorde con la mirada del personaje, la cámara realiza un paneo desde los zapatos al sombrero de la mujer. La indumentaria que ve el espectador (y que ve al mismo tiempo el personaje masculino) parece corroborar lo que Johnny piensa acerca de la personalidad mojigata de Lina (0:03:00).<sup>110</sup> Igualmente, en *Saboteur* (1942), el paneo rápido desde el rostro de Barry Kane a la fuente con frutas en un primer plano transforma un movimiento enunciativo en uno enuncivo, al colocar la cámara en coincidencia con el punto de vista óptico y subjetivo del personaje hambriento (0:30:00).

Otros filmes comienzan con paneos cuya función es describir situaciones, modos de vida o detalles que revelan la personalidad de los personajes. *Mr. and Mrs. Smith* (1941) comienza con un largo paneo que capta el profundo desorden y abandono en que se encuentra el departamento del matrimonio de Ann y David mientras estos viven una apasionada luna de miel. Igualmente, en *Shadow of a Doubt* (1943), un breve paneo describe el desorden de la habitación en la que se aloja el tío Charlie en un hotel de los suburbios de una ciudad de los Estados Unidos antes de trasladarse a Santa Rosa, donde vive su hermana. El paneo sirve para presentar de forma sucinta la personalidad y las circunstancias por las que atraviesa el tío Charlie como consecuencia de sus crímenes y de su ambición desmedida.

## Paneo sobre pivote y desplazamiento del personaje

Otro recurso utilizado de modo reiterado en este grupo de filmes consiste en la ejecución del paneo sobre un pivote. Habitualmente, este está conformado por una esquina (ángulo convexo) o un rincón (ángulo cóncavo). La cámara es ubicada en el eje diagonal del pivote de modo de poder captar las dos vías ortogonales por las que transitará el personaje, quien realiza un desplazamiento de trayectoria quebrada según dos trayectorias continuas y perpendiculares entre sí. Debido a la ubicación de la cámara frente al pivote, cuando el personaje cambia la dirección de su desplazamiento frente al ángulo de la esquina o del rincón, se obtiene la máxima conjunción. Por lo general, la toma comienza con la cámara fija. Una vez que el personaje inicia el giro sobre el pivote, la cámara inicia el movimiento de paneo. Después de que el personaje se encamina sobre la nueva dirección, la cámara, que giró 90 grados, vuelve a quedar fija.

En la gran mayoría de los casos, este movimiento de paneo se realiza con una altura de horizonte normal, lo que da como resultado una angulación prácticamente nula debido a la posición vertical del plano del cuadro. El antecedente de este movimiento se encuentra en una escena del filme *Young and Innocent* (1938). La cámara está ubicada en la encrucijada de dos rutas que se cortan perpendicularmente. La cámara fija y con horizonte elevado capta en picado el pasaje del auto de la policía por una ruta, mientras persigue a otro auto, el de la pareja supuestamente homicida. El coche de la policía se aleja rápidamente y una vez que desaparece en el horizonte, la cámara realiza un paneo rápido hacia la izquierda hasta ubicarse frontalmente con respecto a la segunda ruta, donde está estacionado el auto de la pareja que termina de burlar a los perseguidores. La cámara hizo un giro de 90 grados. Desde esa ubicación, toma al automóvil del supuesto homicida que, escondido en una ruta transversal, ha logrado desembarazarse de sus seguidores (0:98:00).

Existen algunas variantes de esta modalidad tales como la manejada en *Jamaica Inn* (1939). La cámara, ubicada frente al pivote, toma mediante un paneo al personaje que se desplaza. Detiene su movimiento y queda fija inmediatamente después que el personaje hubo girado 90 grados en su desplazamiento. Desde esa posición, la cámara lo toma mientras se aleja. En este caso el paneo se inicia antes de que el personaje realice el giro y se produzca la mayor conjunción con este (0:24:00). En *Suspicion* (1941), el paneo sobre pivote está precedido de un brevísimo *travelling* de retroceso. Lina McLaidlaw, la protagonista, se traslada desde el vestíbulo de su casa hasta el escritorio, por lo que debe desplazarse sobre una trayectoria quebrada con dos direcciones perpendiculares. La cámara la toma, mientras avanza, con *travelling* de retroceso e, inmediatamente, mientras detiene apenas este movimiento, realiza el paneo cuando Lina gira sobre la jamba del vano (pivote) que la conduce al escritorio (1:06:00). En *Mr. and Mrs. Smith* (1941), en cambio, el breve *travelling* de avance detrás del personaje es ejecutado a continuación del paneo. Efectivamente, la cámara, ubicada en el palier del departamento de Ann, capta frontalmente la puerta del ascensor que se abre para dar paso a David, quien de inmediato gira 90 grados para encaminarse a la puerta del departamento de su esposa. La cámara efectúa el paneo para captar el giro del personaje sobre el ángulo de la puerta del ascensor y luego lo sigue a sus espaldas con un breve *travelling*

110 Véase el Anexo 3: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de vista (PV) óptico y discursivo. Movimiento de *paneos* de descripción.

de avance (0:30:41). Obviamente que en todos estos casos, el paneo permite evitar el corte de la toma y captar al personaje sin interrupciones durante su desplazamiento sobre las dos direcciones perpendiculares entre sí. El paneo sustituye al corte y montaje de dos tomas consecutivas.

### Paneo horizontal que sigue el desplazamiento y giro de un personaje

En este caso, el desplazamiento del personaje se realiza junto con un giro sobre el eje vertical. Con frecuencia, el desplazamiento del personaje es breve y de corta extensión. El eje sobre el cual gira el personaje puede estar materializado por otro personaje o por un objeto del atrezzo. Debido al desplazamiento del personaje y al paneo que sigue su movimiento, la composición del formato cambia rápidamente, pues el personaje que aparecía a la derecha pasa a quedar a la izquierda del cuadro o viceversa. En general, este tipo de paneo se realiza mientras se sigue al personaje que se mueve en un plano frontal. Será ejemplificado cuando se analice la composición de formato (CF). Los ejemplos allí analizados corresponden a los filmes *Blackmail* (1929), *Jamaica Inn* (1939) y *Rebecca* (1940).<sup>111</sup>

### Paneo de *encuadre*

Es un paneo que trabaja con el movimiento del personaje y el encuadre. Por lo general, un encuadre desequilibrado, debido a la ubicación del personaje sobre un extremo del cuadro, antecede al movimiento del personaje hacia el costado vacío del cuadro. El paneo sigue el movimiento del personaje y permite, mediante un nuevo encuadre, obtener el equilibrio, ya sea por medio del centrado de ese único personaje o mediante el ingreso de un objeto u otro personaje al cuadro.

### Paneo de *péndulo*

En algunos filmes, es frecuente que el personaje en su accionar, en su impaciencia o en su reflexión se desplace de un lugar a otro con *movimiento de péndulo*. La cámara lo sigue con paneo desde la derecha a la izquierda y viceversa, tantas veces como idas y vueltas realice el personaje. El movimiento del personaje se ejecuta sobre un plano frontal. Para diferenciarlo del paneo de ida y de vuelta, se le denomina, en el marco de este trabajo, *paneo de péndulo*. Un ejemplo interesante es el paneo que sigue los movimientos de la impaciente señora Van Sutton en el filme *Saboteur* (1942), durante una tensa escena en la que se pone en peligro a la organización de criminales que ella lidera (1:04:04).<sup>112</sup>

### Paneo de *ida y de vuelta*

Este movimiento trabaja combinado con el movimiento de los personajes. Un personaje se traslada desde una posición a otra. Allí encuentra a otro personaje y vuelve con este a la posición inicial. Existen variantes. El personaje puede ir con un personaje y volver con otro diferente, o quedarse él y volver otro personaje diferente. También, el personaje que regresa puede regresar solo, aunque durante el trayecto de ida lo haya hecho acompañado de otro personaje. Con movimiento de paneo, la cámara sigue ese *ida y vuelta* del o de los personajes. Una escena, en el comienzo del filme *Saboteur* (1942), ejemplifica este movimiento. Después de ocurrido el incendio en la fábrica, durante el interrogatorio a los operarios que presenciaron el siniestro, un testigo es acompañado por un policía desde el lugar del interrogatorio hasta la puerta del recinto por la que sale. Una vez que el primer testigo salió, ingresa otro testigo —el protagonista Barry Kane—, quien, acompañado por el mismo policía, se aproxima al lugar del interrogatorio (0:04:00). En este caso, el paneo se combina con el *travelling*.<sup>113</sup>

Una escena de *The Man Who Knew Too Much* (1934) muestra los primeros intentos por rescatar a Betty, la hija raptada del matrimonio Lawrence. Sus padres y un amigo de estos, Clive, dialogan con el detective encargado de esclarecer el secuestro de la hija del matrimonio. En un determinado momento, el detective se retira de la habitación. Clive lo acompaña hasta la puerta del palier. Un paneo sigue el desplazamiento de los dos hombres hasta la puerta por la que desaparecen ambos. La cámara permanece fija mientras muestra la puerta abierta al tiempo que la voz en *off* del detective resuena desde el espacio fuera de campo. Se le siente aconsejar a los Lawrence que cambien su conducta que impide el libre accionar de la policía. Después de un momento, Clive regresa solo hasta donde están los Lawrence. La cámara registra su desplazamiento con un paneo de derecha a izquierda, como el que había realizado antes, pero en sentido inverso (0:21:40).<sup>114</sup>

111 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF) dinámica y estática. Movimiento de paneo que sigue el *giro del personaje sobre pivote*.

112 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). Movimiento de *paneo de péndulo*.

113 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). Movimiento de *paneo de ida y de vuelta*.

114 *Ibidem*.

## Paneo sorpresa

Es un paneo que comienza con la captación de personajes ajenos al tema central de la historia que narra el filme, quienes se desplazan en un determinado sentido. El movimiento de paneo termina, sorpresivamente, con la imagen en primer plano de un personaje altamente significativo. La toma relajada de los personajes anónimos prepara al espectador para sufrir el impacto de la sorpresa al ver al personaje reconocible en primer plano.

En *Sabotage* (1936), la cámara toma a dos personajes anónimos que pasean distendidamente por el Acuario de Londres mientras conversan afablemente desde una distancia de plano americano a plano medio corto. El desplazamiento de los personajes es seguido mediante un paneo de izquierda a derecha que termina bruscamente cuando aparece, en primer plano, el rostro de Verloc, uno de los temibles saboteadores (0:19:00). En este caso, el paneo se realiza sobre un plano horizontal con el cuadro normal (angulación cero) dado que los tres personajes que participan de la secuencia se encuentran sobre el mismo plano horizontal de apoyo.<sup>115</sup>

En *Rebecca* (1940), es utilizado el mismo recurso pero con una variante. El paneo, de izquierda a derecha, también se hace sobre el plano horizontal, pero con el cuadro inclinado hacia abajo (angulación de picado). El movimiento parte de una toma en picado y plano figura de tres personajes en la planta baja de la mansión Manderley y termina en el rostro, en primer plano, de la joven esposa de Maxim de Winter que observa, escondida, la llegada de los visitantes (0:41:45).<sup>116</sup> Si bien la posición de la cámara no corresponde exactamente a la ubicación del personaje que observa, la imagen capturada en el cuadro es muy similar a la que tiene la mujer mientras observa. El recurso hace partícipe al espectador de lo que ve y cómo lo ve el personaje cuya identidad se revela posteriormente mediante el paneo. La sorpresa radica en que el espectador desconoce, al principio de la secuencia y del paneo, el desenlace que esta tendrá, además del impacto que produce el brusco cambio de escala de las figuras captadas. También, la secuencia es un ejemplo de cambio de punto de vista. Del punto de vista de la protagonista, al comienzo del paneo, se pasa al punto de vista del observador invisible al final del movimiento. El mismo recurso, pero con el paneo de derecha a izquierda, es manejado en *Shadow of a Doubt* (1943), cuando el tío Charlie escapa de sus dos perseguidores y se esconde en lo alto de un edificio abandonado (0:06:58).<sup>117</sup>

Existe una diferencia sustancial entre la secuencia de *Sabotage* y la de *Rebecca*. Mientras que en este último la señora De Winter observa lo que ocurre en el *hall* de la gran mansión, en *Sabotage*, el personaje en el cual desemboca el paneo observa un punto fijo en el espacio que parece coincidir con el objetivo de la propia cámara. Verloc no mira a la pareja con cuya toma se inicia el paneo; mira su propio interior, y su mirada mide la magnitud del acto terrorista que se comprometió a realizar minutos antes. No obstante, en ambos casos, la interrupción del paneo parecería paralizar la acción. Es una tregua que se toma el movimiento durante la que se manifiesta el pensamiento del personaje. La duda y la desconfianza de la señora De Winter, en un caso, y el inicio de la maquinación del siniestro plan, en el otro.

## Paneo compulsivo de ida y de vuelta

Es un movimiento de la cámara que intenta captar, casi simultáneamente, dos personajes separados por una distancia considerable. El efecto, además de evitar el corte y el montaje de dos tomas diferentes de cada personaje, provoca la sensación de apremio y desesperación. *Jamaica Inn* (1939) lo presenta en un doble desplazamiento de ida y vuelta de la cámara. Harry, el oficial infiltrado entre los criminales, ha sido descubierto y atado a una silla mientras los pillos salen en busca del botín. Patience, la abnegada dueña de la posada, tiene la responsabilidad de vigilarlo, pero puede desatarlo y salvar a su sobrina, quien está prisionera en manos de los criminales. La cámara panea, rápidamente, entre la habitación donde se encuentra el prisionero y el pie de la escalera, bastante distante, donde la angustiada Patience duda acerca de qué hacer. La cámara vuelve, rápidamente, al prisionero que pide auxilio, como si ella también dudara de la suerte de ambos personajes e intentase advertirles que el tiempo urge y es preciso tomar una decisión (0:48:00).<sup>118</sup>

Los movimientos de paneo de péndulo y el paneo compulsivo de ida y vuelta expresan la impaciencia o la duda, la indecisión o la angustia que detienen o retrasan la acción. Tal vez, más que otros movimientos, ponen de manifiesto, aunque sea por un instante, los sentimientos que experimentan los personajes, revelan la *imagen mental* de sus pensamientos, sus voluntades silenciadas, sus indecisiones y conflictos, antes de actuar. Al espectador le generan suspense, así como una expectante espera y una angustiante incertidumbre acerca de lo que acontecerá. Si bien desde el punto de vista mecánico los movimientos son semejantes, en el primer caso, la cámara sumisa sigue el desplazamiento de péndulo del personaje impaciente o indeciso, mientras que en el segundo caso, es la cámara la que asume la duda frente a la alternativa de captar a uno o a otro de los personajes estáticos. Su movimiento es consecuencia de su afán por capturar a ambos en sus respectivas posiciones y con

115 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). Movimiento de *paneo sorpresa*.

116 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de los ejes x, y y z del espacio cartesiano. Movimiento de *paneo sorpresa*.

117 *Ibidem*.

118 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). Movimiento *compulsivo de ida y vuelta*.

sus respectivos conflictos. Su indecisión y su apremio, expresados de este modo, revelan la imagen mental del sujeto, el tiempo previo que se toma al pensamiento antes de actuar cuando la reacción no es inmediata. Podría concluirse que tanto el paneo de *péndulo* como el *compulsivo de ida y de vuelta* son movimientos enuncivos de la cámara.

### Paneo oblicuo

El paneo oblicuo sigue el desplazamiento de personajes que suben o bajan escaleras. La cámara, ubicada en la planta baja, comienza el paneo mientras toma al personaje en contrapicado cuando este se encuentra en la planta alta. Durante el descenso del personaje, la cámara cambia su angulación junto con el movimiento de paneo hasta alcanzar la angulación cero cuando el personaje llega a la planta baja. Puede ocurrir lo contrario, la cámara, ubicada en la planta alta, toma al personaje que sube desde la planta baja. En ese caso, parte de una toma en picado. En *Jamaica Inn* (1939), se manejan los dos movimientos de paneo oblicuo, el descendente, cuando Mary baja de su habitación para rescatar a Harry (0:06:00), y el ascendente, poco después, cuando el mismo personaje debe regresar a su habitación sin ser vista, para no generar sospechas (0:07:29). La renombrada escena del *vaso de leche*, en *Suspicion* (1941), es otro ejemplo de un paneo complejo que comienza con una toma en picado. La cámara, ubicada en el primer piso de la mansión, realiza el paneo de derecha a izquierda para seguir el movimiento del personaje que se desplaza, en la planta baja, según una trayectoria rectilínea. Durante todo el paneo, mantiene su angulación inicial. Cuando el personaje comienza a subir la escalera, el paneo de derecha a izquierda se entelece y se combina con un paneo de abajo hacia arriba. La cámara cambia su angulación paulatinamente hasta llegar a la angulación cero en el preciso momento en el que el personaje llega al primer piso. En ese instante, la cámara se detiene y permanece fija con una altura de horizonte igual a la altura del vaso de leche, supuestamente envenenada, que Johnny trae<sup>119</sup> a Lina en una bandeja que lleva a la altura de su cintura. El personaje camina hacia el cuadro y el vaso se aproxima a la cámara hasta alcanzar un primerísimo primer plano (1:34:26).<sup>120</sup>

En las tres escenas descritas, el recurso trabaja en combinación con la escenografía y cumple con el mismo objetivo, crear dilación y demorar la acción. Si bien subir o bajar una escalera requiere de una acción, un movimiento que realiza el personaje, este movimiento no cumple otra finalidad que conducirlo desde un polo de acción a otro. Estos polos de acción son los que realmente interesan en el desarrollo de la historia. La acción no ocurre en el trayecto, no sucede nada extraordinario en la escalera.

En *Jamaica Inn*, desde la ventanilla de su habitación, ubicada en un nivel superior, Mary corta la soga de la horca de la que pende Harry. Inmediatamente, baja para reanimarlo y ayudarlo a huir antes de que lleguen los criminales y los descubran. Igualmente, una vez que hubo liberado a Harry y este huyó, debe subir a su habitación antes de que su maléfico tío descubra su ausencia. La escalera funciona, entonces, como un elemento dilatorio, un escollo que dificulta y prolonga el recorrido de Mary, hecho que genera suspense en el espectador. En realidad, durante ese recorrido, si bien existe acción mecánica, la *verdadera acción* queda *suspendida*. Justamente, el suspense se genera ante la incertidumbre de si, una vez realizada la primera *acción verdadera*, la segunda *acción verdadera* podrá llevarse a cabo. ¿Logrará Mary liberar a su amante? Después de haberlo liberado, ¿regresará a su habitación antes de que su tío la descubra? Entre ambas, el recorrido constituye una *acción transitoria*, un movimiento al servicio del *suspense*.

La escena descrita de *Suspicion* está inserta entre dos tomas que muestran a Lina recostada en su cama después de haber padecido un desmayo como consecuencia de su pensamiento extremadamente obsesivo. Sugestionada por las historias de crímenes por envenenamiento, y en tanto sospecha que su marido quiere matarla para heredarla, su rostro expectante expresa desconfianza y terror contenido. Estos sentimientos son transferidos al espectador que adopta el punto de vista subjetivo del personaje. El largo camino que realiza Johnny desde la cocina hasta el dormitorio con el vaso de leche supuestamente envenenado es un recorrido que Lina no ve pero que imagina. Ella lo está imaginando mientras el espectador lo está viendo. El paneo, precedido por un estratégico y muy breve acorde de la banda sonora y de una sospechosa sombra arrojada por la figura de Johnny, registra una acción que en definitiva puede interpretarse como la expresión visible de una *imagen mental*, la del pensamiento de Lina. Durante el recorrido de Johnny, la acción continúa, pero lo importante no es esa acción en sí misma, sino lo que ocurrirá con Lina después que su marido le entregue el vaso de leche. El recorrido filmado por medio del paneo genera una dilación en la que se introduce un nuevo fundamento para alimentar las hipótesis que se formula el espectador, y la propia Lina. Hitchcock suspende la acción —aunque no el movimiento— para generar *suspense*.

119 El uso del verbo *traer* (y no *llevar*) demuestra cómo, en esta secuencia, el espectador se siente identificado con el personaje de Lina. Realmente siente que el vaso con leche envenenada se lo trae Johnny a él (a ella). La posición que ocupa en el espacio la cámara, desde el principio de la secuencia, es fundamental para provocar esta sensación. Esta se ubica en la planta alta donde está Lina y no en la planta baja desde donde parte Johnny.

120 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones x, y y z del espacio cartesiano. Movimiento de *paneo oblicuo*.



## Paneo de equilibrio

La cámara sigue la trayectoria de un personaje o de un objeto mediante un movimiento de paneo que termina con la cámara fija y un encuadre totalmente equilibrado. Generalmente, la imagen final es frontal. Habitualmente, este movimiento es utilizado para comenzar una secuencia, instalar una nueva acción o finalizar una ya instalada. Podría asimilarse al paneo sorpresa en cuanto al movimiento mecánico, pero tiene efectos diferentes. La imagen en la que desemboca el paneo de equilibrio no provoca ninguna sorpresa. De algún modo, es una imagen esperada por el espectador, necesaria para alcanzar el reposo que permita comprender lo que ocurre o lo que ocurrirá. Un ejemplo interesante lo constituye la llegada del auto con la familia Newton a la estación del ferrocarril de Santa Rosa, en el filme *Shadow of a Doubt* (1943) (0:17:25). El paneo se inicia con la finalidad de captar el desplazamiento del automóvil de izquierda a derecha, y continúa hasta que el auto se estaciona frente al edificio de la estación de ferrocarril, exactamente en una posición frontal y centrada con respecto al cuadro. Simetría absoluta, reposo, equilibrio total. Hasta ese momento, la familia Newton está en armonía con el mundo y con el tío Charlie, a quien los Newton van a esperar. El encuadre se solidariza con esa armonía, la registra y la manifiesta.

## Paneos combinados con otros movimientos de la cámara

Existen secuencias en las que los movimientos de paneo se combinan con los de *travelling* dentro de la misma toma. El movimiento continuo puede comenzar por un *travelling* y finalizar con un paneo, o viceversa. Estos movimientos combinados son más frecuentes en los filmes realizados a partir de 1940.

*Mr. and Mrs. Smith* (1941) plantea con frecuencia este tipo de movimiento combinado. En leve picado, un primer plano muestra cómo los pies de la esposa se meten dentro de los pantalones del marido durante el desayuno. El movimiento comienza con un *travelling* de retroceso que permite ingresar al encuadre, en plano medio, a las figuras de los personajes. Simultáneamente, la cámara introduce un paneo desde abajo hacia arriba que permite encuadrar al matrimonio y captar la parte superior de sus torsos (0:09:00). En *Shadow of a Doubt* (1943), el *travelling* de retroceso que acompaña el desplazamiento de Charlie desde el porche de su casa hasta la puerta trasera finaliza con un breve paneo que permite centrar al personaje cuando este se encuentra con su padre y un amigo (0:55:49). En el mismo filme, la señora Newton despidió a su hija Charlie y acude a los reclamos de su otra hija menor. Desde el pie de la escalera donde se encuentra, se desplaza hasta el estar con una trayectoria curva. Continúa con su desplazamiento hasta detenerse detrás de su pequeña hija. La cámara realiza un paneo durante el giro de la mujer y, cuando esta queda ubicada de espaldas a aquella, la sigue con un movimiento de *travelling* de avance hasta que se detiene. El final del desplazamiento que termina de cerrar la trayectoria curva realizada es cubierto con un paneo de izquierda a derecha (0:13:40). Instantes después, la madre deshace el camino desde detrás de su hija y vuelve hacia el teléfono. La cámara ejecuta, esta vez en forma inversa, los mismos movimientos de paneo y de *travelling* que había realizado anteriormente (0:14:20).

## Travelling

El *travelling* es otro de los recursos utilizados por Hitchcock en la mayoría de los filmes analizados pertenecientes a este período. Al igual que con el movimiento de paneo, es posible tipificar el movimiento de *travelling* según sus características más relevantes y conforme al sentido con que es utilizado.

## La mirada del personaje

El movimiento de *travelling* es utilizado por Hitchcock en el primer filme analizado, *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), y será utilizado con frecuencia en toda su filmografía. En este filme, un *travelling* de aproximación sobre un recorrido rectilíneo desde el espacio exterior hacia la puerta a la cual llamará y por la cual ingresará el personaje suministra el misterio y la expectativa necesarios al protagonista para que este mantenga, durante todo el filme, su calidad de sospechoso de los crímenes ocurridos en un sector de la ciudad de Londres. Dado que la cámara sustituye al punto de vista óptico del personaje, el *travelling* expresa simultáneamente el objetivo de su visión y el recorrido de su desplazamiento. Si bien hasta la escena del *travelling* la imagen del personaje aún no había aparecido en ninguna secuencia anterior, la sombra de su figura, proyectada sobre la puerta cerrada de la casa, sugiere el mencionado punto de vista óptico (0:11:00).

En *Sabotage* (1936), después de haber provocado el atentado, el saboteador Verloc se dirige hacia su esposa con la sospecha de que esta, en conocimiento de su acto criminal, piensa asesinarlo. A medida que se aproxima hacia su esposa, el punto de vista óptico del personaje es sustituido por el desplazamiento de la cámara que avanza hacia la mujer (1:03:47). En el mismo filme, después de haber matado a su esposo y de ser rescatada por el detective, la señora Verloc y este salen a la calle e intentan apartarse del edificio donde se cometió el asesinato. Durante su desplazamiento por la calle, la cámara los sigue mediante un *travelling* lateral que alterna con otro de punto de vista óptico de la mujer, quien, en estado de conmoción por todo lo ocurrido, cree ver entre la gente que se cruza en su camino a Stevie, su hermano muerto en el atentado provocado por su marido (1:07:00). En *Rebecca* (1940), el *travelling* de avance hacia la puerta cerrada del que fuera el dormitorio de Rebecca de Winter expresa el punto de vista óptico del personaje —la nueva esposa de De Winter— que se aproxima al dormitorio

atraído por el misterio que rodea el recuerdo y las pertenencias de la otrora dueña de Manderley. El *travelling* es precedido por un breve *travelling* de retroceso de la cámara que se desplaza delante del personaje mientras este se dirige temeroso pero atraído por el enigmático recinto (1:07:00). El recurso se reiterará en la desesperada discusión en el dormitorio de Rebecca entre el ama de llaves y la señora de De Winter. La secuencia se resuelve con un *travelling* de retroceso delante del ama de llaves que avanza agresivamente hacia la señora de De Winter. Un corte y una segunda toma con la cámara que sustituye el punto de vista óptico de la mujer mientras avanza sobre la señora de De Winter, quien disfrazada con un traje que perteneciera a Rebecca descubre la maliciosa trampa que le tendió la pérfida ama de llaves (1:21:35). En *Saboteur* (1942), Hitchcock repetirá el recurso al comienzo del filme (0:02:00). Inicia la secuencia un *travelling* de retroceso delante de los empleados de la fábrica, que avanzan mientras se dirigen a almorzar. En el recorrido, uno de ellos ve a una chica de pie junto a un grupo de trabajadores. Después de un corte, y en la siguiente toma, la cámara adopta el punto de vista óptico del personaje. Como si encarnara al personaje, y sin detener su movimiento de avance, capta a la chica que el personaje está mirando. El recurso se reitera en *Shadow of a Doubt* (1943) al principio del filme, cuando el tío Charlie avanza hacia los policías que lo vigilan frente a la casa donde se hospeda (0:05:50) y cuando Charlie Newton encara a su tío después de comenzar a sospechar de él (1:23:10).

### *Travelling de conjunción y disyunción*

En *Easy Virtue* (1927), el *travelling* de retroceso desde un primer plano de un botellón hasta tomar una panorámica de la corte inicia una modalidad muy utilizada por Hitchcock en sus filmes (02:20).<sup>121</sup> Esta modalidad comprende tanto el movimiento de retroceso desde el objeto captado en primer plano (disyunción) como el *travelling* de aproximación al objeto para captarlo en un plano más próximo (conjunción). El efecto que se consigue con este movimiento, ya sea tanto de acercamiento como de alejamiento, consiste en el destaque del objeto o del personaje sobre el cual recae la acción y la atención del espectador. En algunos casos, es difícil distinguirlo del *travelling* de encuadre, que será explicado y ejemplificado más adelante. En esos casos, la diferencia es muy sutil. El objetivo del *travelling* de encuadre es el de desplazar la cámara a los efectos de obtener un nuevo encuadre que re-signifique el encuadre anterior del cual parte y al cual modifica. Esa re-significación consiste esencialmente en una rectificación o una ratificación de las hipótesis que el espectador se formulara a partir del primer encuadre, o la presentación de un nuevo estado que genera nuevas hipótesis. Por el contrario, en el *travelling* de conjunción o disyunción, el significado permanece en el objeto mismo y en la función que asume dentro de la narración. El objeto es el que revela u oculta algo, y el *travelling* es un recurso para comunicárselo al espectador.

Obviamente que en todo *travelling* de conjunción o de disyunción también existe un re-encuadre. En *Rebecca* (1940), el lento *travelling* de aproximación a la señora Danvers y a la señora De Winter se acompaña con las punzantes palabras del ama de llaves hasta llegar al ápice de la crueldad cuando ambas quedan en primer plano. Luego, la cámara comienza a alejarse mediante un *travelling* de retroceso mientras la señora De Winter escapa del dormitorio y de la señora Danvers, quien continúa con su monólogo que recuerda a Rebecca y humilla a la muchacha. El *travelling* termina por encuadrar a la mujer en el centro mismo del cuadro, mientras continúa recordando y hablando sola (1:12:50). En *Foreign Correspondent* (1940), el *travelling* de aproximación al personaje, con la cámara que se desplaza desde una grúa, combina el acercamiento paulatino con el desplazamiento ascendente del personaje que sube la gran escalinata del edificio donde se entrevistará con el falso científico secuestrado (0:20:53). En el mismo filme, se busca aumentar la aproximación al personaje mediante un *travelling* de avance. La escena comienza con una toma en plano figura del personaje que desciende la escalera de la posada donde se aloja para dirigirse a la cabina telefónica a atender una llamada. En la cabina y en plano medio, se produce la mayor conjunción debido a la suma de los movimientos del personaje y de la cámara que se aproximan al mismo lugar (1:10:00).

En *Mr. and Mrs. Smith* (1941), con un brusco y breve *travelling* hacia atrás, la cámara se aparta de la doble puerta que la separa del dormitorio donde discuten los cónyuges. Parece cobrar vida propia, como si reaccionase ante la estruendosa pelea que se produce en el ambiente contiguo. Inmediatamente, las puertas se abren, y la cámara avanza en busca de una mayor conjunción con los dos personajes que discuten, ávida por hacer participar al espectador de la trifulca entre marido y mujer. Casi a continuación, la discusión lleva a la expulsión del marido por parte de la esposa del departamento que comparten. La cámara los sigue desde el dormitorio a la puerta de acceso mientras despliega una trayectoria curva alrededor de un extremo de la pared (0:26:34). Hitchcock volverá a manejar el *travelling* de retroceso y disyunción, aunque más lento que el mencionado, minutos más tarde, en el mismo filme, cuando los dos pretendientes de la señora Smith salgan del edificio donde vive y cada uno siga caminos opuestos (0:42:30). En el mismo filme, un *travelling* de conjunción con los personajes que ingresan al

121 Véase el Anexo 3: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de vista (PV) óptico y discursivo. Movimiento de *travelling de conjunción y disyunción*. En el filme *Easy Virtue* el *travelling* de disyunción permite producir un engaño al espectador. La primera toma muestra un botellón en manos del fiscal que acusa a Larita Filton por el asesinato de su amante. La segunda toma comienza con un primer plano del botellón en manos de quien se piensa es el fiscal. A medida que la cámara se aleja, mediante un *travelling* de disyunción, se constata que quien toma el botellón en sus manos es el marido de Larita. El engaño es doble pues la escena corresponde a un *flashback* que pertenece al *racconto* que hace el fiscal de lo ocurrido en la escena del crimen. El *travelling* de disyunción permite descubrir, entonces, la metalepsis de la que participó el espectador.



hall del hotel en la nieve, desde una toma de plano figura a un plano medio, permite iniciar una secuencia que antecede a un complejo episodio de farsas y malentendidos (1:10:00). El recurso es similar al utilizado en *Foreign Correspondent*.

En *Shadow of a Doubt* (1943), un lento *travelling* de aproximación al rostro de perfil del tío Charlie aumenta paulatinamente la conjunción con el personaje a medida que su monólogo se hace más violento y brutal. Cuando llega al ápice de la crueldad, la cámara se detiene y el personaje comienza a girar lentamente la cabeza, la enfrenta plenamente y clava la mirada en su sobrina Charlie (1:08:30). De ese modo, el lento *travelling* de aproximación al personaje no hace más que revelar al espectador toda la impiedad de la reflexión y el sadismo de la persona que lo manifiesta, sentimientos ambos que se revelan paulatinamente a medida que transcurre el tiempo de aproximación de la cámara. La creciente conjunción con el personaje se acompaña con el aumento de la crueldad de su monólogo, hasta llegar al cenit con el primer plano de su rostro y de su mirada.<sup>122</sup>

### *Travelling* de seguimiento

Este recurso de desplazamiento aparece desde los primeros filmes del período. En *Easy Virtue* (1927), se destaca el *travelling* lateral que realiza la cámara para seguir el carro en el cual pasean los personajes por la Costa Azul francesa. En *The Ring* (1927), sobresale un *travelling* de retroceso relativamente prolongado delante de los personajes que avanzan cuando la pareja ingresa a la iglesia para realizar su boda. En *The Farmer's Wife* (1928), tal vez la película de la década de 1920 que presenta más secuencias con movimientos de cámara y de personajes, aparece un *travelling* corto de avance detrás de un personaje, Araminta, mientras se dirige a una habitación de la casa del granjero (0:20:35).

Posiblemente sea en *Blackmail* (1929) que Hitchcock inaugure el *travelling* vertical. La cámara se desplaza verticalmente, sin interrupción, mientras capta a los personajes que suben varios niveles por una escalera de dos tramos (0:18:00). Es interesante el modo en que Hitchcock resuelve la secuencia. Debido a la estrechez de la caja de escaleras, y a los efectos de captar el movimiento de ascenso de los dos personajes por las dos ramas enfrentadas por medio de un *travelling* vertical, el realizador retira una de las paredes laterales de la caja de escaleras y filma la secuencia como si este espacio hubiese sido seccionado por un plano vertical. El efecto visual es el de un corte en perspectiva. El *travelling* de ascenso permite que el cuadro siempre se mantenga frontal a los personajes y a la pared lateral de la escalera, por lo que la angulación siempre es cero.

Muchas de las secuencias de los filmes de Hitchcock transcurren sobre trenes. Los *travellings* de seguimiento son comunes en estos espacios que se caracterizan por un sector de compartimientos y un corredor más bien estrecho y largo que los conecta. Es frecuente que las persecuciones se produzcan en estos pasajes mientras los personajes intentan escapar desde un vagón a otro. Las tomas fijas, con la cámara ubicada en uno de los extremos del corredor, permiten capturar estas persecuciones. Pero son más frecuentes los desplazamientos de la cámara sobre trayectorias rectilíneas según el eje longitudinal del espacio y la toma frontal de los personajes de modo de encuadrar toda la profundidad del corredor. Sin embargo, en una de las secuencias del filme *The Lady Vanishes* (1938), que se desarrolla en su casi totalidad sobre un tren, la cámara realiza el *travelling* de seguimiento de los personajes mientras los toma de forma lateral y oblicua, de modo que no se percibe la profundidad del corredor. Esta opción, muy poco frecuente, puede responder al hecho de la relevancia que tiene el diálogo que mantienen los personajes mientras se desplazan penosamente por el pasillo y a la posición relativa que ambos deben adoptar para dialogar mientras se desplazan rápidamente. Un diálogo cargado de incertidumbre y confusión debido a la angustia que experimenta la protagonista por los acontecimientos vividos sobre el tren. En este caso, el desplazamiento de los personajes no es, en realidad, una huida ni una persecución (0:47:00).

Es frecuente que durante un movimiento de *travelling* prolongado de seguimiento de un personaje la posición de este varíe con respecto al plano del cuadro. Puede comenzar desde una posición frontal, de frente a la cámara, y terminar en una posición frontal, pero de espaldas a la cámara, entre tanto pasa por una posición intermedia de escorzos cambiantes. Este efecto depende de la combinación de los movimientos, las velocidades y las trayectorias de desplazamiento de los personajes y de la cámara. En *Rebecca* (1940), una vez que el ama de llaves revela la intimidad del dormitorio de Rebecca de Winter, la nueva y joven esposa del señor De Winter sufre un fuerte desengaño y turbación ante la presencia permanente y asfixiante de la difunta mujer. Aturdida por todas las revelaciones sobre los objetos y la vida íntima de Rebecca, sale del dormitorio. Su desplazamiento, dubitativo e inseguro, es seguido por un *travelling* de trayectoria curva. Durante este, como consecuencia del movimiento de la cámara, el personaje cambia de posición con respecto al cuadro. El *travelling* comienza siendo de retroceso entre tanto capta al personaje de frente, y termina siendo de avance, cuando se ubica detrás de este. El juego complejo de posiciones y desplazamientos cambiantes permite registrar los gestos del rostro durante el *travelling* de retroceso, y los del pequeño y frágil cuerpo tambaleante en el de seguimiento. El recurso, magistralmente utilizado, destaca el ofuscamiento del ánimo del personaje cuya confusión y desconsuelo ante las circunstancias se profundizan a medida que transcurre su vida en la mansión Manderley, en compañía de la malvada señora Danvers (1:11:30). El *travelling* de seguimiento se interrumpe cuando la señora De Winter atraviesa la fina cortina de *voile* y penetra en la antecámara. Una nueva toma resuelve el desplazamiento del personaje hasta la puerta

122 Véase el Anexo 3: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de vista (PV) óptico y discursivo.

de salida mediante un *travelling* de retroceso sobre trayectoria curva. La cámara gira alrededor de un pivote de la escenografía constituido por una mesa con un arreglo floral que permanece en primer plano y se posiciona de modo tal que permite ingresar al ama de llaves al cuadro filmico por la izquierda (1:11:48). Este ingreso se produce cuando el *travelling* de encuadre finaliza y la composición del formato, ligeramente desequilibrada, libera el espacio suficiente, a la izquierda del encuadre. En el mismo filme, en una breve escena en la que la señora De Winter atraviesa el hall de la mansión junto a Beatrice Lasey, una antigua amiga de su esposo, la cámara —que se mueve en *travelling*— tiene diferentes posiciones con respecto a los personajes: de frente, de perfil y de espaldas. El movimiento, a su vez, es sucesivamente de retroceso, lateral y de avance (0:45:16).<sup>123</sup>

En *Shadow of a Doubt* (1943), por primera vez Hitchcock recurre al *travelling* de retroceso en montaje paralelo. Cuando el tío Charlie llega a la estación de ferrocarril de Santa Rosa y ve a su sobrina Charlie que lo viene a recibir, ambos corren para abrazarse. La cámara, ubicada frontalmente delante de cada personaje, los sigue mediante un *travelling* de retroceso mientras se alternan las sucesivas tomas de cada uno de ellos (0:18:30). Previamente, había trabajado con el *travelling* de retroceso delante de los integrantes de la familia Newton mientras estos descendían la escalera de su casa, antes de marcharse a buscar al tío Charlie (1:12:50).

También en *Shadow of a Doubt*, una larga secuencia se filma exclusivamente con movimientos de *travelling*. Después de mirar por la ventana que da al porche, y antes de entrar a su casa, Charlie ve a su madre que conversa con su hermano —el tío Charlie—. Charlie regresa para entrar por la puerta trasera y así evitar enfrentar a su tío, de quien se sospecha que ha cometido robos y crímenes a mujeres acaudaladas. La cámara la toma de frente, mediante un *travelling* de retroceso, mientras ella avanza y desciende los escalones del porche. La trayectoria curva que realiza el personaje para dirigirse a la puerta trasera provoca que el *travelling* de retroceso se transforme en *travelling* lateral. En su recorrido, Charlie encuentra a su padre y al amigo de este, y se detiene para saludarlos. Con ella, también se detiene la cámara, que la toma prácticamente de espalda. Inmediatamente, los hombres retoman su recorrido y la cámara, en lugar de continuar siguiendo a Charlie, inicia un *travelling* de retroceso para acompañar a los dos hombres en su camino (0:55:30).<sup>124</sup> Avanzado el filme, dos tomas dan continuidad a la persecución de Charlie por su tío Charlie. La secuencia comienza cuando el tío se levanta y abandona la cena con la familia Newton para salir detrás de su sobrina en un repentino arrebato de suspense que motiva un pensamiento súbito en el siniestro personaje. El *travelling* de avance que sigue a las espaldas del tío Charlie, comenzado en el comedor de los Newton, se continúa, después de un corte, en la calle, a través de una nueva toma. Allí se desarrolla hasta que Charlie consigue alcanzar a su sobrina justo en la presencia de un director de tránsito (1:11:00). El segundo *travelling* está realizado en leve picado, recurso ya utilizado en *Blackmail*, mientras que el primero, en levisimo contrapicado.

### Travelling encadenado

A los efectos de evitar el corte y el montaje de una nueva toma, y prolongar la duración del plano, en algunas oportunidades Hitchcock recurre a *travellings encadenados*. Los *travellings* encadenados son *travellings* de seguimiento. El ya descrito *travelling* de Charlie en *Shadow of a Doubt* es un ejemplo. La cámara que realiza el seguimiento de un personaje lo abandona cuando este encuentra a otro personaje (0:55:30). Mediante el movimiento de *travelling*, la cámara *opta* por seguir al nuevo personaje que ingresó en el encuadre, quien generalmente se desplaza en sentido contrario. De alguna manera, podría asimilarse este recurso al *paneo de ida y vuelta*, pero con movimiento de *travelling* y con desplazamientos con destinos diferentes por parte de los personajes y de la cámara. Mientras que en el *paneo de ida y vuelta*, la cámara vuelve a su posición original, en el *travelling encadenado*, el sentido del recorrido de la cámara puede llevarla a un lugar diferente del original. Este recurso es utilizado por Welles en el filme *The Magnificent Ambersons*, especialmente durante las escenas de la fiesta en honor a George Amberson (escena n.º 16).

### Travelling de atravesamiento

En *Number Seventeen* (1932), Hitchcock muestra un modo de ingresar al espacio interior de una vivienda —y también a la intradiégesis— que utilizará en muchos de sus filmes posteriores, hasta convertirse en un recurso propio de su estilo. Unas hojas arrastradas por el viento conducen a la visión de un sombrero que también es llevado, como las hojas, hasta el porche de una vivienda. Allí se detiene contra un muro y con él la cámara que lo había seguido con un movimiento de *paneo* de derecha a izquierda. El dueño del sombrero lo recoge, y atraído por una luz misteriosa en el interior de la casa, se dirige hacia el acceso a través del estrecho jardín. Al llegar al umbral, abre la puerta e ingresa al interior de la casa. La cámara lo sigue a sus espaldas con un movimiento de *travelling*, desde el pequeño jardín hasta el interior, sin ninguna interrupción de la toma (0:02:10).<sup>125</sup> De todos los

123 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de la dimensión y del espacio cartesiano.

124 De alguna manera, este *travelling* de seguimiento combinado es similar al *paneo de ida y vuelta* descrito anteriormente debido a que la cámara sigue a un personaje, en un primer movimiento, y termina con el seguimiento de otro, en el segundo movimiento.

125 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). *Travelling* de atravesamiento.

filmes analizados, este es el primero que presenta el movimiento de *travelling* de avance sobre línea recta detrás de un personaje como recurso para pasar de un espacio a otro —en este caso desde el exterior al interior— a través del vano de una puerta por medio de una sola toma, vale decir, en plano secuencia.

En el filme *Young and Innocent* (1938), Erica, la hija del jefe de Policía, sale de la oficina de su padre seguida por la cámara, que la toma frontalmente y de espaldas mediante un *travelling* de avance sobre trayectoria rectilínea. En una única toma, el *travelling* permite filmar al personaje aún cuando este atraviesa el vano de acceso al edificio y sale a la calle donde se encuentra estacionado su automóvil (0:09:50). La secuencia final de *The Lady Vanishes* (1938) recurre a un *travelling* de atravesamiento que permite captar, en una única secuencia, el avance de la pareja de protagonistas desde el hall del Ministerio de Relaciones Exteriores a la oficina del ministro. Para acceder a la oficina, pasan por el vano de la gran puerta doble del recinto. En su interior, encuentran a la señora Froy, su compañera de aventuras, sana y salva (1:34:50). A diferencia del *travelling* descrito en *Number Seventeen*, y del que se describirá a continuación (que son movimientos que transmiten la actitud expectante de quien se desplaza), este es un *travelling* de seguridad triunfante y gozoso reencuentro.

*Rebecca* (1940) presenta el recurso de *travelling* de múltiples formas. Uno de ellos, muy breve, reitera el movimiento de avance de la cámara que sigue detrás del personaje cuando este ingresa al que había sido el escritorio personal de Rebecca De Winter, en Manderley. La cámara atraviesa el umbral de la puerta que separa el reservado y misterioso ambiente del escritorio del gran hall de la mansión, con la misma cautela y el mismo temor con que lo hace el personaje (0:39:00). En *Foreign Correspondent* (1940), también se verifica un *travelling* de seguimiento detrás de los personajes, quienes se desplazan sobre un plano frontal y atraviesan un vano en la estación del ferrocarril para aproximarse a la barra del bar (0:10:08). También en el filme *Mr. and Mrs. Smith* (1941), un largo *travelling* de retroceso delante de los protagonistas mientras avanzan desde la cocina al dormitorio permite apreciar el atravesamiento del vano de la cocina y una arcada del living hasta llegar a la puerta del dormitorio donde se produce el corte y una nueva toma (0:25:00). En el mismo filme, tal vez, se encuentre el más audaz *travelling* realizado por Hitchcock hasta esa época. Desde el interior del auto en el que viajó el matrimonio durante un buen trecho por la Séptima Avenida de Nueva York, la cámara los sigue mientras salen del auto, atraviesan la acera, ingresan al hall del edificio donde trabaja la esposa y se detiene en la recepción, donde finaliza la secuencia y el *travelling* (0:33:10).

El recurso es utilizado nuevamente en *Shadow of a Doubt* (1943) cuando el tío Charlie ingresa a la casa de la familia de su hermana. Desde el exterior, el personaje pasa a través de la puerta de acceso y sube la escalera hasta detenerse en el último peldaño. Allí, el tío Charlie se da vuelta y mira a su sobrina, que permanece en el umbral y lo observa. La cámara lo toma frontalmente y de espaldas mediante un *travelling* de avance durante todo su recorrido de acceso, y penetra con él hasta el mismo interior de la casa (1:24:00).

### *Travelling* de búsqueda

En el filme *The Man Who Knew Too Much* (1934), el *travelling* de avance que realiza la cámara dentro del templo Los adoradores del Sol (0:33:00) no sigue a ningún personaje ni objeto alguno. Aún más, no resulta claro si expresa el punto de vista óptico de quien está pronunciando el sermón. Después de captar al personaje que pronuncia el discurso desde el ambón, la cámara, desde una posición próxima a este, comienza a *buscar* entre los concelebrantes a Bob y a su amigo Clive, ocultos entre el público. La cámara se detiene cuando los halla.<sup>126</sup> En *Young and Innocent* (1938), en una de las escenas más relevantes del filme, la cámara toma desde lo alto de una grúa el vestíbulo del hotel donde trabaja como baterista de la orquesta el asesino buscado. Este, que solo puede ser reconocido porque posee un tic en sus ojos, está ejecutando una pieza en el extremo opuesto del salón de baile, a continuación del vestíbulo. La cámara realiza un *travelling* desde una panorámica del vestíbulo hasta un primer plano del rostro del asesino para mostrar el tic que lo identifica como tal y revelar su presencia al espectador. El *travelling* pasa por sobre las parejas que danzan en la pista de baile hasta alcanzar su objetivo (1:11:23).<sup>127</sup>

No obstante, uno de los *travellings* de búsqueda más prolongados y emocionantes de la filmografía de Hitchcock es aquel con que se resuelve el comienzo de *Rebecca* (1940). La cámara sigue el punto de vista óptico de la protagonista (¿o el hilo de su pensamiento mientras recuerda su pasado?) mientras atraviesa densos bosques hasta llegar al encuentro de Manderley, la mansión ahora en ruinas en la que se desarrollará la historia a modo de *racconto* o *flashback*. La voz en *over* de la actual señora De Winter insinúa, apenas, lo ocurrido en ese misterioso lugar mientras la cámara se aproxima a las ruinas de la mansión que fuera incendiada tiempo atrás. La conjunción del relato y el *travelling* de búsqueda incierta generan la dosis suficiente de suspense como para mantener la atención durante el resto del filme.

126 Hitchcock reiterará este efecto ambiguo de una cámara que simula seguir el punto de vista óptico de un personaje pero que, a la vez, parece independizarse del trabajo de hacerlo y comienza a buscar por sí misma, en la secuencia del restaurante Ernie's, en el filme *Vertigo* (1958).

127 El mismo recurso será utilizado en *Notorious* (1946), en el que la cámara realizará un *travelling* de búsqueda y aproximación por sobre el gran *hall* de la mansión de la familia Sebastian, desde la planta alta hasta la llave que aprisiona las manos de la protagonista, que se encuentra de pie en la planta baja. Véase el Anexo 3: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de vista (PV) óptico y discursivo. *Travelling* de conjunción.

## Travelling de re-encuadre

Es frecuente el manejo del *travelling*, especialmente de retroceso, para permitir que uno o más personajes ingresen al cuadro perspectivo. La imagen pasa desde un primer plano a un plano americano o plano figura.

En el filme *The 39 Steps* (1935), el *travelling* de retroceso que realiza la cámara desde una toma de un teléfono en primer plano amplía el campo dentro del cuadro para que el personaje ingrese mientras retrocede lentamente desde su dormitorio (0:14:59). La cámara va al encuentro del personaje y este, a su vez, al encuentro del encuadre para registrar dentro del cuadro filmico el conflicto que provoca una llamada anónima inmediatamente después de un asesinato.<sup>128</sup> En el mismo filme, *The 39 Steps*, uno de los más impactantes *travellings de encuadre* de Hitchcock permite pasar rápidamente desde el paisaje interior de un automóvil con dos policías vigilando a la pareja de protagonistas detenidos al paisaje exterior de las tierras altas escocesas. La cámara sale del interior por una de las ventanillas del coche mediante un rápido y brevísimo *travelling* de retroceso para quedar fija mientras toma al automóvil que se aleja rápidamente entre las montañas desiertas (0:52:00).

En *Secret Agent* (1936), cuando los cinco personajes ingresan al restaurante del Hotel Excelsior, la cámara fija deja pasar al primer personaje de la fila para comenzar su *travelling* después de haber ingresado al encuadre los dos siguientes. Debido a que la velocidad del *travelling* lateral disminuye y se hace menor con relación a la de los personajes, los otros dos personajes restantes que integran el grupo terminan por ingresar al cuadro. La cámara, casi detenida, toma de espaldas al grupo de las cinco personas que avanzan hacia la mesa donde se sentarán a conversar (0:33:40). En *Shadow of a Doubt* (1943), un rápido *travelling* de retroceso, de trayectoria levemente curva, desde un primer plano de la protagonista (disyunción), permite encuadrar a toda la familia sentada a la mesa durante la cena (1:05:20). Un movimiento similar se reitera minutos después, aunque en esta ocasión quienes quedan re-encuadrados son solo el tío Charlie y los tres hijos de la familia Newton (1:08:50). En el mismo filme, y a medida que aumentan las sospechas de Charlie Newton en relación con la culpabilidad de su tío, la chica cae en la escalera exterior de la casa debido a la rotura de un escalón provocada por el propio tío. Mientras ella observa la rotura detenidamente, la cámara la toma en primer plano. El espectador sospecha que quien provocó el accidente fue el tío Charlie y piensa que ella tiene la misma sospecha. Inmediatamente, sin producir ningún corte, la cámara se aleja mediante un *travelling* de retroceso hasta que la figura del tío Charlie ingresa al encuadre por el margen izquierdo, lo que sorprende y confirma, al mismo tiempo, la sospecha del espectador y de la joven (1:30:00).<sup>129</sup>

Estos movimientos de la cámara que parten de un encuadre y conducen a otro encuadre significativo convalidan lo expresado anteriormente. El nuevo encuadre confirma o niega la imagen mental que se generó el espectador con el encuadre precedente. Ratifica o rectifica las hipótesis que se formula a partir del primer encuadre. El movimiento, por su parte, parece suspender la acción por un instante. El instante que demora la cámara en desplazarse desde un encuadre hacia el otro es el instante de la conjetura, del presagio, el instante de la duda o de la sospecha. En Hitchcock ese instante se transforma en *suspense*. La capacidad intelectual del espectador para formular hipótesis parece anularse y sustituirse por un torrente emocional alienante, por un estado expectante que busca un nuevo equilibrio emocional y visual. Ese nuevo equilibrio se lo concede el nuevo encuadre.

El movimiento de re-encuadre (ya sea de *travelling*, *paneo* o *zoom*) trabaja como puente entre dos encuadres significativos, entre dos momentos en los que se produce la *acción verdadera* —que consiste en la formulación de hipótesis y en su verificación posterior por parte del espectador—. En el primer encuadre, se produce un acontecimiento que promueve en el espectador la formulación de hipótesis, genera un *movimiento* en su pensamiento. Este movimiento es una acción mental transitoria que lo *incomoda* y lo lleva a buscar el equilibrio. El segundo encuadre le devuelve el equilibrio mediante la constatación o la negación de lo que supuso anteriormente, pero siempre después de que la cámara haya ejecutado el *movimiento mecánico* que su pensamiento requería. No obstante, el nuevo encuadre re-significa la imagen y por lo tanto promueve la formulación de nuevas hipótesis con la correspondiente renovación del ciclo.

La concepción del movimiento en *The Magnificent Ambersons* (1942), de Orson Welles, es diferente. En Welles el movimiento es acción, y es durante el movimiento que la *acción verdadera* se produce.

En una escena de *Murder!* (1930), la cámara retrocede lentamente desde el primer plano del rostro de la prisionera, sentada en el interior de su celda, hasta que este queda encuadrado en la ventanilla de la puerta del calabozo y re-encuadrado por los márgenes del cuadro filmico. El movimiento busca expresar la imagen mental del personaje que, siendo actriz, imagina que lo que está viviendo es, de alguna manera, parte de una actuación —los aplausos se hacen sentir en *over* como si aclamasen la representación—. El rostro re-encuadrado manifiesta la idea de una situación de ficción, un estado especial del individuo que se desprende de la realidad y que cancela por un instante toda diferencia entre realidad y fantasía. En este caso, el re-encuadre —que más adelante llamaremos *encuadre del encuadre*, por estar inscripto en el encuadre filmico— re-significa la imagen del primer encuadre y hace que esta adquiera el estatus de re-presentación. La extrae de la *realidad* y la lleva a la *fantasía* o a una segunda *ficción*, a una realidad diferente de la que corresponde a la primera ficción, aunque relacionada con esta (podría decirse que la sustrae del plano de la diégesis y la coloca en el plano de la metadiégesis). Durante el

128 Véase el Anexo 4: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de cámara (MC) con personajes detenidos. *Travelling* de re-encuadre.

129 *Ibidem*.



movimiento de retroceso de la cámara, la acción se suspende. Cuando la cámara se detiene, la imagen adquiere otro significado y promueve otra acción. Entonces, el espectador podrá pensar que ese movimiento que lo transportó visualmente desde el interior del calabozo al exterior, al otro lado de la puerta cerrada, a la supuesta libertad, es la imagen mental de lo que anhela el personaje. Una forma de evasión, y, acaso, una alternativa para mitigar el dolor al suponer que lo que está sucediendo es pura ficción (0:08:30).<sup>130</sup>

### *Travelling* combinado con paneo

Una secuencia puede iniciarse con un *travelling* y finalizar con un paneo sin que exista interrupción del movimiento. Un ejemplo interesante lo constituye el largo *travelling* que desarrolla la cámara que sigue a la segunda esposa de De Winter —*Rebecca* (1940)— y su amiga Beatrice Lacey, mientras se desplazan desde la sala al vestíbulo de acceso de la mansión. La cámara fija parte de una posición frontal con respecto a los personajes que la enfrentan y realiza un muy breve paneo hacia la izquierda para disminuir la frontalidad de la toma. Una vez así posicionada, comienza un *travelling* de retroceso con trayectoria paralela a la de las dos mujeres colocadas, ahora, de medio perfil (*travelling* lateral). Después de unos instantes, la cámara detiene ese movimiento y comienza un paneo hacia la izquierda para seguir a los personajes. Cuando estos llegan al vestíbulo, la cámara los toma totalmente de espalda (0:45:00). El pasaje del *travelling* al paneo se hace sin ningún tipo de interrupciones. La continuidad es absoluta, al extremo de llegarse a confundir el paneo con un *travelling* de trayectoria curva.<sup>131</sup> En *Secret Agent* (1936), el *travelling* detrás del agente secreto en el dormitorio de su supuesta esposa finaliza con un paneo de aproximación a la nota que despliega entre sus manos (0:13:00).

La combinación con el movimiento de paneo puede requerir dos tomas. En *Sabotage* (1936), una primera toma capta el movimiento del personaje mediante un paneo hasta que este pasa por una puerta a otro local y la cierra tras de sí. La segunda toma capta al personaje que se desplaza desde la puerta que termina de franquear en la toma anterior. Lo capta mediante un *travelling* de retroceso según una trayectoria recta. La cámara está ubicada frente al personaje que avanza (0:09:00). En el mismo filme, un *travelling* de retroceso con la cámara ubicada delante y frontalmente al detective que avanza desde el vestíbulo de la casa hacia la habitación donde se produjo el asesinato se transforma, en la misma toma y después de haber atravesado el vano que separa ambas habitaciones, en un *travelling* lateral breve que permite volver a posicionar a la cámara con respecto al personaje. Desde esta nueva posición, la cámara realiza un paneo inclinado que sigue el movimiento final del detective, que se inclina para constatar la muerte del señor Verloc (1:06:00).

En *Suspicion* (1941), Hitchcock introduce una larga secuencia que toma a los personajes —Lina y su marido, Johnny— mientras salen del escritorio de su mansión. Después de atravesar el hall, suben la escalera hasta el primer piso. La secuencia parte con la cámara fija mientras toma a Lina y a su marido detenidos, de pie y enmarcados por el vano de la puerta del escritorio. Ellos se colocan frontalmente con respecto a la cámara y comienzan a avanzar en línea recta entretanto atraviesan el hall de la casa. La cámara los sigue con *travelling* de retroceso hasta el pie de la escalera, donde cambian la dirección de sus recorridos unos noventa grados, aproximadamente, para comenzar a subir la escalera. El *travelling* se transforma en paneo hasta que los vuelve a tomar frontalmente, pero de espaldas, mientras suben la escalera. La cámara se va elevando y los sigue con *travelling* de avance hasta desplegar un nuevo y último paneo cuando los personajes se desplazan por el balcón del primer piso mientras se dirigen hacia la izquierda del cuadro filmico. Es interesante notar que el primer *travelling* ya es realizado con el horizonte elevado de la cámara de modo tal que cuando los personajes suben los primeros peldaños de la escalera la cámara los capta con horizonte normal, y no necesita realizar ningún movimiento de acomodamiento a su nuevo horizonte (1:00:40).<sup>132</sup>

En *Saboteur* (1942), una larga secuencia se filma mediante tres tomas que combinan movimientos de *travelling* y de paneo mientras la cámara sigue el recorrido de los personajes. Estos se dirigen a la mansión Van Sutter desde el bar que se encuentra contiguo al edificio. Una toma intermedia se ejecuta con la cámara fija (1:02:25).<sup>133</sup> Una primera toma se realiza con un *travelling* lateral que sigue a los dos personajes que ingresan al bar. Hay elementos en primer plano, objetos propios del equipamiento del local. El *travelling* llega hasta la puerta opuesta al acceso. Los personajes pasan la puerta. Se produce un corte y una segunda toma con la cámara fija ubicada en el segundo espacio, aunque ahora dirige su eje de enfoque de modo tal que este forma un ángulo recto con la dirección del *travelling* anterior. Los personajes desvían su dirección unos noventa grados y se dirigen hacia otra puerta ubicada al final del cuadro. La cámara fija los toma de espalda. Se produce un segundo corte y una tercera toma que comienza cuando los personajes ingresan al tercer espacio sin desviar la dirección del desplazamiento

130 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF) dinámica y estática. Encuadre del encuadre.

131 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de la dimensión y del espacio cartesiano.

132 Véase el Anexo 5: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimientos combinados de la cámara (MC). *Travelling* con paneo de seguimiento. *Travelling* combinado con paneo.

133 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). *Travelling* lateral discontinuo de atravesamiento. Se reconstruye parcialmente (solo dos tomas) el desplazamiento de los personajes.

anterior. La cámara vuelve a realizar un movimiento de *travelling* lateral hasta que los personajes se detienen para atravesar un nuevo umbral. No es un clásico movimiento sobre pivote, no obstante, es una forma de resolver el giro de 90 grados en el desplazamiento de los personajes.

### Doble *travelling*

La secuencia filmada en el escritorio de Rebecca de Winter (*Rebecca* [1940]) cuando ingresa el ama de llaves para interpelar a la segunda esposa de De Winter, recién llegada a la gran mansión Manderley, es resuelta por un doble *travelling* en dos tomas sucesivas. El primero, de retroceso, toma de frente a la perversa ama de llaves mientras ingresa al recinto y se dirige hacia el escritorio donde está la muchacha. Cuando está próxima a la nueva esposa de De Winter, la toma se corta y una nueva toma se inicia con un *travelling* de aproximación (conjunción) a los dos personajes, ahora uno junto al otro, uno de pie junto al escritorio y el otro sentado detrás de este, captado desde un costado. El segundo *travelling*, que se inicia con una trayectoria rectilínea y termina con una leve curva, capta el final del movimiento de aproximación del ama de llaves al lugar donde se encuentra su víctima intelectual. Refuerza la conjunción con los personajes y enfatiza la humillación que De Winter sufrirá por la autoritaria respuesta de la otra mujer (0:40:00). El doble *travelling* y las dos tomas suponen un cambio del punto de vista. En la primera, la cámara adopta el punto de vista óptico de la joven esposa que ve aproximarse al ama de llaves, no obstante su posición esté fija en el espacio y el avance de la mujer sea filmado con *travelling* de retroceso. La segunda toma supone una separación de la cámara de la señora de De Winter, quien queda sola para enfrentar a su adversaria, lo que enfatiza la gravedad de la secuencia y la soledad de la mujer para enfrentar la perversidad del ama de llaves. La cámara adopta el punto de vista del espectador, quien es obligado a observar el episodio en la proximidad de las dos mujeres. La humillación que la señora Danvers profiere a la señora De Winter adopta entonces un sesgo de íntima crueldad. Si bien los *travellings* corresponden a tomas diferentes y sucesivas, el segundo complementa al primero y refuerza el significado que tiene el conjunto de las dos tomas.

En otra escena del mismo filme, en el dormitorio de Rebecca de Winter, la primera toma se inicia con un *travelling* de aproximación hacia el ama de llaves y la joven esposa de De Winter. La conjunción con los personajes aumenta a medida que aumenta el dolor de la muchacha ante las crueles palabras de la señora Danvers. La segunda toma parte de una aproximación mayor al personaje de la esposa mientras lo capta en un primer plano que muestra la expresión de profunda angustia en su rostro. Ante la imposibilidad de soportar tanta humillación de parte del ama de llaves, la mujer comienza a desplazarse e intenta salir de la habitación. Un lento *travelling* de retroceso la acompaña mientras avanza hacia la salida. Una tercera toma servirá para que la cámara se aleje aún más y la tome en plano americano (1:11:08).

### *Travelling* de giro

En *Suspicion* (1941), Hitchcock inaugura<sup>134</sup> un *travelling* de giro de 180 grados alrededor de los dos personajes mientras estos se besan (0:23:59). En *Shadow of a Doubt* (1943), el mismo recurso sirve para encarar de frente a Joe Newton y su amigo Herb, quienes dialogan mientras caminan hacia la casa. La toma comienza con un *travelling* de avance detrás de los personajes y termina, después del giro, con uno de retroceso delante de ellos (1:23:40). Durante el giro, la cámara no deja de trasladarse junto con los personajes, por lo que en un determinado momento el *travelling* de avance detrás de los personajes se transforma en lateral, antes de convertirse en *travelling* de retroceso. En este caso debería hablarse de *travelling* de giro combinado con otro de desplazamiento con trayectoria rectilínea, lo que se logra mediante un paneo ejecutado durante el *travelling*.

### *Travelling* de descripción

Es un *travelling* que describe una secuencia en la que el o los personajes no se desplazan. No puede ser clasificado según alguno de los tipos descriptos. En una escena del filme *The Pleasure Garden* (1925),<sup>135</sup> la cámara realiza un movimiento de *travelling* cuyo recorrido se desarrolla sobre una dirección paralela al plano del cuadro (dirección del eje y) mientras capta al público sentado en una fila dispuesta de modo frontal con respecto al plano del cuadro.

## COMPOSICIÓN DE FORMATO (CF)

En este trabajo, se entiende por composición de formato (CF) a la organización de las figuras en el encuadre o cuadro filmico. En general, cuando se hace referencia a la composición de formato se considera una imagen consistente y estable dentro del encuadre, altamente atractiva por su equilibrio y la armonía de su organización.

134 Según los filmes analizados, es en el filme *Suspicion* que se observa, por primera vez, este tipo de movimiento. El recurso volverá a ser utilizado en *Vertigo* (1958), pero con un giro completo de 360 grados.

135 El filme no fue visto en su totalidad. El comentario del *travelling* corresponde a una secuencia del filme ampliamente difundida.



En este sentido solo es posible recurrir a aquellas escenas que mantienen cierta mínima inmovilidad dentro del cuadro y permiten apreciar la riqueza de la composición del formato. Precisamente, estas imágenes impactan por esta cualidad. También, se hará mención a la composición de formato en *desequilibrio* (o encuadre desequilibrado) como un recurso del lenguaje hitchcockiano para generar movimiento y nuevos formatos equilibrados. Como todos los recursos de lenguaje, la composición de formato se encuentra íntimamente relacionada con otros recursos tales como el movimiento de la cámara y de los personajes, la escenografía, el encuadre dentro del cuadro, entre otros. Como se expresara anteriormente, todos estos recursos constituyen un sistema interactivo e integrado. La separación de cada ítem se realiza a los efectos de procurar un análisis más detallado y profundo del fenómeno estético y de cada recurso específico.

### Composición frontal central y bilateral estática

La composición de formato predominante en los filmes de Hitchcock se caracteriza por el equilibrio y la estabilidad logrados especialmente por disposiciones simétricas de los objetos y de los personajes (simetría bilateral) y por el manejo del centro geométrico del cuadro como lugar privilegiado para disponer en él objetos o personajes que se desea destacar. La ubicación frontal de las figuras contribuye a mantener la estabilidad de la composición pues cancela toda posibilidad de escape hacia el exterior y hacia la profundidad del cuadro filmico. De ese modo se evita el movimiento *de fuga* que provocaría una disposición oblicua. Esta disposición frontal y centrada refuerza los límites del encuadre y debilita la presencia del espacio fuera de campo (EFC), especialmente de los espacios laterales, superior e inferior. El encuadre parece estar sometido a fuerzas centrípetas que conducen la mirada del espectador hacia el centro, aunque en muy pocas ocasiones en profundidad, según el eje x del espacio. También los objetos y personajes que se encuentran en el espacio fuera de campo parecen ser atraídos hacia el interior del encuadre por esas fuerzas centrípetas debido a la composición interna del formato. Esta tendencia de la composición hacia dentro del cuadro, debido a la disposición de las figuras, se ve reforzada por el modo en que se producen los diálogos entre los personajes. Dado que estos se disponen simétricamente mientras dialogan, la dirección de sus miradas durante la conversación converge en la mediana vertical del encuadre aun cuando los personajes estén en posición frontal.

En Hitchcock, la fotografía recurre, casi exclusivamente, al espacio dentro del encuadre (EDC). Solo requerirá del espacio fuera de campo, y especialmente del espacio detrás del cuadro, para lograr efectos muy especiales destinados a generar situaciones de *suspense*. A su vez, dentro de ese espacio limitado (espacio dentro del cuadro), privilegia el plano frontal próximo al plano del cuadro filmico. En relación con la abundancia de ejemplos de composiciones simétricas y centradas, son pocas las ocasiones en las que Hitchcock maneja la profundidad del espacio dentro del encuadre. Cuando esto sucede, se vale de diferentes recursos tales como el movimiento y los gestos de los personajes y, especialmente, del diálogo entre personajes dispuestos de modo estratégico para representar esa profundidad. Son casi innumerables los ejemplos de disposición de personajes sobre un plano frontal con figuras de frente y organizadas según una simetría bilateral que enfatiza los campos derecho e izquierdo del encuadre, separados por la mediana vertical del rectángulo. En muchos casos, esa mediana vertical se materializa con algún elemento del atrezzo o con alguno de los personajes, lo que permite visualizar con mayor nitidez los dos campos sobre los cuales se disponen, simétricamente, las figuras. Así dispuestas, estas pueden ocupar, también, posiciones de perfil o medio perfil.

*Blackmail* (1929) presenta escenas con composiciones de formato que serán reiterados en casi todos los filmes de Hitchcock. Los personajes, enfrentados y sentados a la mesa, son captados de perfil o medio perfil, pero siempre en una composición de formato simétrica y equilibrada (0:09:50). Cuando el cuadro se desequilibra debido a la ausencia de uno de los personajes, se genera una situación de *tensión* y *suspense*, expectativa y ansiedad. En este ejemplo particular, el detective Frank Webber se retira de la mesa para buscar un guante olvidado por su novia, Alice White, en una mesa del mismo restaurante en el que se preparan para cenar (0:10:20). El guante será motivo de prueba para culpar a la chica del asesinato que se producirá al promediar el filme.<sup>136</sup> En *Murder!* (1930), las escenas en la prisión son filmadas mediante tomas con la cámara fija y encuadres claramente simétricos. La toma en la cual la prisionera ingresa a la sala donde mantendrá la conversación con sir John Menier es un ejemplo de simetría y re-encuadre (1:02:55). Antes de entrar a la sala, la mujer se detiene en el umbral de la puerta flanqueada por dos custodias. En la toma frontal, las tres aparecen re-enmarcadas por el vano de la puerta. La prisionera, colocada sobre la mediana vertical, funciona como eje de simetría de la composición. Otras tomas muestran a ambos interlocutores sentados en los extremos de una larga mesa de madera, uno frente al otro, en composiciones de simetría bilateral y de centrado absoluto de cada personaje (1:03:24). El diálogo que mantienen, filmado en rigurosos campo/contracampo, muestra a los personajes de frente, tal como cada uno vería al otro desde la posición que ocupa (1:03:27). Cuando el tema de la conversación adquiere cierto dramatismo, debido a la desesperanza de la prisionera ante las circunstancias adversas de su defensa, los personajes son dispuestos en leve escorzo sobre un costado del encuadre. El vacío que ocupa la mayor parte del cuadro —las paredes desnudas de la celda hacia donde parece mirar la condenada— es un espacio en blanco. En él podrán dibujarse dos

136 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF) dinámica y estática. Acción verdadera y acción transitoria.

situaciones diferentes y excluyentes: la muerte inminente de la prisionera al cumplirse la sentencia o la salvación de la vida si su interlocutor logra demostrar su inocencia. Cuando el diálogo retoma una veta de esperanza, los personajes vuelven a ser captados de modo frontal y centrados en el encuadre (1:06:11). La frontalidad y la simetría de la composición parecen corresponderse con la claridad con la que se desarrolla el diálogo. Cuando este se torna ambiguo, el formato se desequilibra.

La composición simétrica de dos personajes enfrentados sentados a una mesa es una de las composiciones recurrentes de Hitchcock. Además de las descritas, existen otras muchas, *Easy Virtue* (0:17:16), *The Lady Vanishes* (0:30:28), *Foreign Correspondent* (1:30:27), *Mr. and Mrs. Smith* (0:09:00, 0:20:00). En *Suspicion* (1941), este tipo de composición no se reitera exactamente. Los personajes están sentados uno frente al otro en los sillones opuestos de un compartimiento del tren que los conduce a la ciudad donde viven y sobre el cual acaban de conocerse (0:03:27). La ausencia de la mesa, presente en los otros filmes del período, tal vez exprese la ausencia de un matrimonio que solo parece comenzar a consolidarse a partir de la escena final del filme. De todos modos, el sobrio diálogo que mantienen los dos personajes, filmado en campo/contracampo, recuerda el diálogo que sostienen sir Menier y Diana Baring en la cárcel entre los que media una muy larga mesa de madera cuya exagerada longitud manifiesta, tal vez, el largo camino que ambos deberán recorrer para que sus vidas se vean felizmente reunidas (*Murder!*). Igualmente, en *Secret Agent* (1936), se plantea una escena similar en la que Elsa y Marvin están sentados frente a frente en un compartimiento del tren mientras mantienen una tensa conversación que desvela sus verdaderas identidades. Cuando Marvin se inclina y se aproxima a Elsa para apuntarle con una pistola, la composición simétrica se deshace. La tensión y el suspense se incrementan ante la inminente posibilidad de que Elsa sea asesinada por Marvin (1:19:00).<sup>137</sup> La estabilidad de la composición, sostenida por la simetría absoluta de las figuras, resulta muy fuerte. Cualquier modificación en su disposición, por mínima que sea, es suficiente para generar cierto desequilibrio y cierta tensión en el espectador. Ese desequilibrio puede asimilarse al *travelling* de re-encuadre explicado anteriormente, durante el cual la acción se suspende para dar lugar al *suspense*, ese tiempo en el que la expectativa del espectador se exacerba y domina todas sus facultades.

En *The Farmer's Wife* (1928), la mesa es sustituida por el hogar, fuente de calor y medio de cocción de alimentos; igualmente, un objeto convocante. Los dos sillones de madera rústica enfrentados, el del marido y el de la esposa fallecida, nunca son tomados en conjunto, en posición frontal ni simultáneamente. El vacío generado por la ausencia de uno de los cónyuges no permite expresar la existencia de un matrimonio a través de esta composición de formato utilizada por Hitchcock. Esta ausencia de uno de los integrantes de la pareja determina la imposibilidad de la composición simétrica de las dos figuras enfrentadas. A su vez, la inexistencia de esa composición o, mejor aún, la manifestación parcial e incompleta de esa composición genera un movimiento que conduce a la acción por parte del protagonista. Su objetivo será buscar una nueva compañera que sea digna de sentarse en la silla que dejó la esposa ausente. Ese propósito pondrá en marcha todas las peripecias de la historia que vivirá el granjero y su entorno.

Irónicamente, en *The 39 Steps* (1935), la mesa *convocante* de las parejas amorosas y estables de Hitchcock es sustituida por un par de grilletes, símbolo de una unión sólida pero obligada. Los personajes, Pamela y Richard, enfrentados y unidos por sus muñecas, discuten antes de entrar a la hostería en la que deberán pasar toda la noche juntos (0:58:57, 1:02:16). Durante la noche, Pamela logra liberarse del grillete mientras Richard duerme. No obstante, no escapa. Permanece a su lado hasta la mañana siguiente en demostración de su fidelidad y reconocimiento de su inocencia. Cuando Richard despierta se percató de que Pamela se ha liberado, pero no ha huido. En reconocimiento a esta unión, Hitchcock los premia con la composición de la típica escena de los amantes enfrentados, en este caso en torno a la cama de la habitación (1:12:56). *Mr. and Mrs. Smith* (1941) reitera la escena con mesas diferentes y en lugares distintos. En el departamento, la mesa del desayuno junto a la ventana (0:09:00), una vez que el matrimonio recupera la confianza y el aplomo mutuo, los convoca una mañana después de haber vivido una apasionada luna de miel. En el restaurante, al cual vuelven después de unos años para recordar los tiempos de noviazgo en un intento de recuperar la felicidad de ese tiempo pasado, la mesa en la acera los vuelve a reunir como otrora, en torno a una candela encendida (0:19:00). En *Saboteur* (1942), la pareja no tiene oportunidad de sentarse en una mesa a celebrar o compartir una comida debido a lo ajetreado de la huida, no obstante, Hitchcock no renuncia a la clásica composición y la incluye durante la conversación que Pat Martin mantiene con el alguacil en un alto de su accidentado viaje hacia Nueva York detrás de su amado y prófugo compañero, Barry Kane (0:58:23).

En todos estos casos, los personajes aparecen de perfil o medio perfil. Mientras dialogan, se miran mutuamente y concentran sus miradas y sus voces sobre el eje de simetría del encuadre como si estuviesen atraídos por una fuerza hacia el centro del formato. Pero, en general, predominan las parejas de personajes dispuestos frontalmente y sentados en sillones contiguos en cualquiera de los múltiples medios de transporte que utiliza Hitchcock como soporte escenográfico de sus filmes. También en este caso, existen numerosos ejemplos. En el mismo filme, *Saboteur*, durante la huida de Barry Kane en el camión, el personaje viaja sentado junto al chofer en un asiento doble, dispuesto frontalmente al cuadro fílmico (0:14:28). Igualmente, cuando Barry viaja junto a Pat Martin, antes de que esta lo traicione (0:35:00), o durante el viaje hacia Nueva York, mientras debe permanecer sentado junto con los criminales, entre tanto finge ser uno de ellos (0:59:21).

---

137 *Ibidem*.

Aun en filmes anteriores, Hitchcock frecuenta esta composición de formato particular. En *Mr. and Mrs. Smith* (1941), la pareja discute en el asiento trasero de un taxímetro que recorre la Séptima Avenida, en Nueva York, mientras ella se dirige a su trabajo (0:31:50). *Suspicion* (1941) muestra una fugaz escena en la que el reciente matrimonio está sentado en uno de los sillones de la sala frente a la mesa con el servicio del té, uno al lado del otro. El sospechoso comportamiento del enigmático esposo no permite consolidar esa secuencia hogareña que rápidamente se deshace. El té queda servido y el marido abandona su puesto para organizar otra de sus patrañas que confunden a la esposa (0:33:35). En *Rebecca* (1940), abundan las escenas en las que la pareja, o dos personajes, son tomados frontalmente mientras viajan en coche y dialogan (0:15:44, 0:28:49, 2:06:57). También en *Foreign Correspondent* (1940), en el que se presenta la escena en la que Carol está sentada junto a su padre en el hidroavión que será siniestrado minutos después (1:32:00). *Young and Innocent* (1938) plantea muy claramente el sentido estabilizador que posee el encuadre simétrico y frontal. Mientras Erica y Robert escapan de la policía en el automóvil de la chica, la disposición de las figuras y los diálogos entre ambos se producen sobre planos oblicuos debido a la angulación de la cámara con respecto a los personajes, algunos tomados con fuerte escorzo (0:32:27). Cuando la situación parece calmarse y estabilizarse, una vez que se alejaron de los perseguidores, la composición del formato retoma la simetría habitual con los personajes dispuestos de modo frontal (0:32:39). Esta composición coincide con un cambio de la actitud de Erica con respecto a Robert. Ella comprende que el muchacho es inocente y es perseguido injustamente. A partir de entonces, intenta ayudarlo a escapar.

La imagen en escorzo, comparada con la imagen frontal, origina fuerzas centrífugas que llevan la mirada hacia la profundidad del espacio dentro del cuadro o, según el ángulo de inclinación, hacia fuera del encuadre. Son fuerzas que dispersan y provocan inestabilidad y tensión. La tensa escena de *Secret Agent* descrita anteriormente retoma su equilibrio cuando el diálogo entre Elsa y Marvin también lo hace. Cuando esto ocurre, el diálogo se filma con los dos personajes frontalmente dispuestos, sentados en el mismo sillón del compartimiento, uno al lado del otro (1:20:18).

Como se dijera anteriormente, la simetría bilateral de la composición del formato genera una imagen centrada que induce a la visualización del límite virtual de los dos campos generados a ambos lados de la mediana del rectángulo y eje de la simetría bilateral. Es frecuente que Hitchcock materialice ese eje mediante un objeto o un personaje que queda absolutamente centrado en el cuadro. También existen abundantes ejemplos de esta resolución. La materialización del eje de simetría no es solo un recurso compositivo, sino también un medio para cargar de significado a la escena. La propia mesa sobre la cual se enfrentan los dos personajes mientras dialogan es uno de esos ejemplos. La mesa, en la iconografía hitchcockiana, parece tener connotaciones domésticas y maritales, y se consagra como símbolo de un matrimonio consistente y bien avenido. Es uno de los objetos que más convocan a la vida doméstica y conyugal.

Otro de los objetos que estructuran la simetría bilateral, utilizados con frecuencia por Hitchcock, es la lámpara. En *Sabotage* (1936), la lámpara encendida, dispuesta entre el detective y el director de Scotland Yard, coincide con la mediana del cuadro y permite el pasaje escalonado entre las distintas alturas de los personajes, ya que uno de los personajes se encuentra de pie y el otro está sentado detrás de su escritorio. La presencia de la lámpara mitiga la tensión provocada por el desequilibrio de la imagen dada por los dos personajes con diferentes alturas y permite que el cuadro, aún siendo asimétrico, alcance la estabilidad suficiente como para que sean expuestos y analizados determinados acontecimientos de alta significación en la historia (0:14:00). En *Rebecca* (1940), la lámpara encendida parece arrojar la luz necesaria para que, finalmente, Maxim de Winter confiese a su mujer el accidente ocurrido con Rebecca, su primera esposa, y la culpa que carga desde entonces y que le impide reiniciar otra vida (1:28:10). No obstante, la composición no es absolutamente simétrica, pero lo es lo suficiente como para iniciar el diálogo que desencadenará la confesión. Un diálogo que, desde el inicio, presenta cierto grado de incomodidad y dolor para De Winter, una tensión oculta que se manifiesta a través de la imagen visual. Cuando la confesión se desencadena, la composición bipartita del formato ya se habrá quebrado totalmente.

*Foreign Correspondent* (1940) presenta varias escenas que utilizan este recurso. Mientras Stephen Fisher dialoga con uno de sus secuaces en el escritorio de su mansión, una lámpara apagada sirve de eje compositivo del formato bilateral compuesto por los dos personajes (0:50:15). La lámpara, apagada en este caso, no ilumina las siniestras ideas de los dos criminales. Sus planes no lograrán ejecutarse con éxito y sus personalidades ocultas serán finalmente descubiertas. Es interesante observar cómo, minutos antes, la doble personalidad del traidor Stephen —quien se muestra amable ante su hija Carol y el corresponsal Johnny Jones, pero que en realidad está contra la causa que ellos defienden— se expresa a través de la sombra de su figura sobre la pared cuando inicia el diálogo secreto con Krug, uno de sus secuaces que ha sido reconocido por Carol y Johnny (0:50:30). Ambas figuras, la de Krug y la sombra, se enfrentan en una composición simétrica bipartita que expresa la perversa asociación de las dos personas y la doble y oculta personalidad de Stephen, quien no se muestra directamente. Aunque sea simétrica, esta composición presenta figuras de muy distinta especie —una real y la otra virtual— lo que le otorga un cierto grado de inestabilidad que genera suspense. Esta inestabilidad tenderá a equilibrarse mediante un movimiento. En el mismo filme y en el mismo escritorio del criminal de guerra, Stephen Fisher dialoga con el señor Scott Folliott, entretanto le comunica a este su partida para Estados Unidos con su hija. En esta ocasión, la misma lámpara de la escena anterior está encendida (1:13:23). Se reitera la misma composición de formato con la lámpara de mesa sobre el eje de simetría en una escena en la que el señor Folliott delata a

Fisher ante el director de Scotland Yard (1:29:30). En *Mr. and Mrs. Smith* (1941), la lámpara es sustituida por una romántica candela encendida sobre la mesita del restaurante en torno a la cual el matrimonio dialoga y recuerda viejos tiempos (0:20:00).

El centro del formato, lugar privilegiado por Hitchcock, es el lugar favorecido de la escena. En él se disponen los personajes o los objetos que adquieren un significado especial para comprender el sentido profundo que el realizador quiere transmitir con la composición. Si la candela simboliza el amor aún vivo y persistente entre una pareja con problemas en su relación, la lámpara encendida arroja la luz necesaria que permite ver con claridad la solución a un problema planteado o expresa el momento cumbre de una revelación especial sobre algo que se mantenía en secreto o era desconocido. En una escena de *Suspicion* (1941), la composición centrípeta del formato —característica de Hitchcock— está a punto de perderse cuando la cámara, desorientada, intenta captar a los dos personajes que se escapan por los márgenes derecho e izquierdo del cuadro después de haber integrado una composición simétrica y fuertemente centrada. El timbre del teléfono, que durante el movimiento de la cámara quedó en el centro del formato, restablece las fuerzas centrípetas que evitan la destrucción de la composición y le devuelve, por un instante, la centralidad perdida (0:34:10). Es interesante observar cómo trabaja la composición del formato en relación con la estabilidad del matrimonio conformado por Lina y Johnny, los protagonistas de *Suspicion*. Mientras estos dialogan y planifican el futuro trabajo de Johnny, el matrimonio parece armónico y consolidado. Entonces, la composición del formato es simétrica y frontal (0:33:20). Cuando la conversación se vuelve incómoda para el marido, a quien no le gusta trabajar, este se levanta del sillón y se aleja de la esposa hacia otro sector de la sala. Como consecuencia, la armónica composición de simetría bilateral se deshace. En el preciso momento en que el encuadre parece que va a perder a los personajes debido al distanciamiento de sus posiciones, suena el teléfono, que está ubicado en el centro del formato. Con la simultánea asistencia de los dos personajes que se apresuran para atenderlo, se reproduce la composición anteriormente expresada (0:34:10). Ante una noticia aparentemente esperanzadora, el marido vuelve a reunirse con su mujer y la cámara los toma de modo tal que se genera una nueva composición centrada y estable que volverá a descomponerse cuando Johnny sufra una nueva decepción y la solidez aparente de la unión conyugal vuelva a debilitarse (0:34:20).

En una escena del filme *The 39 Steps* (1935), el centro temático está constituido por el pequeño rostro de la dueña de la hostería en la que se hospedan Richard y Pamela mientras huyen esposados. Cuando esta les pregunta si son marido y mujer, la pareja, aún esposada por los grilletes, responde que sí lo son. Hitchcock recurre a la composición simétrica y bipartita con las figuras de Richard y Pamela que flanquean al pequeño y sonriente rostro de la casera, quien permanece ubicada en el centro mismo del encuadre, y, desde el cual, como si de un sacerdote se tratara, los consagrara como marido y mujer (0:58:56).

### Composición dinámica del formato frontal bilateral. Giro de un personaje sobre pivote

Existen ejemplos reiterados en los que la composición del formato se vuelve dinámica debido al movimiento de giro de uno de los dos personajes encuadrados simétricamente. El personaje que gira y se traslada toma como charnela al otro personaje que tiene a su lado, cambia de posición y se coloca sobre el otro costado. El movimiento se realiza siempre sobre un plano frontal. Este movimiento exige un re-encuadre, generalmente conseguido mediante un corto movimiento de paneo horizontal para mantener dentro del cuadro a ambos personajes. En todos los casos, el movimiento, tanto del personaje como de la cámara, resulta muy rápido. En instantes, el cuadro vuelve a adquirir una composición estable y simétrica.

En *Blackmail* (1929), una vez que Alice se hubo instalado en la casa del artista, se viste con el tutú para posar para el cuadro que este prometió pintarle. Una vez preparada, abandona el espacio detrás del biombo y cambia su posición con respecto al cuadro filmico, mientras gira por delante del hombre que toca el piano. Una vez que hubo girado, se coloca a su izquierda, sobre el mismo plano frontal en el que estaba antes de girar. Rápidamente, el cuadro retoma su estabilidad compositiva, pero invierte la posición relativa de los dos personajes con respecto a sus márgenes. Un breve movimiento de paneo hacia la izquierda permite re-encuadrarlos y restablecer la composición simétrica bipartita del cuadro anterior (0:26:40).<sup>138</sup> En *Jamaica Inn* (1939), Hitchcock repite este recurso en dos oportunidades. En la primera oportunidad, lo hace con un solo personaje y una columna que se toma como eje fijo sobre el cual gira el personaje mientras cambia su posición relativa. En el primer encuadre, Mary, lujosamente ataviada y de espaldas a la cámara, escucha una conversación secreta sin ser vista, oculta tras una columna. En ese instante, ocupa el sector derecho del formato y parte de su figura está fuera del encuadre. En el centro de este, la columna de base circular que le sirve de apoyo a su mano izquierda coincide con la mediana del cuadro. La mitad izquierda del encuadre está ocupada por los personajes que ella ve y escucha en secreto, sin ser vista. La composición del formato manifiesta cierto desequilibrio inquietante acorde con la tensión expresada por la secuencia, debido especialmente a la figura incompleta de la mujer en primer plano. Repentinamente, cuando la conversación que Mary escucha en secreto le revela la terrible noticia de que Harry, a quien ella ama, es cómplice del jefe de los asesinos, debe cambiar de posición para no ser vista por quienes ella observa y escucha furtivamente. Sorprendida y horrorizada por la noticia que termina de sentir, gira rápidamente sobre el pilar y queda de frente al

138 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF) dinámica y estática. Acción verdadera y acción transitoria.



cuadro y en su centro geométrico. El pilar pasó a ocupar el margen izquierdo y enmarca parcialmente a la mujer. El encuadre restablece el equilibrio y la estabilidad de la composición debido a la centralidad con que se dispone la figura con los brazos semiabiertos. Igualmente, Mary parece retomar el equilibrio después de su actitud expectante, al sentirse protegida tras el muro que la oculta totalmente y al conocer la condición del hombre a quien ama. Desde esa posición, deberá pensar sus pasos futuros para poder salvar a su tía Patience y salvarse a sí misma de la trampa que le tienden los bandidos dirigidos por su tío, ardid que acaba de serle revelado gracias a su oportuna acechanza (0:31:11). Mientras que en la primera situación, la atención se repartía entre dos polos: los piratas que conspiran, ubicados en la izquierda del cuadro, y Mary, atenta por la noticia que se le revela poco a poco, ubicada en el extremo derecho, en la segunda situación, toda la atención y la fuerza de la toma están centradas en Mary, ubicada en el centro mismo del cuadro filmico. En otra secuencia, se muestra a dos personajes simétricamente dispuestos en el cuadro. A la derecha, Patience, la tía de Mary y esposa del jefe de los truhanes. A la izquierda, a sir Humphrey Pengallan, jefe máximo de la banda. En un momento del diálogo, este gira y pasa por delante de la mujer para colocarse a su izquierda. La cámara realiza un breve paneo hacia la derecha para re-encuadrar a los personajes que aparecen nuevamente en simetría bilateral, pero con las posiciones cambiadas (0:45:30). Quien era prisionero y vigilado —sir Pengallan— es ahora libre y da las órdenes a Patience, su reciente guardiana. La situación da un vuelco de 180 grados y así lo expresa la composición dinámica del encuadre con el cambio de posición relativa de los personajes. En *Rebecca* (1940), Hitchcock repetirá el recurso en una de las primeras secuencias del filme, pero ahora con tres personajes (0:25:00).<sup>139</sup> El movimiento tiene un profundo significado en la historia narrada. El personaje, encarnado por Joan Fontaine como la futura señora De Winter,<sup>140</sup> deja de estar al servicio de la dominante y corpulenta señora Van Hopper, quien —ubicada en el centro del grupo— la separa de su futuro marido, Maxim de Winter. Mediante un giro que le permite pasar por delante de su patrona, la muchacha pasa a ubicarse junto a De Winter y queda, ahora, en el centro del grupo. Con ese gesto, manifiesta su voluntad de desvincularse de la mujer y de formar parte de la vida de Maxim de Winter, su futuro protector y marido.

Es de notar que todos estos movimientos son rápidos y se realizan sobre planos frontales al cuadro. Momentáneamente, desestabilizan la composición del formato cuyo equilibrio y estabilidad serán devueltos por un breve movimiento de paneo horizontal. Son los síntomas de revelaciones súbitas, de decisiones repentinas de los personajes que desequilibran una situación estable y crean otra distinta, rápidamente. Tanto la nueva imagen obtenida como la anterior, de la cual se origina la nueva imagen mediante el movimiento de giro del personaje, forman un par indisoluble y altamente significativo que presagia, de alguna manera, los acontecimientos futuros de la historia y su desenlace principal.

En *Rebecca*, la opción de la joven por Maxim de Winter y su compromiso de amor desembocarán en una boda y un viaje a Manderley, a partir del cual se desarrollará la historia del filme. En *Jamaica Inn*, la revelación súbita de un secreto obliga a un cambio de la estrategia que debe seguir Mary para sobrevivir en un mundo profundamente corrupto. También esta decisión tendrá consecuencias insospechadas. En *Blackmail*, la actitud de arrojo y confianza de Alice, que expresa la transformación de su anterior timidez y recato, precipitará una violación y un crimen que desviarán el curso de la vida de la protagonista para siempre.

Existen otras modalidades de composición de formato dinámicas. No obstante, todas ellas se caracterizan por plantear movimientos breves y siempre tendientes a restablecer el equilibrio mediante una nueva disposición estable obtenida sobre la base de una organización simétrica o centrada de las figuras.

### Composición dinámica del formato frontal bilateral. Desplazamiento de un personaje hacia o desde el plano del cuadro

En los filmes de este período (1925-1942/1943), esta composición es utilizada con cierta frecuencia por Hitchcock. Consiste en mantener un personaje o un objeto en primer plano mientras otro personaje se traslada —según una dirección perpendicular al plano del cuadro— desde el fondo hacia el personaje u objeto en primer plano. Habitualmente, el personaje que es tomado en primer plano se encuentra recostado y apoyado sobre el margen inferior y uno de los laterales verticales del cuadro filmico de modo tal que con su cuerpo forma una L. Cuando el desplazamiento del segundo personaje no se produce, este se sustituye por un diálogo a distancia que conforma un imaginario plano, generalmente de punta (perpendicular al cuadro), entre los interlocutores.

En los casos en los que el personaje se traslada, la toma, realizada con la cámara fija, comienza con una composición tensionada debido a la diferencia de tamaños entre las figuras, uno en el frente y otro en el fondo. La composición tiende a estabilizarse mediante el desplazamiento hacia el cuadro del personaje que está más alejado. En otros casos, la toma puede comenzar con los dos personajes en primer plano. Posteriormente, uno de ellos se aleja hacia el fondo del cuadro, lo que desestabiliza la composición. Por lo general, predomina la primera de las modalidades. La situación más frecuente es la que presenta el desplazamiento del personaje sobre un plano de

139 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF) dinámica y estática. Acción verdadera y acción transitoria.

140 Es interesante destacar que el personaje que encarna la actriz Joan Fontaine no tiene nombre ni apellido, y así permanece durante todo el filme. Solo se la conoce como la esposa de Maxim de Winter. El hecho se debe, probablemente, al tema de la historia narrada. La muchacha no es nadie para la sociedad hasta que se casa con el acaudalado Maxim de Winter y de él toma su nombre. No obstante, su personalidad se verá eclipsada por el recuerdo de Rebecca, la primera señora de Maxim de Winter, ya fallecida.

punta. El tránsito hacia el equilibrio o el desequilibrio está al servicio de la producción de suspense, más o menos intenso según el tema que trate la secuencia. Al igual que con los movimientos de *travelling* y paneo de la cámara, durante el tiempo de desplazamiento del personaje, la acción queda suspendida aunque exista un movimiento mecánico. En el primero de los casos, cuando el personaje más alejado alcanza el primer plano, allí se resuelve la incógnita generada durante su desplazamiento. En el segundo de los casos, cuando el desplazamiento se ejecuta hacia el fondo del cuadro, el desequilibrio provocado por la diferencia de tamaño creciente de las imágenes tiende a equilibrarse mediante una nueva imagen, una nueva composición de formato que se resuelve en la misma toma o en la toma inmediatamente posterior.

Según los filmes analizados, esta modalidad es inaugurada en *The 39 Steps* (1935), aunque en *Blackmail* (1929) existe una escena que podría corresponderse con este recurso. Esta escena se produce cuando Alice rechaza al artista y regresa a cambiarse el tutú por su vestido que permanece colgado en el biombo, en primer plano (0:28:19). En *The 39 Steps*, Richard, recostado en su cama y en primer plano, forma una L con su cuerpo apoyado sobre el margen izquierdo e inferior del cuadro. Su cuerpo así dispuesto enmarca la figura de Annabella Smith, re-encuadrada a su vez por el marco de la puerta del dormitorio donde está tendido el protagonista. Annabella, desde su ubicación en el fondo del cuadro filmico, y del espacio del dormitorio, le habla a Richard. Seguidamente, comienza a desplazarse hacia él. Cuando está próxima, se desploma sobre la cama y deja al descubierto su espalda atravesada por un puñal. La composición se equilibra con la simétrica disposición del sorprendido Richard Hannay, en la mitad izquierda del encuadre, y el cuchillo, brillante, perpendicularmente ensartado en la espalda apenas visible de Annabella, en la mitad derecha del cuadro (0:14:00).<sup>141</sup> Este tipo de composición se reitera en otros muchos filmes posteriores.

Un año después, en el filme *Sabotage* (1936), Hitchcock utiliza el recurso pero a la inversa. Quien yace en primer plano tendido en el piso es el señor Verloc, recientemente asesinado por su esposa. La cámara, con el horizonte muy próximo al nivel del suelo, solo toma parte de los zapatos del hombre muerto que asoman por el margen derecho del cuadro. Su mujer se desplaza desde un primer plano, en el que solo son captados sus zapatos de tacón y la parte inferior de sus piernas, hasta el fondo del cuadro (plano figura) donde se sienta y queda re-encuadrada por el marco de una puerta. El horizonte bajo con el que la cámara realiza la toma y las vistas parciales de los cuerpos envuelven a la secuencia de un sentimiento de gran desolación y amargura (1:04:42). El tenso desequilibrio de la composición del formato, mientras la mujer se desplaza hacia el fondo del cuadro, rápidamente es mitigado por la posición central que ocupa el personaje cuando adquiere el tamaño de plano americano, e inmediatamente el de plano figura. Al sentarse, el personaje no solo queda ubicado en el centro del cuadro, sino enmarcado simétricamente por las jambas y el dintel del marco de la puerta. Aunque diminuta, su figura domina todo el formato. El poder visual y significativo del centro del cuadro vuelve a revelarse.<sup>142</sup>

En *The Lady Vanishes* (1938), el señor Todhunter aparece, en primer plano, enmarcado por la ventanilla del compartimiento del tren en el que viaja. La cámara, ubicada en el espacio exterior, lo toma apoyado sobre la ventana mientras fuma un cigarro. Más atrás, aún dentro del mismo compartimiento, su amante se lima las uñas mientras dialoga con él. La tensión provocada por la asimetría del tamaño de las figuras concuerda con la aspereza del diálogo que mantienen ambos personajes. Cuando la discusión arriba a un punto de equilibrio y entendimiento, la mujer se aproxima al hombre y se ubica sobre el mismo plano frontal. El formato retoma el equilibrio basado sobre la simetría bilateral de las posiciones de ambos personajes cuando llegan a una solución conveniente de sus respectivos intereses (0:42:26). Previamente, en el mismo filme y durante una escena muy breve, la cama vacía en la habitación del hotel donde se hospeda Iris y sus amigas aparece en primer plano junto con la mesa y la lámpara de luz encendida. Cuando Iris regresa a su habitación, su imagen reaparece al fondo del encuadre enmarcada por el vano de la puerta de acceso (0:17:50). En este caso, la toma termina con esa imagen del personaje que se dirige hacia su cama, en primer plano. Un corte determina el pasaje a otra toma diferente por lo que se priva al espectador de presenciar el desplazamiento del personaje hacia el primer plano, movimiento que debe imaginarse. Pero la omisión no es arbitraria. El desequilibrio, planteado y no resuelto en la misma toma, desencadena la escena siguiente en la que el gerente del hotel discute con Gilbert, el huésped cuya música perturba a Iris, hasta que llegan a un acuerdo y el problema queda resuelto.

*Mr. and Mrs. Smith* (1941) presenta una secuencia trabajada con el mismo criterio que las descritas anteriormente. La composición de formato parte del dinamismo provocado por una disposición asimétrica de los personajes. David, el marido, está en primer plano sobre el margen izquierdo del cuadro y de espaldas a la cámara mientras anuda su corbata. La esposa, tomada en plano figura, ingresa desde el fondo del cuadro y se desplaza hacia el marido. Cuando alcanza el primer plano sobre el mismo plano frontal que el hombre, la cámara realiza un paneo inclinado hacia abajo para mostrar un detalle de su vestido. El dinamismo de la secuencia termina con la cámara fija mientras toma el detalle en primer plano. El acercamiento no tuvo otra finalidad más que la de revelar al espectador un acontecimiento que solo podría percibir desde un primer plano del personaje (1:18:30). El movimiento, en este caso un desplazamiento de aproximación al cuadro por parte del personaje, suspende la acción

141 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y Movimiento de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones del espacio (x), (y) y (z).

142 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre del encuadre.



por un instante. El espectador aguarda el momento de la mayor conjunción pues sabe que allí es cuando ocurrirá la *acción verdadera*, la revelación de un secreto. La siguiente escena, en la que el secreto ya fue revelado, es resuelta con la frecuente composición basada sobre la simetría bipartita (1:18:38).

En *Suspicion* (1941), es utilizado el mismo recurso aunque se parta con los dos personajes sobre el mismo plano frontal. Johnny dialoga con su mujer, Lina, que está acurrucada en una *bergère*, profundamente conmovida por la noticia de la muerte del amigo y socio de su esposo, de quien sospecha como su posible asesino. La composición, aunque sea bipartita, no es simétrica debido a las alturas diferentes que tienen las figuras de los dos personajes y las diferentes actitudes que estos manifiestan. Esta asimetría se ajusta con la tensión de la situación que vive Lina, motivada por su sospecha. En un determinado momento del diálogo, Johnny comienza a caminar hacia el teléfono según una trayectoria perpendicular al cuadro. La cámara lo toma de frente y lo sigue mediante un *travelling* de retroceso hasta que el personaje llega al teléfono. Lina, en el sillón, ubicada ahora en el fondo del cuadro, con su cabeza apenas visible, escucha, decepcionada, la conversación telefónica de su marido con la policía. El desequilibrio compositivo aumenta tanto cuanto aumenta la tensión generada por la conversación que Johnny mantiene con la policía. La nueva composición del formato no se vuelve a equilibrar. Por el contrario, continúa mediante una sucesión de planos breves en campo y contracampo. Estos planos breves y sucesivos sirven para ilustrar la sospecha y la incertidumbre de la mujer ante la confesión de su marido, quien puede fingir hablar con la policía. La inclusión de una toma de un libro sobre crímenes induce al espectador a formularse nuevas hipótesis que, como la mujer, no cree en la confesión de Johnny ni en su ambigua actitud (1:18:31).

En *Shadow of a Doubt* (1943), Hitchcock maneja esta composición de formato en tres ocasiones. Al principio del filme, cuando el tío Charlie, recostado en la cama del dormitorio del hotel en el que se aloja, es requerido por la casera desde la puerta de la habitación para cobrarle el alquiler. En esta secuencia, se establece un diálogo a distancia entre ambos que continúa mientras la mujer se aproxima hasta la cama donde está Charlie para recoger el dinero disperso por el suelo que instantes antes le arrojara el hombre como pago. Sin dejar de hablar, recoge el dinero al tiempo que plantea una intrigante situación con respecto a Charlie cuando le dice, casi en secreto, que dos caballeros lo vigilan desde la acera de enfrente (0:03:18). La segunda ocasión se produce cuando Charlie Newton, la sobrina de Charlie, es quien está recostada en su dormitorio, y su padre la interpela desde la puerta. En este caso, el padre no avanza hacia donde está su hija. Permanece en su posición y el formato mantiene una equilibrada composición debido a que el hombre se ubica en el centro mismo del cuadro, enmarcado por el vano de la puerta, lo que le da al conjunto de la imagen una gran estabilidad (0:10:28).<sup>143</sup> No obstante el equilibrio formal de la imagen visual, el diálogo en sí contiene cierta tensión, especialmente para el padre de Charlie. La hija expresa su opinión acerca de la mediocridad de la vida familiar que llevan. El hombre da su opinión, pero no logra calmar el ánimo de su hija aunque mantiene el aplomo y la autoridad. Cuando minutos más tarde aparece Emma, su esposa, recién entonces ambos avanzan hasta donde se encuentra Charlie, quien se incorpora. La cámara realiza un movimiento corto de *travelling* de trayectoria circular que le permite recomponer el equilibrio de la composición, ahora conformada por los tres personajes dispuestos simétricamente con respecto al personaje central, madre e hija sentadas en la cama y el padre que permanece de pie en el centro del cuadro (0:12:26). El efímero equilibrio de la composición que otorgan las tres figuras así dispuestas —que sustituye al que correspondía a la inquietante conversación— concuerda con el cambio del tema que inesperadamente provoca un nuevo desequilibrio en la reunión con la consecuente desarticulación del grupo y de la composición. Es interesante notar el sentido de la composición de formato que Hitchcock dibuja en esta secuencia. Charlie es quien reclama excelencia y perfección en la relación familiar al tratarla de mediocre y adocenada. Sin decirlo directamente, es la opinión que tiene de su padre, el jefe de la familia. No obstante, emite su juicio desde una posición horizontal, recostado en su cama. Mientras lo hace, mira hacia el cielorraso, posición característica de quien está sufriendo una profunda depresión y es incapaz de actuar. Siente vergüenza de mirar directamente a su padre. Habla de excelencia pero parece vencida por las circunstancias, irrecuperablemente vencida. Su padre, en cambio, aparece erguido, centrado, sólido, a pesar de ser él quien recibe la dura crítica. Da una respuesta simple a un problema complejo del cual es de alguna manera responsable. Mientras habla, mira directamente a su hija. Esa centralidad que ocupa en el encuadre expresa su llaneza y a la vez su consistencia y sabiduría. Mantiene su rol, sostener a su familia. Más adelante, otra secuencia repite la misma composición del formato que se genera a partir del tío Charlie recostado en la cama del dormitorio que su sobrina le cedió mientras sea huésped de los Newton. Emma, su hermana y anfitriona, le trae una bandeja con el desayuno. La mujer aparece en el fondo del cuadro, enmarcada por la puerta del dormitorio desde donde avanza hasta la cama, en la que se sienta y sobre la que deposita la bandeja. La composición del formato retoma la simetría clásica hitchcockiana de los dos personajes de perfil, enfrentados y unidos por una mesa servida —una bandeja en este caso— mientras dialogan sobre el mismo plano frontal (0:35:28). También, esta es una composición altamente significativa. Por un instante y mientras dure esa composición privilegiada por Hitchcock, ambos hermanos recordarán los felices tiempos de la infancia, tiempos perdidos para siempre y ensombrecidos por la conducta y los antecedentes de Charlie.

143 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Simétrica, asimétrica. Estática, dinámica.

## Composición de formato. El encuadre vacío

En algunas secuencias de los filmes analizados, Hitchcock comienza o finaliza la toma con el encuadre vacío.<sup>144</sup> La toma del espacio, de la escenografía, del soporte físico donde se desarrollará la acción antecede a la acción misma. O la inicia, o la precipita, o la anticipa. En algunos casos, el breve lapso de tiempo durante el cual el espacio permanece vacío sirve para generar expectativa y aumentar la ansiedad. A veces, logra generar *suspense*. Esperar predispone a ver. La ansiedad generada por la espera privilegia el momento de la aparición, de la presencia, o mejor, de la presentación. También, el tiempo del vacío ayuda a imaginar, a aventurar hipótesis, a acomodar la visión y la mente para la acción, para el acontecimiento.

Dos secuencias sucesivas en *Shadow of a Doubt* (1943) muestran el recurso del encuadre vacío al finalizar una escena y en el comienzo de otra. Luego de constatar que dos detectives lo están vigilando, Charlie decide dejar la habitación que ocupa en uno de los hotelitos de los suburbios de una ciudad de Estados Unidos y huir a Santa Rosa, donde vive la familia de su hermana y su sobrina Charlie. Después de protagonizar un episodio de ira, que muestra su naturaleza neurótica y violenta, Charlie deja la habitación por última vez. La cámara lo toma de espaldas, hasta que sale por la puerta que conduce al pequeño hall del hotel y desaparece detrás de una pared. Entonces, el encuadre permanece vacío de personajes por unos instantes mientras las cortinas de la ventana, que ha quedado abierta, ondean por el viento que ingresa a la habitación (0:05:37). La secuencia es seguida por otra que, igualmente, comienza por un encuadre vacío. La puerta de calle del hotel, cuya habitación Charlie acaba de abandonar, aparece cerrada. Por unos instantes, no sucede nada diferente en el cuadro hasta que la puerta se abre, y Charlie sale por ella para no regresar jamás (0:05:41).<sup>145</sup> Ambos encuadres, el primero —diferido por unos segundos antes de cambiar de toma— y el segundo —anticipado con respecto a la aparición del personaje— suman sus tiempos de dilación y antelación para sugerir lo que no se muestra y pertenece a una laguna, el tiempo que toma el desplazamiento de Charlie desde su habitación hasta la puerta de acceso al edificio.

Pocos minutos después, una toma durante la persecución de Charlie por los dos detectives por las calles de la ciudad presenta un encuadre vacío intermedio. El vacío —ausencia de acción y personajes— se produce dentro de la misma toma, después de iniciada y antes de finalizada. Por unos instantes, la vista en picado del terreno baldío que acaba de transitar Charlie en su huida queda a la espera de ser llenado, nuevamente, por el tránsito de sus perseguidores. La ausencia de acción revela el tiempo de ventaja que el perseguido tiene con respecto a sus seguidores. A la vez, sostiene el tiempo suficiente para que el espectador se formule hipótesis sobre los sucesos futuros ¿Logró Charlie evadir a los sujetos? ¿Lo esperan en un atajo desconocido? (0:06:34).<sup>146</sup> Luego, se verificará que ese tiempo de ventaja permitió a Charlie subir a la terraza de un edificio desde donde observa a los dos hombres desconcertados ante la desaparición del fugitivo.

En *The Farmer's Wife* (1928), una secuencia comienza con la toma frontal de una cama prolijamente tendida. La altura de horizonte de la cámara está ligeramente por sobre la superficie de la cama. Por unos instantes, la imagen permanece inmóvil. La cámara fija no capta más que el vacío del lecho conyugal. Después de que el ojo se acomodó al objeto así captado, y cuando el pensamiento espera que algún cuerpo se desplome sobre la blanda superficie, ocurre lo inesperado. Unas manos anónimas, que el espectador supone enseguida sean las de la hacendosa Araminta, dejan caer las prendas que el granjero deberá vestir para el casamiento de su hija. El acontecimiento que se esperaba era otro; se presentía que tendría otra fuerza, otro peso. Sin embargo, toda trascendencia deja paso a un acontecimiento trivial e inesperado (0:06:00). ¿Pero es realmente trivial lo que expresa la escena? ¿Es solo la acción de dejar caer la ropa sobre la cama para que el hombre la tome? ¿O es, acaso, la manifestación del acto de amor de la mujer por el hombre y por la memoria de su difunta esposa a quien tanto quiso, y de quien recibió el postrer pedido de cuidar a su marido?

También en *Blackmail* (1929), la impactante escena en el Museo Británico, en la que el fugitivo se descuelga junto a la enorme escultura egipcia, comienza con la toma del impresionante rostro de la esfinge. En un principio, la imagen carece de una escala de referencia para el espectador. Este, quien desconoce aún el engaño, le asigna a la escultura la escala de un rostro en primer plano, familiarizado por las imágenes que vio hasta entonces. Cuando al cabo de unos instantes aparece la figura del chantajista perseguido por la policía, recién entonces comprende la magnitud del objeto. El impacto visual provocado por el contraste colosal de los tamaños incrementa la sorpresa y la eficacia del recurso. A lo inesperado del desenlace, contribuye la forma en la que el personaje ingresa al cuadro. No lo hace, como es habitual, por alguno de los márgenes laterales, sino por el margen superior del encuadre, hecho que también acrecienta la sorpresa (0:46:19). En *Saboteur* (1942), similar será el manejo que Hitchcock haga del vacío inicial del encuadre. En una singular secuencia, trabaja al mismo tiempo con la figura del personaje y con el tamaño de las figuras proyectadas en la pantalla del Radio City Music Hall. La secuencia comienza con el encuadre vacío. Solo lo llena la enorme pantalla del cine sobre la que se proyecta un filme policial en el que hay persecuciones y disparos de pistolas. El tamaño de la imagen proyectada en la pantalla no se comprende cabalmente hasta que sobre un ángulo inferior del encuadre, en el escenario y al pie de la pantalla,

144 El término vacío se utiliza en este trabajo para nombrar aquel encuadre carente de personajes.

145 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. El encuadre vacío al final y al inicio de la toma.

146 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre vacío intermedio.

aparece la silueta diminuta del criminal Fry, mientras intenta escapar de sus perseguidores y dispara desesperadamente sobre estos (1:31:40).<sup>147</sup>

En todos estos casos, la presentación solitaria y prematura de un primer *mundo*, que llena el encuadre *vacío* y preludia la secuencia antes de que ocurra alguna acción, tiene otro objetivo, el de diferenciarlo del *mundo* que llegará con la acción, con el personaje, con la aparición. Solo así podrá ser distinguido el par dialéctico de mundos diferentes, solo así podrá funcionar y percibirse su efecto profundamente re-significante.<sup>148</sup>

En *Rebecca* (1940), el ingreso de la señora De Winter al dormitorio privado de Rebecca —un mundo de ensueño que no ha sido revelado a nadie más que a la señora Danvers, por parte de su dueña— es precedido por una toma del majestuoso conjunto vacío. Antes de que ingrese el personaje, y una vez que este abre la puerta para entrar secretamente, su sombra se proyecta, gigantesca, sobre una de las paredes del ambiente debido a la luz que proyecta una lámpara baja ubicada en el espacio fuera de campo detrás del personaje. La sombra gigante de la mujer, enmarcada en el vano de la puerta que anticipa su aparición en el encuadre, refuerza la magnitud descomunal del ambiente y los decorados, al extremo de empequeñecer la diminuta figura de la muchacha cuando hace su aparición en el recinto. El encuadre *vacío* y la gran sombra anticipada cooperan para expresar la dimensión inmensa del espacio en el que la estatura de la joven, una vez que ingresa, se difumina entre los cortinados, brocados y sillones hechos como para un *gigante*. Es un mundo que se revela lentamente, pero de modo inverso. No crece paulatinamente en la pantalla a medida que la cámara lo descubre, sino que aparece desde el principio en toda su plenitud enfatizada, por contraste, con el pusilánime personaje que ingresa. Por su parte, y también por contraste con la magnitud del espacio, el mundo humano de la señora De Winter se va empequeñeciendo, amedrentando, hasta desaparecer casi por completo (1:07:10).

En una escena de *Saboteur* (1942), el recurso es el mismo aunque el efecto es diferente. Barry Kane y el mafioso Freemann, una vez llegados a la mansión Van Sutton, se encaminan para reunirse con el grupo de criminales que los está esperando. En una de las secuencias que muestran su recorrido por la mansión, la cámara fija toma el encuadre vacío de una lujosa galería. Instantes después, aparecen las sombras proyectadas de los dos personajes que anteceden a su real aparición en el cuadro. La toma *anticipada* cumple la función de ubicar al espectador en el lugar preciso donde se encuentran los personajes —una lujosa mansión—, quienes durante las secuencias anteriores han transitado espacios y ambientes muy diversos —un bar público, un callejón miserable, una cocina de hotel, una antecocina atestada de trastos— antes de llegar al sitio concreto en el que se desarrollará la escena principal, el majestuoso escritorio de la señora Van Sutton, jefa de la banda de criminales (1:02:47). Al igual que en la escena de *Rebecca*, antes mencionada, las sombras de los personajes anticipan su presencia en el espacio *vacío*.

En una de las últimas secuencias de *Mr. and Mrs. Smith* (1941), la toma panorámica con la cámara fija del hall del hotel en las montañas se anticipa al arribo de los personajes. Después de unos segundos de comenzada la toma, estos ingresan por el fondo del cuadro y la cámara inicia un movimiento de *travelling* de aproximación hacia ellos. A su vez, los personajes avanzan hacia la cámara para reunirse con ella finalmente en la recepción del hotel. En este caso, la anticipación del encuadre *vacío* no tiene otra finalidad que la de posicionar al espectador en el lugar donde se va a desarrollar la acción, a la vez que le brinda los datos esenciales para comprender las características básicas del ambiente. El movimiento de *travelling* sugiere una intención amable; el espectador —como la cámara— esperan respetuosos la llegada de los huéspedes. Una vez que ellos se hacen presentes, salen a su encuentro.

En algunos casos, el encuadre *vacío* anticipa el lugar que alojará una acción duradera, en muchas ocasiones compleja. Es el caso de la *bergère* vacía que espera en silencio que el cuerpo de Lina se desplome, exhausto, por la duda que lo consume, en *Suspicion* (1941) (1:16:10). En el mismo filme, una toma anticipada del estudio vacío de la nueva casa de los recién casados —Lina y Johnny— permite observar el espacio a través de una perspectiva frontal. En un instante, y antes de que ingresen los personajes, se pueden distinguir los pequeños ambientes marcados por el equipamiento en los que se desarrollarán escenas fundamentales de la historia. Al fondo está la *bergère* en la que Lina, recostada, tendrá revelaciones sustanciales que profundizarán sus dudas y alimentarán su sospecha con respecto a la honestidad de su marido; los dos grandes sillones de tres cuerpos en el centro de la habitación, en los que Lina y su marido alcanzarán un instante fugaz de armónica relación mientras toman el té; el teléfono sobre una mesita lateral que interrumpirá con su llamado esos momentos de mutua comprensión y la mesa de juegos en la que Lina, su marido y Beaky —el amigo de su esposo— jugarán al Scrabble una noche nefasta. Ese ambiente, primorosamente equipado e iluminado, dispuesto para alojar momentos de felicidad (así lo sugiere la imagen inicial del encuadre vacío), solo será escenario de tristeza y ansiedad, de engaños y de angustias (0:29:42). La presentación exhaustiva de todos esos componentes del atrezzo no hace más que reforzar la idea de que ningún objeto de la escenografía es un excedente.

Excepcionalmente, el encuadre *vacío* puede contener personajes en él. En ese caso, existe un lugar que permanece a la espera de ser llenado, generalmente, por otro personaje. El encuadre vacío siempre contiene el

147 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. El encuadre vacío.

148 Si bien en este caso no se puede hablar de mundos simultáneos en el mismo encuadre (MS), la secuencia inmediata de tomas diferentes en las que aparecen estos mundos se hace simultánea en la mente del espectador con la ayuda de su memoria.

lugar de una ausencia que en breve será presencia. El encuadre se prepara y la composición del formato se organiza para dejar en reserva el espacio que será ocupado. Por un instante, hasta que esto no suceda, el formato permanece en desequilibrio, en tensa expectativa (*Suspicion*, 0:39:52).

Durante una de las secuencias más tensas del filme *Suspicion*, Johnny lleva un vaso de leche a Lina, que está en su dormitorio. Desde que el marido sale de la cocina con el vaso de leche y sube la escalera hacia el dormitorio, se genera un gran suspense debido a que el espectador, al igual que Lina, supone que la leche está envenenada. Una toma de Lina que se incorpora aterrada en su cama, mientras siente aproximarse al marido, antecede a un encuadre *vacío* en el que el centro del formato está ocupado por la puerta cerrada del dormitorio. Por ella, se sabe, entrará Johnny con el vaso de leche para Lina. Lo que se desconoce es el desenlace posterior (1:34:37).

El encuadre *vacío* puede serlo en apariencia. En una escena de *Suspicion*, en la que Lina y Beaky intercambian ideas acerca del futuro negocio con Johnny, junto a la puerta cerrada del estudio la mujer expresa su preocupación por el dudoso comportamiento de su marido. En ese preciso momento, la puerta se abre y aparece Johnny que, obviamente, había estado escuchando toda la conversación. La aparición repentina e inesperada de Johnny en el encuadre, por desocultación del personaje, produce un leve sobresalto en el espectador y profundiza la sospechosa conducta del marido (0:54:56).<sup>149</sup>

No es habitual el uso de este recurso por parte de Hitchcock en los filmes de este período. Sí, lo utilizará con mayor frecuencia en los filmes de la década de los años cincuenta y sesenta. La composición del formato (CF) integra diferentes componentes del lenguaje hitchcockiano, tales como el diálogo, la expresión del espacio escénico, el movimiento de la cámara y de los personajes, entre otros. Determina una trama compleja que trabaja al servicio de la narración y, en algunos casos, al servicio del suspense. Fueron explicados algunos ejemplos, ahora serán desarrollados otros.

## MUNDOS SIMULTÁNEOS O MUNDOS EN CONVIVENCIA (MS)

Dado que fueron estudiados con el nombre de mundos simultáneos o territorios en convivencia<sup>150</sup> las figuras asociativas que surgen como resultado de diferentes combinaciones que producen efectos de conjunción o disyunción, atracción o distracción, configuración o disolución, e incluso re-significación, la composición del formato es el ámbito privilegiado para que estos mundos asociados se manifiesten. Esa manifestación produce un efecto en el espectador que coopera con los objetivos de la narración, por lo que es utilizado como recurso por el realizador.

### Composición bilateral del formato (CF) y mundos simultáneos (MS)

Si bien los mundos en convivencia pueden ser de naturalezas diferentes (pertenecer a la banda sonora o a la banda de imágenes visuales, por ejemplo), por tratarse aquí de la composición del formato, se hará referencia solo a aquellos mundos pertenecientes a la imagen visual. La composición bilateral sobre un mismo plano frontal no solo puede dar lugar a la simultaneidad de mundos diferentes que conviven en el mismo encuadre, sino que también puede llegar a destacarla y concederle una significación especial.

Todos los ejemplos analizados anteriormente en los ítems de composición *bilateral estática* presentan mundos simultáneos que muestran ciertas compatibilidades que justifican la composición especial del formato — frontal y bipartito— y cooperan con su estabilidad. En cambio, los correspondientes a la composición *bilateral dinámica sobre pivote* denotan cierto desequilibrio de la situación que expresan. Este desequilibrio es la causa de un movimiento de acomodación de la composición del formato en otro más estático.

Un claro ejemplo lo constituye una escena de *Blackmail* (1929) comentada anteriormente en la que el margen de un biombo oficia de separatriz de dos campos diferentes. Sobre el campo de la izquierda, con fondo claro, el pintor, vestido con traje oscuro, ejecuta una música en el piano; en el campo de la derecha, sobre fondo oscuro, su futura víctima se desviste y se prueba entusiasmada un tutú de blanquísimo tul para posar como modelo del artista. Son dos mundos con objetivos e ilusiones diferentes (aunque aparentemente compatibles) que realizan acciones distintas en el mismo encuadre, en el mismo momento y en el mismo espacio, pero están desconectadas una de la otra por la barrera invisible de sus diferentes intenciones. En el cuadro, la barrera invisible se materializa mediante la imagen del canto del biombo. Sus vidas separadas solo se conectarán a través de un hecho trágico (0:25:00). Llegado el momento en el que el equilibrio aparente de la composición se hace insostenible y arriba a su término, Alice sale de su lugar. Al girar sobre el canto del biombo y pasar por delante del artista, se ubica sobre el margen izquierdo del encuadre y se recuesta en el piano. Este movimiento, con el consecuente cambio de la composición

149 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. Expresión de la dimensión y. Desocultación.

150 En el contexto de este trabajo, se entiende por *mundo* todo aquello que es representado por un objeto o un personaje o un sonido que tiene un significado especial para el espectador, en el marco de la historia narrada, y de acuerdo con su capacidad personal (es decir, de acuerdo con su saber y su cultura) para conceder ese significado.



del formato, precipitará un nuevo movimiento y un nuevo cambio del formato, pues las incompatibilidades entre Alice y el artista se acrecientan al desaparecer el frágil límite de la mampara (0:28:19).<sup>151</sup> Cuando el cuadro retoma una composición formal bipartita, esta está profundamente desequilibrada. Alice y el artista luchan ocultos detrás de un cortinado mientras la muchacha intenta liberarse para no ser violada. La composición del formato muestra dos campos, el de la derecha, ocupado por el cortinado, detrás del cual forcejean los personajes, y el de la izquierda, una pared desnuda y una pequeña mesa que sostiene una horma de pan, mantequilla y un largo cuchillo (0:29:41). La tensión se resuelve en el límite entre ambos campos. La mano desesperada de Alice aparece tras el borde del cortinado al tiempo que busca algo de donde aferrarse para poder escapar del hombre. La cámara inicia un *travelling* de aproximación hacia la mano y la mesa. Cuando obtiene la máxima conjunción con el objeto en primer plano, la mano de Alice toma el cuchillo y lo lleva detrás del cortinado. Un corte permite retomar la composición anterior del cuadro en la que se observan los movimientos compulsivos de la cortina. La composición de formato se desequilibra por el movimiento, y el espectador imagina lo que está ocurriendo detrás del cortinado.

Como en otros casos, el movimiento de la escena, expresado exclusivamente por el movimiento del cortinado, manifiesta una situación en suspenso, una situación que está por resolverse, una *acción transitoria*. La secuencia reafirma el concepto, ya mencionado, que el movimiento, en los filmes de Hitchcock, genera una dilación de la *acción verdadera*, genera *suspense*.<sup>152</sup> Cuando Alice sale de atrás del cortinado y se ubica en el campo de la izquierda, el movimiento terminó y con él el sentimiento de *suspense*.<sup>153</sup> La composición retoma su equilibrio. El crimen ha sido consumado. La *acción verdadera* ha sido ejecutada. La figura de Alice se empareja con la del cortinado que oculta el cuerpo inerte del hombre muerto. En el centro del cuadro, asoma solamente la mano caída del artista, que se constituye en el único nexo entre ambos mundos. Es una mano centrada que parece pedir clemencia, ayuda, una mano que aún quiere pertenecer al mundo de la vida y que, como un puente, se extiende entre los dos mundos al atravesar el fino límite del borde de la cortina. Esa mano permanecerá en la memoria de la chica para recordarle, en cada instante, el acto criminal que cometió (0:31:12).

En *Sabotage* (1936), la composición bipartita sobre dos campos diferentes separados por la mediana del cuadro, representada por un objeto de la escenografía, expresa claramente la diferencia de cualidades entre los personajes en uno y en otro de los campos. La ventanilla de la boletería del cine Bijou, tomada de canto y perpendicularmente al plano del cuadro, separa a la chica que atiende la boletería, a la izquierda, y al criminal que conversa con ella mientras compra un boleto, a la derecha (0:30:50). En el mismo filme, una lámpara sobre una mesa sirve de mediana y separatriz de campos entre el saboteador Verloc y el detective Ted Spencer mientras conversan sobre el atentado ocurrido el día anterior que dejara a Londres sin energía durante unos minutos (0:14:00). En el mismo filme, Verloc y su empleador traman el atentado que realizarán en el centro de Londres mientras visitan el acuario de la ciudad. Sus siluetas oscuras contrastan contra el fondo luminoso de las piscinas del acuario. La composición del formato se resuelve con simetría bilateral. Cada personaje se sitúa sobre ambos costados del cuadro. Una franja negra, correspondiente a una de las paredes que compartimentan las piscinas, coincide con la mediatriz del encuadre y separa las siluetas de los personajes. Aunque ambas personas sean criminales existe aún una sutil diferencia entre ellos. Al principio, Verloc se rehúsa a ejecutar lo que le encomienda el otro y se horroriza ante la magnitud de lo que se le encarga. Todavía queda en él algo de pudor y de humanidad (0:19:30).

Estos ejemplos revelan un concepto recurrente en la temática de los filmes de Hitchcock que alude a la fragilidad de la naturaleza humana. El ser humano es vulnerable, su voluntad, su fortaleza y sus debilidades son puestas a prueba en cada instante de su vida. Estas secuencias demuestran lo endeble del límite entre la inocencia y la culpa, y la facilidad con la que alguien puede pasar de un estado al otro, de un mundo al otro, al cometer una acción que jamás imaginó que iría a realizar. El delgado canto de un biombo, el borde fino de un cortinado, el delicado filo de un cristal son límites, todos, fácilmente traspasables. De una situación a otra solo media una fina lámina que puede quebrarse en cualquier momento, en el momento más inesperado. Verloc cometerá un crimen terrorista en el que morirá el pequeño hermano de su mujer; a su vez, la señora Verloc, la boletería del cine Bijou, matará a su marido en venganza del asesinato de su hermano, un crimen jamás imaginado por la mujer. La propia Alice tampoco soñó, jamás, que se convertiría en la asesina del pintor, su frustrado violador.

En *Blackmail* (1929), otra escena, desarrollada en el interior del Museo Británico, presenta una composición del formato bipartita en la que se produce la convivencia de dos mundos. En este caso, el impacto de la imagen se debe al contraste entre los tamaños de las figuras y la expresión de sus gestos. Tracy, el detective chantajista, es perseguido por la policía dentro del museo. Tras escabullirse por diferentes salas, es descubierto. La persecución

151 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Acción verdadera y acción transitoria. El suspense entre dos nodos.

152 Anteriormente, se utilizó el término *acción verdadera*. En este contexto, se entiende que el término de acción verdadera define una acción que tendrá repercusiones significativas en las vidas de los personajes de la historia narrada. En cierta medida, se diferencia del término *acción transitoria*, que expresa una acción menos durable y que, como su nombre lo indica, conduce a una *acción verdadera* o definitiva. En este caso particular, la lucha entre Alice y el artista detrás del cortinado es una *acción transitoria*, no definitiva, que desemboca en una *acción verdadera*, el crimen, acción que tendrá consecuencias profundas en las vidas de los personajes involucrados y repercusiones insospechadas en la historia narrada. También es una *acción transitoria* el lento *travelling* de aproximación de la cámara a la mesita sobre la cual está el cuchillo que se transformará en el arma homicida.

153 En este caso particular, el sentimiento de suspense consiste en las preguntas que rápidamente se formula el espectador a modo de hipótesis. ¿Matará Alice al hombre?, ¿logrará escapar?, ¿saldrá Alice ilesa de la lucha con el artista?

lo lleva hasta la gran sala donde se expone una reproducción del rostro de la esfinge de Guiza. El hombre intenta escapar por el nivel inferior, y se descuelga por una cuerda desde lo alto. Mientras desciende, la cámara lo capta sobre el costado izquierdo del cuadro filmico junto a la enorme escultura que aparece sobre la mitad derecha. La luz rasante, casi con dirección frontal que proviene de la derecha, arroja sombras en el rostro de la escultura que producen el efecto de una mirada y una sonrisa irónica de la imagen inerte de la esfinge, como si esta se burlara del pusilánime individuo que intenta salvarse. La imagen de la simultaneidad de dos mundos diferentes adquiere impacto, no solo por la escala gigantesca de uno y la humana y pequeña del otro, sino por el fuerte significado que le confiere esa simultaneidad. Por una parte, la escultura representa un mundo estático, seguro, imperecedero en su recia inmovilidad, todo lo cual le confiere cierta nobleza. Por el otro, la ínfima figura humana representa lo contingente y lo absurdo, lo estéril de su movimiento y de su propósito. Este mundo irrisorio de lo humano es motivo de burla del otro mundo, del mundo de las esencias y de los valores perdurables. De alguna manera, la imagen hierática de la esfinge denuncia lo vacío del esfuerzo humano y anticipa el final de la inútil huida (1:12:56).<sup>154</sup> Hitchcock reiterará el recurso 12 años después en *Saboteur* (1942), cuando el incendiario y saboteador Fry cuelgue del brazo gigante que sostiene la antorcha encendida de la estatua de la Libertad, en la bahía de Manhattan. También en *North by Northwest* (1959), cuando Eva y Roger intenten huir de los criminales mientras se descuelgan de las enormes esculturas del monte Rushmore, en Dakota del Sur. Aunque en estos casos, con una composición de formato más libre y más compleja.

El fuerte contraste entre las escalas de los mundos simultáneos expresa lo vano del esfuerzo humano ante la imparable fuerza del destino, la pequeñez y lo efímero de su circunstancia ante la magnitud y la perdurabilidad de su esencia. Ambos mundos, el humano y el figurativo-simbólico, conforman un par indisoluble. Cada uno refuerza los atributos y el significado del otro, y apela a la reflexión del espectador más allá del impacto visual que el contraste provoca. En el caso de *Saboteur*, la ironía es doble, pues el criminal incendiario se aferra sin éxito a la antorcha encendida de la estatua de la Libertad, un fuego que alumbra pero que no destruye.

En muchos de los filmes analizados, correspondientes a este período, Hitchcock trabaja con la sombra arrojada por un personaje o un objeto en sustitución de la persona o la cosa que produce la sombra. La simultaneidad de mundos diferentes se enfatiza por la diferencia entre las sustancias de esos mundos. En algunos casos no deja de ser un recurso plástico, en otros, adquiere una significación especial. En casi todos los casos, cualquiera sea el sentido que pueda otorgársele a la imagen así compuesta, el recurso permite sustituir, por una única toma, a las tomas necesarias para mostrar distintos personajes mientras realizan diferentes actividades. Un ejemplo de utilización de este recurso es la ya mencionada escena de *Foreign Correspondent* (1940) en la que el diálogo entre los dos criminales —Stephen Fisher y Krug— comienza con la figura de uno y la sombra del otro proyectada sobre una pared (0:50:30). En la escena, la sombra adquiere la presencia fantasmal de la doble y escurridiza personalidad de Fisher. En *Murder!* (1930), la jocosa escena en la que el matrimonio de artistas se atavía rápidamente en su dormitorio, alarmados por los insistentes golpes en la puerta de una casa próxima, muestra a la esposa que se viste torpemente mientras que el marido queda fuera del cuadro. La acción que este realiza se manifiesta por la sombra proyectada sobre la pared provocada por la luz de una candela. En una de las mitades del cuadro, aparece la imagen de la mujer; en la otra mitad, se proyecta la sombra arrojada por el marido (0:02:00). *Number Seventeen* (1932) es rico en el uso del recurso de las sombras proyectadas producidas por focos luminosos artificiales y móviles. La luz de una candela en manos de un personaje que se desplaza modifica, constantemente, la ubicación del punto de emisión de la luz con la consecuente alteración del tamaño de las formas y del movimiento de las sombras proyectadas. Las sombras arrojadas por la propia escenografía y los elementos del atrezzo le otorgan a la imagen una dimensión fantasmagórica y altamente sugestiva, a la vez que crean una segunda escenografía mutable y surrealista que, en conjunción con la figura de los personajes, contribuye a incrementar el suspense de las escenas. A los focos luminosos interiores de la misteriosa casa n.º 17, se le suma el reflejo de las luces que provienen de los trenes que pasan por la proximidad de la casa e iluminan sus estancias.

## Mundos simultáneos organizados sobre planos frontales

En *Murder!* (1930), la simultaneidad de mundos se produce, también, a través de composiciones bipartitas del cuadro, pero de modos diferentes. En una de las escenas finales, poco antes de descubrirse al verdadero asesino del crimen de la artista, centrados en el encuadre y tomados en plano medio sobre el mismo plano frontal, sir John Menier y el señor Markham leen en voz alta la nota reveladora que dejó el asesino antes de suicidarse. En un plano paralelo, dispuesto a sus espaldas, que representa la pared vertical de la carpa del circo en el que están, se proyectan las sombras del público anónimo conmocionado por el fatal accidente que acaban de presenciar, el trapecista se ahorcó voluntariamente anudándose la cuerda de escalada al cuello y dejándose caer al vacío. La expresión de los dos mundos distintos —el de la realidad y el de la ficción, o el de una realidad actuada, absorbida en un espectáculo como una de sus trágicas escenas— se manifiesta sobre dos estratos verticales separados dispuestos de modo frontal con respecto al cuadro. En uno de ellos, se representa el mundo real a través de las figuras reales de los personajes; en el otro, se manifiesta el mundo de la ficción mediante las sombras que arrojan las otras figuras del

154 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. El encuadre vacío. Expresión de la dimensión z del espacio cartesiano.



público que no acreditan, aún, la veracidad de lo que presenciaron. La representación separada del mundo real y del mundo de la ficción (aunque simultánea en el encuadre) intenta explicar lo que aparece confuso al público del circo y al espectador del filme: la diferencia entre realidad y fantasía. Pues, la muerte en un escenario ¿es una muerte verdadera o una muerte actuada? (1:29:02).

Trabajando en el mismo sentido, y también en *Murder!*, una frágil bambalina separa la ficción, sobre el escenario, de la realidad que se desarrolla detrás. Quien es policía en uno de los mundos, resulta ser un actor en el otro. Quien es mujer en la ficción, resulta ser hombre en la realidad (1:11:18).<sup>155</sup> También, en estas escenas en las que la composición de formato muestra simultáneamente *realidades* diferentes que ocurren en el mismo momento, el límite entre uno y otro mundo, expresados aquí como realidad y ficción, es muy endeble y engañoso, tanto, que pueden llegar a confundirse. En estos ejemplos, se pone de manifiesto otro de los conceptos centrales del cine de Hitchcock: el límite entre realidad y ficción es, a veces, imperceptible y confuso, tanto que puede llegar a quebrarse. Entonces, el hombre confunde al culpable por inocente y al que realmente es inocente, lo condena.

En *Blackmail* (1929), después que Alice mata al artista, permanece por unos instantes desorientada. Cuando recobra en algo su compostura, va a la búsqueda de su ropa que el pintor escondió sobre uno de sus cuadros. Al descolgar los atuendos, la pintura queda al descubierto. Un gran payaso realiza una mueca mientras que con su dedo índice *acusa a Alice*, quien reacciona y rasga el lienzo. En la soledad del departamento, alguien presenció el crimen, alguien que sabe que Alice es culpable, y ahora la acusa. Aunque la muchacha haya cometido el asesinato, oculta detrás de una cortina, y aunque la figura del acusador haya permanecido tapada por la propia ropa de la mujer durante todo ese tiempo, él la vio y sabe que ella es la homicida (0:05:51). Desde ese momento, la pintura y la muchacha serán dos mundos que dejarán de convivir en el espacio del crimen. La mujer emprenderá el regreso a su casa después de vagar por las calles de Londres durante toda la noche, y la pintura será llevada a Scotland Yard como prueba del hecho. Al final del filme, Alice queda liberada como consecuencia de la muerte de su potencial delator, quien, finalmente, no alcanza a acusarla. Su novio, el detective de Scotland Yard, la persuade de que no confiese su crimen cuando Alice está por hacerlo en las dependencias de la misma Scotland Yard. Mientras ambos se retiran, después de que Alice desista de la idea de confesar su crimen, un funcionario pasa delante de ellos con la pintura del payaso delator sobre sus hombros. Al pasar por delante de la muchacha, el dedo acusador del payaso vuelve a señalar a Alice que se estremece, nuevamente, al revivir el episodio que la acompañará toda su vida (0:54:01). Alice queda libre de toda sospecha ante los ojos del mundo, pero no ante los ojos de su propia conciencia. El dedo acusador de la figura pintada —que no es más que una figura pintada, incapaz de hablar— mantendrá su efecto evocador, y la perseguirá por siempre.

Es interesante observar cómo, en este ejemplo de mundos simultáneos, la pintura rasgada adquiere un significado especial cuando está en conjunción con Alice y con el crimen que ella cometió, como si formase una dupla indivisible e interactuante. Solo para ella tiene un significado especial. Solo a ella la figura del payaso es capaz de sugestionarla al extremo de hacerle recordar y sentir su culpa y su crimen. Este aspecto, tan tempranamente surgido en la filmografía hitchcockiana, será otro de los temas que el realizador británico desarrollará en otros muchos filmes de este período y del período siguiente a 1942/1943. Como el cuadro, estos son objetos que tienen un significado particular y secreto, pero no para todo el mundo, sino para algunas personas. Quien lo conoce es víctima de su sugestión. El dominio que puede llegar a ejercer un objeto sobre la persona mina su resistencia a la verdad y a la justicia, revela su secreto, desenmascara su hipocresía. La propia mano del artista asesinado que aparece por detrás del cortinado se transforma en fetiche y símbolo de un acto cruel e inesperado, indeseado por Alice, con el cual cargará toda su vida.

La cuerda, en *Rope* (1948), la cabeza momificada, en *Under Capricorn* (1949), la muñeca manchada, en *Stage Fright* (1950), las arrugas del mantel blanco, en *Spellbound* (1945), o las flores rojas, en *Marnie* (1964), entre otros muchos, son objetos que solo tienen un significado especial para algún personaje. Su presencia desencadena una serie de reacciones y acciones muchas veces imprevistas. En algunos casos, el espectador comparte el conocimiento del significado que el objeto tiene para el personaje, en otros casos, ese significado se transforma en una incógnita que hace parte del suspense de la trama ideada por Hitchcock.

En *Saboteur* (1942), la convivencia de dos ficciones —o mejor dicho, de la realidad y de una ficción, como en *Murder!*— se hace presente en una compleja secuencia al final del filme. Fry —el criminal perseguido por la policía— en su huida, ingresa al Radio City Music Hall del Rockefeller Center de Nueva York donde se está proyectando una película. En un determinado momento, en el colmo de su desesperación, sube al escenario y queda expuesto delante de la pantalla. La escena que se proyecta en el momento en que Fry ingresa al escenario es una persecución a mano armada. Los disparos del filme se mezclan con los disparos de la policía que localiza a Fry sobre el proscenio y este, a su vez, responde con disparos de su pistola. El público ríe sin comprender lo que ocurre. Cree que el episodio real es parte de la ficción que se proyecta. El sonido de los disparos entrelaza ambas *ficciones*, la de la realidad y la de la del filme que se proyecta. Hasta que un disparo que proviene de la pantalla mata a un espectador. Su esposa ríe, pues piensa que su marido finge haber sido herido por un disparo

155 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre del encuadre.

*virtual* hasta que se percata de la brutal realidad (1:31:53).<sup>156</sup> La secuencia muestra el poder que tiene el cuadro (el espacio escénico) —en este caso la pantalla de proyección y el escenario— para crear el ámbito de la ficción. Esto es así al extremo de que todo lo que de allí provenga no es real, pertenece al mundo de la ficción. Este episodio demuestra la potestad que tiene para Hitchcock el espacio dentro del cuadro (EDC), el magnetismo que ejerce sobre el espectador y la autoridad de persuasión que irradia.

Si bien no existe una composición bipartita del formato como en los otros ejemplos analizados, en una toma, de las múltiples y breves que conforman la secuencia, aparece la diminuta silueta de Fry con su revólver frente al rostro gigante del personaje que se proyecta en la pantalla, toma que, por otra parte, permite al espectador recomponer la dimensión espacial de la escena y comprender la escala de la imagen. El límite que hace comprensible y distinguible la realidad de la ficción, y las mantiene separadas, queda, en esta secuencia, absolutamente rasgado, como si se hubiese rasgado la misma tela que contiene la ficción que se proyecta y hubiesen podido salir, al mundo real, los personajes de la historia que la pantalla retiene.

Hitchcock ya había trabajado la simultaneidad de mundos diferentes con estas cualidades especiales, uno real y el otro de ficción. En *Rebecca* (1940), la pareja de recién casados rememora tiempos felices de su luna de miel en la Costa Azul mientras presencian una película filmada por ellos. La secuencia manifiesta, a través de la simultaneidad de mundos diferentes, cómo la felicidad que se desprende del filme contrasta con las asperezas e inseguridades de la verdadera vida conyugal de Maxim de Winter y su esposa (0:59:00). Igualmente, en *Sabotage* (1936), las escenas en el Acuario de Londres, donde conspiran los dos criminales, trabajan una composición de formato bipartita en la que la convivencia de mundos diferentes se produce en dos niveles, dos estratos verticales distintos y superpuestos. Uno, sobre el plano frontal más próximo al cuadro en el que los dos criminales, de espaldas a la cámara, traman un nuevo atentado. El otro, también frontal y más atrás, está conformado por las piscinas vidriadas en las que unas tortugas gigantes se mueven, ignorantes de lo que ocurre, como si se tratara de un filme proyectado sobre una pantalla gigante (0:19:00).

### Mundos simultáneos organizados sobre planos de punta

Tal vez, el ejemplo más complejo de analizar sobre la simultaneidad de los mundos diferentes lo constituya la secuencia en la que Ted Spencer, el detective disfrazado de verdulero, pasa a la parte trasera y secreta de la casa de Verloc para investigar lo que traman sus secuaces, en *Sabotage* (1936). Para llegar al lugar sin ser visto, debe atravesar la sala del cine Bijou, que administra Verloc, el cabecilla de la banda, y en la cual se está proyectando una película de humor. Su intuición le hace sospechar de una habitación oculta detrás de la pantalla, y hacia ahí se dirige con la certeza de encontrar a Verloc y sus cómplices. En una escena muy breve, el personaje y el reverso de la pantalla quedan encuadrados en el mismo formato, ambos sobre dos planos paralelos perpendiculares al cuadro filmico (planos de punta). La configuración del formato provoca una simultaneidad de mundos similar a la que, segundos antes, se había generado cuando Ted ingresara a la sala y se viera junto al anverso de la pantalla, (0:33:12).

La situación planteada es similar a las comentadas anteriormente en *Rebecca* y en *Saboteur*, la mezcla de ficción y realidad o ficción dentro de ficción (nivel metadieético de la diégesis). Los mundos diferentes conviven, simultáneamente, y se re-significan. Pero aquí, a diferencia de lo que ocurre en *Rebecca* o en *Saboteur*, el personaje está del otro lado de la pantalla, en el espacio de la ficción (o más allá de la ficción), en un *espacio virtual* para el espectador del cine Bijou. En realidad, para cualquier espectador de cine, el espacio real termina en la pantalla sobre la que se proyecta el filme. Todo lo que hay más allá no existe o existe en el mundo de la historia que narra el filme. Por lo tanto, en esta secuencia, Hitchcock no solo juega con ficción y realidad, entrelazándolas, sino que además quebranta el sentido que tiene el espacio por el que transita Ted Spencer. Lo que es jocosa ficción para el público, cuyas risas que provienen de la sala se sienten en *off*, es oscura realidad para el detective. También aquí hay ironía. Ted y el espectador del filme *Sabotage* ven el filme que se proyecta en el cine Bijou sobre el reverso de la pantalla, tal como si esa visión inversa de la jocosa ficción que del otro lado se proyecta se transformase en cruel realidad en este otro lado, donde está Ted. Lo que se está tramando en ese *mundo virtual*, que para el otro público es divertida ficción, es un acto terrorista que involucrará a toda la ciudad de Londres y comprometerá la vida de sus ciudadanos. La ironía se completa cuando Ted debe asomarse por una pequeña ventana —opuesta a la pantalla— que, como una segunda pantalla de cine, encuadra la reunión del nefasto grupo de malhechores (0:33:20).

### Mundos simultáneos y el montaje paralelo

El filme *Murder!* (1930) es prolífico en ejemplos de mundos simultáneos de este tipo. Si bien no ocurre en el mismo cuadro, la simultaneidad se experimenta en una breve y tensa secuencia a través del montaje paralelo que se conjuga con el uso de otros recursos ya utilizados por Hitchcock en el filme. En este caso, la secuencia corresponde a la búsqueda que sir Menier realiza del verdadero asesino de la artista, otro artista, Hendel Fence, quien desarrolla su espectáculo como trapeceista en un circo. La búsqueda del verdadero asesino comienza a partir de la entrevista que sir Menier efectúa en la cárcel a la injustamente condenada Diana Baring, durante la cual ella le proporciona una pista esclarecedora. En la escena siguiente, una serie de tomas reproduce imágenes

156 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimientos de los personajes (MP) con la cámara fija. El encuadre vacío. Expresión de la escala del espacio.

visuales significativas: en picado, la imagen de Diana en su celda mientras espera la hora de la ejecución; en contrapicado, una veleta que marca la dirección del viento. Con angulación cero, una toma muestra la sombra de la horca en la que será ejecutada Diana, que sube por la pared sobre la que se proyecta y que expresa el paso del tiempo acompañado con el sol que se oculta. A estas tomas, que se yuxtaponen alternadamente según el montaje paralelo, se superpone la voz en *over* de sir Menier mientras indaga acerca del supuesto asesino Fence (1:09:40). La secuencia posee un profundo suspense. Como casi siempre sucede en los filmes de Hitchcock, la tensión que experimenta el espectador está basada sobre la experiencia del movimiento mecánico. La ansiedad que produce el hecho de percibir el paso del tiempo, un movimiento cósmico y real, expresado a través de otros movimientos —la prisionera que camina en círculos en su celda, el giro espasmódico e indeciso de la veleta que cambia constantemente la dirección a la que apunta como si señalara los sucesivos cambios de rumbo de la indagación de Menier, la sombra de la horca que sube por la pared—, es incrementada por el tono apremiante de la voz en *over* de sir Menier que no consigue obtener una respuesta satisfactoria.

El *montaje paralelo* es un recurso utilizado por Hitchcock en muchos de los filmes de este período y en los posteriores al año 1942, casi siempre con la finalidad de generar *suspense* mediante la expresión *simultánea* y *paralela* (o alternada) de mundos diferentes. Por lo general, estos mundos son mundos opuestos, mundos en pugna que se dirigen hacia el mismo punto en el espacio para cometer un acto determinado y contrario al del oponente. Ese acto constituye la anteriormente llamada *acción verdadera*. En estos casos, el suspense es logrado mediante la muestra alternada del progreso que cada mundo hace en su propósito por llegar al lugar común antes que su rival. La formulación de hipótesis por parte del espectador se acelera, y acrecienta la ansiedad de este por presenciar el desenlace final que ratificará o rectificará sus expectativas. En esta secuencia especial, los dos oponentes son sir Menier —con sus intenciones de demostrar la inocencia de Diana y salvarla— y el tiempo que corre a favor y en contra a la vez. La veleta representa la volubilidad de la suerte que puede inclinarse hacia un lado o hacia el otro.

En *Number Seventeen* (1932), las tomas de la persecución que realiza el detective que conduce un autobús secuestrado desde Londres hasta Dover se alternan con las peripecias que los rufianes viven sobre un tren descontrolado mientras intentan escapar hacia el mismo destino. A la disyuntiva de si el detective conseguirá apresar a los criminales, se agrega la de si el tren podrá frenar a tiempo antes de llegar a su destino. Debido a que el maquinista y conductor ha sido asesinado por los malhechores, el tren corre sin control a su máxima velocidad. El montaje paralelo se mantiene durante casi la última cuarta parte del filme (0:50:30). Movimiento constante (tal vez el más largo de la filmografía de Hitchcock) que manifiesta una *acción transitoria* de creciente *suspense*.

En *The Farmer's Wife* (1928), el montaje paralelo no existe como tal, ni tampoco el suspense. Sin embargo, es interesante analizar el modo en que Hitchcock resuelve una secuencia en la que los diferentes mundos que viven simultáneamente en el tiempo de la historia son mostrados casi en la simultaneidad del discurso filmico. La secuencia se resuelve como si se tratase de un montaje paralelo o de tres cámaras que proyectasen, simultáneamente, lo que ocurre en cada mundo, sobre tres pantallas distintas. Todos los mundos tienen en común los preparativos para la boda de la hija del granjero Sweetland. Por una parte, el propio mundo del granjero Sweetland es mostrado mientras se viste para el casamiento de su hija en el dormitorio de su casa; por otra parte, el mundo de la novia que se prepara para la ceremonia religiosa en otra habitación de la misma casa, pero distante de aquella; en otro ámbito, el mundo de la cocina, donde se preparan los manjares para la fiesta. Todos esos mundos se muestran casi simultáneamente. Quien enlaza a todos ellos es Araminta, la fiel empleada de la familia que terminará casándose con el granjero viudo. Araminta corre desde un ámbito al otro. Sus estaciones, en cada uno de los ámbitos, sirven para mostrar al espectador lo que ocurre en cada uno de ellos. Araminta trabaja como si una cámara inquieta se trasladase velozmente por la casa del granjero para atender la preparación de todos los mundos y que todos ellos estén prontos en el momento adecuado. De hecho, la cámara la sigue con movimientos de paneo y de *travelling* por toda la casa. Sube y baja escaleras, entra y sale de un lugar para dirigirse al otro. Cuando la ceremonia finalice, todos ellos volverán a reunirse durante la fiesta de bodas alrededor de la gran mesa familiar (0:08:00). La apreciación no deja de tener su interés, y permite asimilar a esta secuencia especial como una particularidad, sin serlo en sentido estricto, de este tipo de montaje en paralelo. Demuestra, de alguna manera, mediante los dinámicos recorridos de Araminta, que el *montaje es también una expresión especial del movimiento*. Si se reflexiona sobre los desplazamientos de Araminta —y con ella los de la cámara— se concluirá que estos constituyen *acciones transitorias*, las *verdaderas acciones*, las que van a perdurar y son realmente significativas, son las que ella realiza en cada una de sus estaciones. Esas acciones transitorias podrían haberse elidido, un tiempo que fácilmente podría haber imaginado el espectador, y en su lugar utilizar el corte y el montaje. Pero los recorridos apresurados de Araminta y la filmación casi redundante de la cámara sirven al sentido de la historia; la muestran como la mujer servicial y atenta que realmente merece a su señor, Sweetland.

En *Blackmail* (1929), el montaje paralelo muestra, alternativamente, tomas frontales de Alice, mientras concibe la decisión de confesar a la policía su culpabilidad por la muerte del artista que intentó violarla, y tomas del hombre que la chantajea cuando intenta escapar de la policía en los interiores del Museo Británico. Las tomas de uno y otro mundo se alternan con frecuencia variable, aunque predominan las tomas de la persecución, que son más largas. A medida que la muerte del chantajista se perfila como inminente, Alice avanza en su decisión de confesar su delito. Cuando, finalmente, el criminal cae por el lucernario de la cúpula de la sala del museo y muere

en el accidente, una toma de Alice la muestra en el preciso momento en que termina de escribir su confesión para presentarla a Scotland Yard. El suspense progresa a medida que se concreta la hipótesis que el espectador se formula: si el chantajista muere, nadie sabrá que Alice es la responsable de la muerte del pintor, y ella no tendrá que delatarse ante la policía (0:47:43). Si el espectador está a favor de Alice, pues sabe que su crimen fue cometido en defensa propia, y aborrece al chantajista por su actitud deplorable, deseará que este desaparezca y que Alice no confiese su crimen a la policía. El suspense se incrementa a partir del momento en el que el espectador sabe que el chantajista ha muerto y que Alice, quien desconoce lo ocurrido, decidió confesar. Dos conocimientos simultáneos que lo turban profundamente. El dilema, entonces, se concreta en la pregunta: ¿llegará Alice a Scotland Yard antes de que su novio la detenga y le anuncie que el peligro ha pasado?

En esta secuencia, el *suspense* tiene dos fases y las dos se corresponden con el *movimiento*, con la *acción transitoria*. La primera fase concuerda con la persecución del chantajista por el Museo Británico hasta que este muere al caer de la azotea. Esta muerte, que constituye una *acción verdadera*, la que perdurará, da inicio a la segunda fase. La segunda fase corresponde al *movimiento* de Alice y de su novio, quienes, por caminos separados, se dirigen a Scotland Yard; ella a confesar su crimen y él a advertirle que no lo haga, pues el único testigo ya no existe. Este movimiento no es mostrado en el filme por constituir una laguna intencional, pero el espectador lo supone y lo imagina.

*The Man Who Knew Too Much* (1934) presenta tres mundos en conflicto encarnados por tres personajes que conviven en el mismo ámbito, el Royal Albert Hall de Londres. Cada uno sabe cosas que van a ocurrir y que los otros no saben, pero a su vez, no saben todo lo que deberían saber. El espectador es el único que lo sabe todo. Un embajador asiste, especialmente invitado, al concierto que se celebra en la sala de espectáculos, pero no sabe que allí le aguarda un criminal para darle muerte. Un asesino, con la orden de matar al embajador cuando un golpe de platillos pueda enmascarar el sonido del disparo mortal, no sabe que una mujer del público conoce sus intenciones y podría delatarlo. Una mujer, Jill Lawrence, que sabe lo que ocurrirá, en el momento preciso en que ocurrirá y quién llevará a cabo el asesinato, pero no sabe dónde se esconde ese asesino que conoce, ni cómo podrá detenerlo sin comprometerse ni comprometer la integridad del embajador y del público. A medida que la música avanza y se aproxima el golpe fatal de los platillos, señal para que el mercenario actúe, el suspense aumenta. La secuencia recurre al montaje paralelo que alterna diferentes instancias del desarrollo de cada mundo. El embajador, que disfruta del concierto, ajeno a lo que le espera. El asesino, que se prepara para actuar desde uno de los palcos, oculto detrás de los cortinados. La heroína, cuya angustia aumenta a medida que se aproxima el momento fatal y no consigue descubrir al asesino (0:51:23). En este caso, el suspense que gana la secuencia recae en un solo aspecto, el conocimiento previo que posee el espectador de todo lo que está planificado que ocurra y de lo que los personajes en juego solo conocen en parte.<sup>157</sup>

Diferente es el origen del suspense en una secuencia, anteriormente ejemplificada, de *Blackmail*. El punto de partida es la ignorancia del espectador. Desconoce la decisión de Alice y no presiente el fin del chantajista. El suspense se construye y crece a medida que los acontecimientos que transcurren en uno y en otro mundo se van perfilando hacia determinados finales que eran imprevistos, aunque posibles. Las primeras tomas de Alice no sugieren con claridad su determinación de confesar, tal vez porque tampoco ella haya tomado esa determinación desde un principio. Igualmente, las primeras secuencias de la persecución del chantajista no permiten suponer que este terminará con un accidente fatal que pondrá fin a su vida. La evolución de los mundos que el montaje muestra paralelos y simultáneos tiene, en cada uno de ellos, sentido contrario. A medida que aumentan las posibilidades de que Alice no sea chantajeada, pues el hombre no tiene escapatoria y será apresado tarde o temprano, la idea de confesarlo todo a la policía crece en la mente de la joven. Cuando ya no hay chance de que sea delatada, Alice decide ir a Scotland Yard y confesar su crimen. Esta actitud de la muchacha es la que, finalmente, ante la mirada del espectador, la redime de su falta.

*Secret Agent* (1936) muestra una de las escenas más crueles de la filmografía de Hitchcock. En este caso, el manejo del montaje paralelo trabaja con tres escenarios concurrentes en la misma acción, el crimen que The General comete al empujar al señor Caypor hacia el precipicio, en las montañas de Suiza. Los tres escenarios son: el del crimen, el del observatorio desde donde Edgar Brodie presencia el crimen y la habitación del hotel en la que la señora Caypor, Elsa y Marvin están reunidos mientras se comete el crimen, sin que la primera sepa que van a matar a su marido. A los efectos de asesinarlo, Brodie y The General llevan a Caypor a una excursión a las montañas. Poco antes de finalizar la ascensión a uno de los picos donde se cometerá el asesinato, Brodie desiste de su misión y abandona el grupo para recluírse en un observatorio desde donde puede ver el paisaje a través de un telescopio. En la habitación del hotel, la esposa de Caypor enseña a Elsa algunas palabras en alemán mientras el perro de su marido comienza a mostrarse alterado y a gemir angustiosamente. A partir de ese momento, de modo alternado, el montaje muestra a The General a punto de empujar a Caypor al vacío, a Brodie que observa la escena por el telescopio y le grita a Caypor que escape, en un desesperado e inútil intento de salvarlo, y al perro de Caypor aullando agudamente ante la puerta cerrada de la habitación que le impide correr junto a su amo a kilómetros de distancia. Los tres escenarios, muy distantes entre sí, se muestran alternadamente mientras en el

157 Este es el suspense tal como lo definió Hitchcock en una entrevista con François Truffaut. Véase TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, p. 59.



espectador se acrecienta el sentimiento de suspense al prever el desenlace inevitable. Tres personajes, además del espectador, conocen la suerte que correrá Caypor: The General, Edgar Brodie y Elsa. Los tres, repartidos en los tres escenarios que el montaje paralelo muestra alternadamente. Dos son las señales que revelan la muerte de Caypor: la visión de Edgar Brodie (y del espectador) a través del telescopio y los aullidos del perro en la habitación del hotel que cesan después de la muerte de su amo. La caída de Caypor no se muestra, constituye una laguna que la escena del perro y las dos tomas sucesivas a través del telescopio —una con Caypor y otra sin él— expresan angustiosamente. Una escena, oportunamente inserta en el montaje, logra que el espectador se involucre totalmente con el crimen y con sus consecuencias. Acrecienta, de ese modo, el suspense y la atrocidad del acto que se va a cometer. Cuando Brodie toma el telescopio para observar la escena, la cámara adopta su punto de vista óptico y se posiciona de modo tal que, quien mira a través del aparato es el propio espectador, hecho que lo hace sentir partícipe y cómplice del crimen. En el preciso momento en que, enmarcado por el círculo del telescopio, el espectador ve la mano de The General que comienza a presionar sobre la espalda de Caypor, a la imagen visual se superpone la imagen sonora del otro escenario, el de la habitación del hotel en la que el perro de la víctima aúlla con desesperación. En el momento de mayor tensión y angustia, el momento previo en el que aún Caypor está con vida y puede ser salvado, los tres escenarios, los tres mundos se superponen simultáneamente en la mente del espectador (0:43:19).

Es interesante notar el manejo que hace Hitchcock de dos aspectos fundamentales: la *visión* y la *intuición* encarnadas, respectivamente, por Brodie y por el perro de Caypor. Como Brodie, el espectador observa la acción a través de la pantalla. Ve, reconoce, grita, pero no puede actuar sobre lo que ocurre con la víctima, no puede alterar la historia desde su butaca del cine. Como el perro de Caypor, el espectador intuye lo que va a ocurrir, grita en su interior para que no ocurra mientras conserva la esperanza, hasta el último momento, de que el crimen no suceda. Impotencia que genera *angustia*. Angustia que genera *suspense*.

### Mundos simultáneos pertenecientes a campos diferentes. Mundos visuales, mundos sonoros, mundos reflejados

La simultaneidad de mundos diferentes en el mismo formato puede obtenerse mediante distintos recursos. La reflexión de la imagen es uno de ellos. Por lo general el objeto reflejado pertenece al espacio fuera de campo. La superficie de un espejo permite recomponer esta simultaneidad de imágenes en el mismo encuadre; por un lado, la imagen que corresponde a un objeto o personaje en el espacio dentro del campo visual y, por otro, la de uno que se encuentra en el espacio fuera del campo. Hitchcock recurre a la superficie espejada en distintos filmes con diferentes resultados expresivos y significativos.

En *Murder!* (1930), la escena en la que sir Menier se afeita frente al espejo, en el baño de su departamento, es un claro ejemplo del uso de la superficie reflejante para mostrar, simultáneamente, en la misma toma y en el mismo encuadre (cámara fija), el espacio delante y el espacio detrás de la cámara. El personaje, de espaldas a la cámara, se mira en el espejo mientras se rasura. Reflejada en la superficie del espejo, aparece la puerta por la que accede el mayordomo, desde el espacio fuera de campo, a servirle una copa de brandy. Debido a la presencia del espejo, el espectador puede ver la entrada del mayordomo antes de que este aparezca en el encuadre. La visión simultánea de los dos acontecimientos evita el corte y el montaje de una nueva toma; de ese modo, se conjugan en una sola visión dos actividades diferentes que se producen en dos semi-espacios distintos con relación al plano del cuadro (0:33:00). Una vez que el mayordomo se retira, después de haber dejado la copa de brandy, la cámara se aproxima al personaje y al espejo lo suficiente como para que la figura de sir Menier y su imagen reflejada sean tomadas en plano medio corto. Entonces, el reflejo comienza a trabajar de una manera diferente a la anterior, ya no para mostrar lo que ocurre en el espacio fuera de campo y en simultaneidad con la doble imagen del hombre, sino para *simular* un diálogo en campo/contracampo. Quien dialoga con sir Menier es el propio sir Menier. En realidad, es un monólogo interno que se exterioriza y adopta la forma de discurso interior. En la banda sonora, el locutor que informaba acerca del fallo del jurado de Diana Baring, y cuya voz se superpuso durante unos segundos al diálogo entre Menier y el mayordomo cuando este trajo la copa de brandy, da lugar, ahora, a la música de Wagner que había anunciado. La voz en *over* del monólogo interno de Menier sobreviene en la banda sonora junto con la música de Tristán e Isolda que se escucha en la radio. En una sucesión de figuras superpuestas según planos frontales, el rostro reflejado en el espejo y la nuca de Menier se enfrentan mientras dialogan en procura de una solución para Diana. Uno es el propio sir Menier, el otro, su conciencia que lo encara y le reprocha su mediocre comportamiento durante el juicio. Como un mundo más que fuera convocado por el encuadre, las modulaciones de la música armonizan con el pensamiento y los gestos del personaje. Hasta que el éxtasis de la melodía marca el momento culminante en el que el hombre encuentra, por fin, la solución a su dilema (0:34:12). La música y la voz en *over* configuran mundos que pueden ser reclamados por la imagen visual, y albergados por el cuadro simultáneamente con esta. Tanto la música como la voz cuando no pertenecen a los personajes que están dentro del encuadre provienen de campos externos, del fuera de campo, a veces tan lejanos como la música de Tristán e Isolda. Al hacerse perceptibles en el cuadro, trabajan conjuntamente con la imagen visual y crean otros mundos diferentes que adquieren nuevos significados. ¿Acaso sir Menier no es Tristán enamorado de Diana Baring-Isolda?



Hitchcock maneja el recurso en muchos otros filmes. Por ejemplo, en las ya comentadas escenas de *Saboteur* (1942). En la sala del Radio City Music Hall, cuando el criminal Fry se enfrenta a la policía desde el escenario, en la banda sonora se superponen los sonidos de la banda sonora del filme que se está proyectando con las risas del público que asiste a la función. En *Sabotage* (1936), ocurre algo similar cuando el detective, disfrazado de verdulero, ingresa en los fondos del cine Bijou para investigar el complot que tramaban Verloc y sus secuaces. La banda sonora del filme que se está proyectando en el cine Bijou se superpone con la del propio filme. En este caso, las dos bandas corresponden a imágenes y personajes que están fuera del cuadro por lo que la complejidad de la convivencia de mundos es aún mayor. La risa del público que festeja lo que ve en la pantalla del cine Bijou proviene del espacio fuera de campo; enfatiza el patetismo de lo que ocurre en el cuadro y en la habitación que está detrás de la ventanilla por la que se asoma Ted Spenser para espiar.

El uso del espejo como recurso que introduce en el campo visual del cuadro perspectivo una imagen que solo se vería si el espectador tuviese una ubicación diferente a la de la cámara es frecuente en los filmes de Hitchcock. Como se apreció en los ejemplos anteriores, el recurso no solo permite traer al cuadro parte del espacio fuera de campo, sino que, al reflejar la imagen del personaje que a él se enfrenta, expone una faceta diferente de su figura, el lado oculto que la cámara no puede captar desde su posición y el espectador no puede ver. La imagen reflejada no duplica la imagen real, sino que se manifiesta como una nueva realidad del objeto, diferente a la mostrada desde el espacio en el que está la cámara. Esa condición le concede atributos —a la imagen visual y al objeto que es reflejado— que interactúan con los atributos de la *imagen real*.

De los filmes analizados, pertenecientes a este período, el primero en utilizar la imagen reflejada de un personaje es *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926). Después de haberse difundido la imagen de El Vengador —un desconocido que asesina a mujeres rubias de cabellos ondulados durante la noche, y que oculta la mitad de su rostro con una chalina— la superficie metálica de un puesto ambulante de alimentos en las calles de Londres refleja el rostro de un individuo que simula ser El Vengador, cuando se tapa la boca con la solapa de su chaqueta. Una anciana que escucha atenta la descripción que alguien hace del asesino ve la imagen reflejada que produce el imitador y cree estar en presencia del verdadero criminal. Sugestionada y aterrada por la visión, se desvanece mientras señala en dirección al reflejo (0:03:00). Desde el comienzo del filme, y desde el inicio de su vasta carrera como realizador cinematográfico (*The Lodger: A Story of the London Fog* es su tercer filme británico), Hitchcock intenta mostrar al espectador la importancia que posee la imagen visual, el poder de evocación y de sugestión que tiene sobre quien la observa. Este poder desencadena, en el pensamiento de quien la ve, otras imágenes mentales que pueden conducir a la acción. También quiere advertir a su público que las imágenes visuales poseen una naturaleza falaz y que, por lo tanto, pueden instigar a quien las observa a formarse juicios equivocados y a realizar acciones desacertadas. Este concepto acompañará toda la producción cinematográfica del director británico. Será uno de los temas recurrentes de su filmografía; lo desarrollará de diversas maneras y con distintos recursos. Irónicamente, el cine, que se basa, especialmente, en la visión de imágenes, queda puesto en tela de juicio como medio de comunicación masivo. La manipulación de la imagen como técnica expresiva no es en sí ni buena ni mala, depende de cómo sea utilizada y del contexto en que sea presentada. Siempre habrá que ser consciente del efecto que la imagen puede llegar a producir y, por lo tanto, cauteloso con su manejo. De todos modos, sea cual sea el uso que de ella se haga, en esta escena primeriza, Hitchcock presenta a la imagen como un recurso eficaz para afectar el pensamiento y las emociones del espectador.

Con otro criterio diferente, en una de las primeras escenas de *Blackmail* (1929), reaparece el uso de la superficie reflejante producida por un espejo en la habitación de un malhechor. El filme comienza por una secuencia que muestra el despliegue de un escuadrón de Scotland Yard que se dirige por las calles de Londres rumbo a la guarida donde se aloja el criminal buscado. Este está acostado en la cama de su dormitorio mientras lee el diario. La policía abre, cautelosamente, la puerta, y accede al dormitorio sin que el hombre pueda verlos, ya que su rostro está cubierto por el diario desplegado que tiene en sus manos. En una nueva toma, la cámara se sitúa de modo tal que capta el rostro del malhechor, quien, sin dejar de mantener el diario en su posición erguida, mira hacia un pequeño espejo apoyado en una pared lateral que refleja a los policías que ingresan a su habitación. Si bien es muy discutible la posibilidad real de que se produzca la visión del reflejo debido a las posiciones relativas de la superficie reflejante, del hombre y de los policías, el dispositivo y el recurso sirven para introducir un punto de vista diferente al de la cámara y al de los personajes. Este artilugio permite que, en el campo del encuadre, el espectador pueda ver, simultáneamente, el espacio dentro del campo y una porción del espacio que está fuera del campo visual de la cámara y lo que allí ocurre. La única toma le informa, además, que el criminal ve a los policías reflejados en el espejo, es decir, que se percata de su presencia. Con solo dos tomas sucesivas, participa de una doble visión, la que poseen los policías que ingresan al dormitorio y la que posee el criminal desde su ubicación detrás del periódico. El recurso sintetiza la secuencia en el sentido de la economía de su desarrollo. Lo que hubiese requerido ser filmado en cuatro tomas diferentes, es filmado solo en dos.

En uno de los primeros filmes, *The Ring* (1927), Hitchcock recurre al uso del espejo para permitir que el personaje femenino visualice lo que ocurre a sus espaldas sin que tenga necesidad de girar y demostrar, con ese gesto, que mira al objeto que se supone que está viendo. Es una forma de no delatarse, es una forma de fingir, de actuar, de mirar sin ser visto. En este sentido, el uso del espejo podría semejarse al uso de la ventana por la que observan los personajes sin exponerse a la visión de los demás, otro recurso muy utilizado por el realizador.

Nellie, la protagonista de *The Ring*, le pide a la adivina que le tire las cartas y adelante su futuro. Esta lo hace, y menciona que aparecerá un hombre en su vida que la enamorará. Nellie piensa en el forastero recién llegado al pueblo en el preciso momento en el que su novio ingresa a la casa donde están las dos mujeres. Sin mirar hacia la puerta, Nellie ve aparecer a su novio reflejado en un pequeño espejo colgado en la pared opuesta al acceso. Rápidamente, y sin voltear su cabeza, esconde bajo su mano el brazaletes que el forastero le había regalado el día anterior para que el recién llegado no lo vea (0:26:00). Más adelante, en el mismo filme, una escena muestra un espejo que capta, simultáneamente, lo que ocurre en dos ambientes diferentes. La disposición espacial de la superficie reflejante en relación con las dos habitaciones que enfrenta, junto con la posición de la cámara con respecto a ese sistema, geoméricamente orquestado, es tal que el espectador ve, simultáneamente, al personaje en uno de los ambientes y lo que este ve desde su ubicación: a su novia y a su rival mientras se enamoran, en la otra habitación (0:48:19).

En una secuencia de *Jamaica Inn*, Hitchcock resolverá una escena similar sin el auxilio del espejo. Para ello, ubicará la cámara en el lugar que el espejo ocupaba en la escena recién comentada del filme *The Ring*. La cámara realiza un movimiento rápido de paneo desde una habitación a la otra para captar, casi simultáneamente, lo que ocurre en una y en otra habitación. El recurso y el efecto son diferentes, pero la intención es la misma.

Si se tiene en cuenta *Murder!* (1930), se puede apreciar que en cinco años, desde el primer filme analizado, Hitchcock utiliza el recurso del espejo de un modo significativo prácticamente en todos los filmes. En todos, la superficie reflejante permite traer al cuadro una porción de espacio que está fuera de campo con todo lo que ocurre en esa porción del espacio. Con este objetivo, el recurso —no obstante pertenezca al plano enuncivo— será utilizado en casi todos sus filmes posteriores.

En otro sentido, el espejo permite reunir mundos diferentes en el mismo encuadre. El desdoblamiento de la imagen del personaje, la real y la reflejada, reúne dos aspectos de una misma persona no necesariamente coherentes, y casi siempre diferentes y conflictivos. Sir Menier se reprocha a sí mismo su negligente participación como jurado en el juicio de Diana Baring mientras observa su propia imagen en el espejo, tal vez su propia conciencia. Esta duplicidad de la imagen externa del individuo revela un doblez de su personalidad. En filmes posteriores, este recurso le permitirá a Hitchcock expresar los *diferentes mundos que habitan en un mismo ser*, todos en una misma y única imagen que se presenta en el cuadro filmico.

## ESPACIO Y TIEMPO

### La expresión del espacio escénico. La expresión del espacio arquitectónico

La expresión del espacio en los filmes de Alfred Hitchcock puede ser analizada o bien como un recurso enuncivo, o bien como una finalidad para cuya manifestación el realizador se vale de diferentes recursos enunciativos. Obviamente que es en el espacio (escénico) donde ocurren los acontecimientos, donde se desarrolla la acción. Es en el espacio donde están inmersos los personajes y los objetos. Y la relación entre personajes y objetos, en la obra de Hitchcock, es esencial.

Pero tal vez no sea el espacio, sino el tiempo lo más notable en sus historias y en sus narraciones. O mejor aún, el espacio asociado al tiempo. Porque la vida —la dicha o la desgracia—, que siempre está en peligro en todas sus historias, se juega en esa dimensión, en la del tiempo, y no en la del espacio. El tiempo es lo necesariamente vital para actuar, para reflexionar antes de actuar, para dudar, para planificar, para conspirar, para huir y perseguir, para alcanzar, para llegar, para escapar, para salvar y para salvarse.

En el filme *The Magnificent Ambersons*, de Welles, lo fundamental es el espacio. El tiempo le sirve a Welles como recurso para expresar el espacio, para revelarlo en toda su magnitud. El tiempo es, en el filme de Welles, lo que modela el espacio, aquello que lo transforma. El movimiento en Welles, ya sea de personajes, de objetos y el de la propia cámara, manifiesta el espacio a través del tiempo durante el cual se realiza, pero, esencialmente, lo manifiesta porque el espacio es el único ámbito en el que puede desarrollarse el movimiento. Es durante el movimiento, en el interior del movimiento mismo, que se desarrolla la acción. El movimiento, en Welles, despliega la acción. En el filme de Welles el detenerse, el no-moverse, significa una pérdida, una privación que anticipa una transformación, significa una muerte.

En Hitchcock, en cambio, el espacio y el movimiento le permiten expresar el tiempo, pero un *tiempo especial*, una especie de no-tiempo. Se había observado en sus filmes que el movimiento deja en suspenso al tiempo. A diferencia que en Welles, el movimiento expresa un tiempo suspendido, un tiempo que se almacena, que se reserva, un tiempo potencial. Ese tiempo reservado durante el movimiento se manifiesta en la acción de la imagen inmovilizada. Allí es donde estalla y se convierte en *acción verdadera* y duradera, altamente significativa. El tiempo reservado es, también, el tiempo necesario para que la mente piense y se configure una imagen, tiempo para la reflexión antes de la acción. Es tiempo para la formulación rápida de hipótesis. El movimiento se constituye, entonces, en una tregua, una cesación, una postergación. Por eso, Hitchcock ama los viajes, los pasillos, las esclusas, las escaleras, los trenes, los barcos. Allí, aunque haya acción, la acción verdadera queda suspendida. Da paso al

*suspense*. Por ese motivo, a Hitchcock no le interesa la expresión de las dimensiones del espacio cartesiano *per se*. Si revela la anchura (*y*), la altura (*z*) o la profundidad (*x*) del espacio es porque, mientras se transita cualquiera de esas dimensiones, se almacena el tiempo, se genera *suspense*, se prepara la acción. El espectador sostiene el aliento. La revelación del espacio de los filmes de Hitchcock no tiene una finalidad en sí misma, es un medio, un recurso para expresar el tiempo almacenado del *suspense*.

### La expresión de la profundidad del espacio. La dimensión *x*<sup>158</sup>

Un ejemplo elocuente lo constituye una de las primeras escenas de *Saboteur* (1942), en la que los obreros de la fábrica siniestrada se ponen de pie, sucesivamente, según filas dispuestas frontalmente a la cámara. Durante la interrupción del trabajo, mientras los obreros están almorzando, comienza el incendio provocado por Fry, el saboteador y criminal infiltrado en la fábrica. Antes de que el espectador sepa exactamente lo que ocurre, en una toma previa a la que muestra el siniestro ya iniciado, los obreros, sentados en mesas largas dispuestas paralelamente al plano del cuadro, comienzan a levantarse progresivamente, desde las filas más alejadas hasta las más próximas a la cámara. El movimiento prosigue hasta llegar a la imagen de un personaje en primer plano que aparece, repentinamente, por el margen inferior del cuadro (0:03:35).<sup>159</sup> Sus rostros expresan desconcierto y pavor por lo que ven y por lo que ocurre en el espacio fuera de campo, detrás del espectador. El paulatino y escalonado movimiento de las personas según planos frontales pone de manifiesto la dimensión sobre el eje *x* del recinto, aún con la cámara fija. Ese movimiento que expresa la profundidad del espacio que media entre el cuadro y el fondo del ámbito solo sirve para descubrir la presencia de un tiempo que queda interrumpido, aplazado, a la espera del *verdadero acontecimiento*, una especie de paréntesis en el tiempo cronológico, un espacio (intervalo) que da lugar al *suspense* creciente del espectador que todavía no comprende lo que ocurre a sus espaldas, aunque intuya que se trata de algo aterrador.

No siempre la expresión de esa dimensión del espacio —la profundidad— es un recurso para provocar *suspense*. Tampoco el recurso descrito, utilizado en esa escena inicial de *Saboteur*, es el único recurso para expresar la profundidad del espacio. Dado que el *suspense* es la cualidad con la que más se identifica la filmografía de Hitchcock, interesa analizar el manejo de esta dimensión del espacio para provocar *suspense* y los diferentes recursos que la expresan.

Un recurso para expresar la profundidad del espacio con la cámara fija que ya fuera explicado en el ítem Composición de formato (CF) consiste en captar el desplazamiento de un personaje desde el fondo del cuadro hacia un centro de atención materializado por un objeto u otro personaje dispuesto en el primer plano, o viceversa. En cualquier caso, el desplazamiento se produce sobre un plano de punta, y es este aspecto el que revela la profundidad del espacio que media entre la cámara y el plano visible más alejado de esta. Obviamente, la manifestación de la profundidad se revela al espectador como consecuencia del cambio del tamaño de la figura que se desplaza. El movimiento y el efecto de perspectiva son la causa de la revelación de la dimensión *x* del espacio. Pero eso, por sí solo, no genera una situación de *suspense*. ¿Entonces, cómo se genera el *suspense*? Cada caso presenta diferentes características.

En *The 39 Steps* (1935), se parte de una situación ambigua y extraña. Richard y Annabella se conocen en un teatro la misma noche en que ocurre la escena. Su conocimiento se produce en circunstancias extrañas, al igual que extraño es el diálogo que mantienen en la casa de Richard después de que él le ofrece refugio. Se sabe que ella es espía, y que sabe algo secreto que se relaciona con una organización que tiene su cabecilla en una localidad de Escocia. Esa noche, mientras Richard descansa recostado en su cama, todavía vestido y agotado por la peripecia vivida, la cámara lo toma en primer plano. De pronto aparece Annabella en la puerta del dormitorio, al fondo del cuadro. Esa aparición no deja de ser singular y misteriosa. ¿Qué pretende la mujer del hombre? El espectador puede formularse una serie de hipótesis que darían posibles respuestas a la pregunta. Una vez que se las hubo formulado, Annabella comienza a caminar hacia Richard. En el recorrido se tambalea mientras muestra un papel que estruja su mano tendida hacia el hombre, quien se ha despertado. El espectador descarta un par de las hipótesis que se formulara, y vuelve a plantearse la pregunta. Al llegar al borde de la cama, la mujer se detiene y cae de bruces sobre el cuerpo de Richard, que observa atónito. Mientras cae, su espalda queda al descubierto y con ella un puñal clavado cuyo filo reluce ferozmente cuando queda tendida sobre la cama. La incógnita se ha revelado y da paso a un nuevo misterio, el contenido de la nota que la mujer aún aprieta en su mano. Mientras la mujer camina hacia la cámara, recorre el espacio que media entre ella y Richard, sobre la dirección *x*, la profundidad del espacio. Su desplazamiento sobre un plano de punta detiene el tiempo de la narración; es el tiempo en el que el espectador sostiene su respiración. Es el tiempo del *suspense* (0:14:00).<sup>160</sup>

En *Sabotage* (1936), una escena similar permite al espectador restablecer su compostura después de sufrir una fuerte emoción por presenciar un asesinato. La señora Verloc mata a su marido con un cuchillo de mesa

158 Si bien el eje de las *x* en matemáticas y geometría analítica corresponde al eje frontal, en este trabajo se prefirió recurrir a la representación «en espejo» y considerarlo como el eje de la profundidad del espacio, como el eje sobre el cual el movimiento genera *suspense*.

159 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones *x*, *y* y *z* del espacio cartesiano.

160 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de la dimensión *x* del espacio cartesiano.

mientras este se prepara para almorzar, después de haber cometido un atroz atentado que le costó la vida al pequeño Stevie, el único hermano de su mujer. La escena comienza con una toma fija con la cámara ubicada casi a ras del piso. Por el margen derecho asoman los zapatos del hombre apuñalado que quedó tendido en el suelo. En el centro del encuadre, pueden verse los tacones y parte de las piernas de la mujer que se aparta de su marido muerto y comienza a caminar hacia el fondo de la habitación, hacia el fondo del cuadro donde, después de atravesar el vano de una puerta, se acurruca conmovida en una silla (1:04:42).<sup>161</sup> Su desplazamiento hacia el fondo del espacio no genera suspense, pero sí detiene el tiempo. Da una tregua al espectador para que se recomponga del sobresalto emocional de la escena anterior y pueda formularse nuevas hipótesis acerca de la suerte futura de la pobre mujer.

Sin embargo, lo más habitual es el recorrido en profundidad del espacio que se expresa mediante el trabajo de la cámara sola o siguiendo el desplazamiento de los personajes. El *travelling* es el movimiento por excelencia para expresar la dimensión *x* del espacio cartesiano. Es el movimiento que transporta al espectador durante el recorrido, le permite introducirse en la profundidad del espacio escenográfico, salir, entrar, traspasar umbrales. El *travelling* implica el desplazamiento virtual del espectador hacia la profundidad del cuadro, hacia el fondo del misterio.

Los diferentes tipos de *travelling* analizados trabajan como recursos, en distintas ocasiones y de diferente modo, para revelar esta dimensión del espacio. Las situaciones de suspense, propiciadas en cada secuencia por diferentes componentes de la imagen audiovisual, tienen como base común la sensación de ansiedad que proporciona avanzar hacia algo desconocido, o hacia algo esperado que no llega o no se alcanza, ya sea tanto durante el movimiento que realiza la cámara para seguir a un personaje como el que corresponde al punto de vista óptico de un personaje. O que se lance a la aventura del recorrido por su propia cuenta. El recorrido siempre tiene por objetivo acrecentar la incertidumbre, dirigirse hacia una revelación sorprendente e inesperada o inciertamente esperada, *demorar el tiempo* de la acción.

*Rebecca* (1940) muestra dos secuencias que yuxtaponen dos *travellings* para conseguir la continuidad del recorrido y demorar el desenlace final. En el primero, la cámara retrocede mientras sigue el desplazamiento de avance de la indecisa señora De Winter, quien, intrigada por el misterio de Rebecca, decide ingresar en la estancia prohibida de la mujer. El segundo *travelling* asume el punto de vista óptico del personaje. La cámara es la que avanza mientras toma la puerta cerrada, cada vez más próxima de la habitación, mientras simula la visión anhelante de la mujer. El desplazamiento es lento, acompasado con la banda de sonido que incrementa, junto con la música extradiegética, el misterio que suscita el lugar y la ansiedad que surge ante la posibilidad de conocer el enigma tantas veces postergado. El espectador está tan pendiente de la puerta a la cual se aproxima la joven, y de lo que puede haber y ver detrás de ella, que solo atiende a ese límite, y olvida el recorrido, y con él, el tiempo que transcurre. Tiempo de suspense, tiempo de formulación de hipótesis (1:07:00). Olvida también el espacio que media entre el personaje (representado por la cámara) y la puerta cerrada del dormitorio. Su pensamiento solo especula con lo que encontrará más allá de ese límite, con lo que se le revele cuando la puerta sea abierta.

En el comienzo de *Number Seventeen* (1932), después de recoger su sombrero que el viento del otoño arrastró hasta el portal del jardín de una casa abandonada, Ben ingresa al edificio, atraído por una extraña luz que se mueve detrás de los ventanales. La cámara se desplaza a sus espaldas mientras el hombre atraviesa el umbral de la puerta de entrada en su recorrido desde el jardín hasta el pie de la escalera, en el hall interior. Un *travelling de atravesamiento*, utilizado por Hitchcock por primera vez en la filmografía analizada, estructura el suspense provocado por la extraña situación a la cual el espectador no puede sustraerse (0:02:10).<sup>162</sup>

En *Shadow of a Doubt* (1943), también es una suspensión del tiempo el recorrido que la cámara realiza detrás del tío Charlie, quien, a su vez, corre detrás de su sobrina por las calles de Santa Rosa mientras intenta detenerla. El espectador, como el tío Charlie, no sabe adónde se dirige la joven después de salir bruscamente de su casa mientras cenaba con su familia. Tiempo de suspense, tiempo de formulación de interrogantes. ¿Finalmente, Charlie decidió denunciar a la policía a su tío criminal? ¿Sospecha el tío Charlie de lo que va a hacer su sobrina? ¿Sabe el tío Charlie que su sobrina conoce sus crímenes pasados? ¿Qué intenta hacer el tío Charlie con ella? La ansiedad del espectador se ve multiplicada. Siente ansiedad por la incertidumbre que significa no saber si Charlie llegará a tiempo a su destino (aunque no sepa exactamente adónde va o qué va a hacer). Siente ansiedad por el tío Charlie; ¿alcanzará a su sobrina?, ¿logrará detenerla? Y siente ansiedad por sí mismo, al no poder alcanzar a ninguno de los dos que se le escurren en la carrera de uno por el otro. (1:11:10).<sup>163</sup>

Aun el *travelling* de búsqueda puede ser un movimiento que genere suspense. En *The Man Who Knew Too Much* (1934), la cámara avanza, dubitativa, hacia la profundidad del espacio mientras busca a Bob Lawrence entre los celebrantes sentados en la iglesia, guardada de los criminales. Pero durante la búsqueda, el espectador no sabe lo que la cámara busca. No sabe tampoco qué o a quién encontrará al final de esa búsqueda (0:33:00). En este caso, el suspense se ve incrementado debido a que la cámara no adopta el punto de vista óptico de algún personaje. Sí parece hacerlo al principio del *travelling*, pero inmediatamente *se libera y actúa por sí misma*.

161 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre del encuadre.

162 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). *Travelling* de atravesamiento.

163 En realidad, Charlie no se dirige a ningún sitio en especial, solo sale movida por un impulso que es consecuencia del fuerte rechazo que siente por su tío.



El espectador es quien, entonces, adopta el punto de vista óptico de la cámara y, como ella, se siente perdido y solo ante lo desconocido y el temido encuentro. En *Young and Innocent* (1938), ocurre algo similar con el largo recorrido que la cámara realiza desde el vestíbulo del hotel hasta el fondo de la sala de baile donde el criminal trabaja como baterista de la orquesta. Lo que comienza siendo un viaje panorámico en picado desde el vestíbulo y el salón de baile, se convierte, poco a poco, en un viaje al suspense por la inminente revelación que los ojos parpadeantes del asesino le ofrecen al espectador desde un primerísimo primer plano, cuando el *travelling* finaliza (1:11:23). Ese recorrido, desde la incertidumbre y la vaguedad hacia la certeza y la confirmación, transforma el suspense en terrorífica revelación. Igualmente, en *Rebecca* (1940), el *travelling* que sigue al pensamiento de la señora De Winter, mientras penetra en los oscuros bosques de Manderley luego de atravesar el abandonado portal de hierro hasta llegar a las ruinas de la gran mansión iluminadas por la luz de la luna, es un viaje al misterio. En este caso, un misterio acrecentado por la inquietud, pues el espectador no entiende de qué trata ni sabe de quién es la voz en *over* que describe su propio sueño (0:02:10).

Existen *travellings* para revelar y confirmar lo que el espectador sospecha, intuye o teme. En *Blackmail* (1929), el de aproximación hacia la pequeña mesa, sobre la cual está el cuchillo que tomará Alice para matar al artista que intenta violarla, es la confirmación de un presagio que se construye en la mente del espectador. Presagio que se origina en la soledad de la habitación donde se producirá el crimen, y crece mientras la cámara avanza hacia el objeto que ejecutará lo que resulta despreciable, pero aparentemente inevitable. La angustiante impotencia y soledad que experimenta el espectador, que no puede detener la cámara ni detener el crimen, es la misma soledad e impotencia que siente Alice, oculta detrás de las cortinas, en manos de su agresor (0:29:43).

En cambio, en *Easy Virtue* (1927), la cámara ejecuta un desplazamiento inverso, desde el objeto tomado en primer plano hacia atrás. El objeto, un botellón de licor, sirve como prueba en el juicio por adulterio al que es sometida la protagonista, Larita Filton. La cámara lo toma en primer plano cuando el fiscal se lo muestra al jurado durante el juicio. Una segunda toma, producida después de un corte, registra al mismo botellón en primer plano, en manos del marido de Larita, en el estudio del artista mientras este pinta el retrato de la mujer. Recién, cuando la cámara se aparta del botellón mediante un *travelling* de retroceso y encuadra al marido y al estudio en el que posa Larita para el retrato, el espectador comprende el sentido que ese objeto tiene durante el juicio. Además, comprende que la escena es un *flashback* (0:02:33).<sup>164</sup> En este caso, también, el tiempo del desplazamiento de la cámara es un tiempo que queda suspendido. Durante el movimiento, el espectador no comprende cabalmente lo que acontece, realiza una serie de hipótesis hasta que el re-encuadre le revela la situación que le permite comprender lo que ocurre. El tiempo del movimiento es doble, el movimiento que corresponde al corte —se pasa de la escena del juicio a una escena en el atelier del artista— y el movimiento de alejamiento —desde el botellón a la sala— que permite, finalmente, comprender lo ocurrido.

En *Murder!* (1930), Hitchcock ensaya un recurso de acercamiento al objeto que utilizará en algunos filmes posteriores. El movimiento simula un *travelling abreviado* y lo consigue mediante una sucesión de tomas fijas, cada vez más próximas al objetivo que termina siendo fotografiado en primer plano.<sup>165</sup> El efecto sugiere un avance según el eje x, hacia la profundidad del cuadro, mediante una sucesión de tomas encadenadas. A través de una sucesión de tomas frontales, pasará del espacio exterior de la calle al interior del living del departamento de sir John Menier. La sucesión encadenada de tomas sugiere el paulatino atravesamiento de diferentes umbrales que conducen al interior del departamento del actor y empresario —la placa con el nombre del distrito donde se ubica el edificio, la puerta de acceso al edificio, el directorio con el nombre de quien habita allí, el palier, la puerta del ascensor, el hall y la puerta del apartamento (0:31:00)—. El movimiento semeja un *travelling* de atravesamiento que elide el tiempo real del recorrido y genera una serie de lagunas cuyos contenidos son imaginados por el espectador. El recurso ya había sido manejado en *The Farmer's Wife* (1928). Aquí también, mediante una sucesión de tomas fijas encadenadas por medio de un fundido a cuadro negro, cada vez más próximas al objeto, consigue ingresar al interior del *cottage* de la señora Tapper, desde el exterior lejano hasta el estar. El último estadio de aproximación muestra la mesa preparada para la fiesta y los detalles de la vajilla (0:40:30). A partir de una siguiente toma, en la que se capta, en primer plano, la mesa de la cocina sobre la que unas manos de mujer preparan los alimentos, la cámara se aleja para mostrar que quien está allí trabajando es la hacendosa Araminta. El efecto es similar al conseguido en la escena del botellón en el filme *Blackmail*. En el mismo filme, *The Farmer's Wife*, Hitchcock introduce otro recurso para expresar la profundidad del espacio, el diálogo entre personajes dispuestos en planos frontales diferentes. El granjero, en primer plano, dialoga con la señora Tapper ubicada algo más atrás. Detrás de ambos, sobre el fondo del cuadro, Churdles Ash hace mímicas mientras trata de advertir al granjero acerca de las inconvenientes intenciones de la señora Tapper (0:20:00). El recurso será utilizado en otros filmes posteriores del período analizado y del período posterior a 1942.

Otro recurso del que se vale Hitchcock para expresar la profundidad del espacio, aun cuando la fotografía sea frontal, es la propia distorsión perspectiva de los objetos fotografiados. En *Murder!* (1930), la distancia que media

164 Véase el Anexo 3: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de vista (pv) óptico y discursivo. *Travelling* de conjunción y de disyunción.

165 El recurso fue utilizado por Orson Welles en *The Magnificent Ambersons* (1942) en la escena n.º 24. Al respecto véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (ms). Introducción. Escena n.º 24. También será utilizado por Hitchcock en una secuencia de *The Birds* (1963).



entre sir John Menier y la condenada Diana Baring, mientras conversan en la celda de la prisión, se manifiesta en la totalidad de la profundidad del cuadro perspectivo mediante la deformación de la larga mesa de madera que los une y los separa a la vez, y sobre cuyas respectivas cabeceras están ubicados. Su forma rectangular dibuja líneas frontales y líneas de punta que convergen en un punto de fuga situado en el mismo centro del encuadre (1:15:04).

### La expresión de la altura del espacio. La dimensión z

En la gran mayoría de los filmes, la dimensión z del espacio cartesiano en el que se mueven los personajes de Hitchcock está materializada por la escalera. Las escaleras pueblan los filmes de Hitchcock, generalmente en escenas de gran intensidad y significación. Como un complejo elemento de arquitectura y un complejo significante, las escaleras ofrecen ricas posibilidades de expresión. Desde el momento en que las escaleras son pasajes verticales, abren un gran rango de opciones en la puesta en escena, especialmente, para desarrollar el movimiento de la cámara y de los actores. Además, ofrecen la posibilidad de variar el punto de vista al filmar, desde arriba o desde abajo, escenas que se desarrollan en otros niveles. En el plano narrativo, su rol como *pasajes* es significativo debido a que los personajes lo usan en momentos de transición de sus estados de ánimo, típicos momentos cruciales de todo filme. Los personajes de Hitchcock suben o descienden las escaleras, siempre guiados por la curiosidad, el deseo o la necesidad.

A diferencia del filme *The Magnificent Ambersons*, de Welles —en el que la escalera de la mansión de los Amberson cumple distintos roles, especialmente los que manifiestan la jerarquía social y el poder—, en Hitchcock, la escalera trabaja más como obstáculo, más como dispositivo de dilación del movimiento que como objeto con significados especiales. Mientras que en Welles la escalera es soporte escenográfico para la acción —por allí no solo se transita sino que también se observa, se discute, se lucha, se humilla, se duda—, en Hitchcock la escalera retrasa lo inevitable. La escalera es puente entre dos *acciones verdaderas*. Ella se constituye en el escenario de una *acción intermedia y transitoria*. Cuando los personajes pasan por ella, el tiempo queda suspendido, la atención del espectador, expectante. Es entonces cuando asoma el *suspense*. Quien sube o baja por una escalera de Hitchcock está predestinado al padecimiento. Y con el personaje, padece el espectador. En Hitchcock, la escalera es motivo de observación. Más que para observar desde ella, para ser observado. Su presencia impone respeto. Se considera un dispositivo peligroso y terrorífico. Por esa razón, es fotografiada desde múltiples ángulos, incluso desde el cenit, desde donde aparece como un laberinto intrincado y mortífero. *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), *Blackmail* (1929), *Number Seventeen* (1932) son algunos de sus primeros filmes en los que la escalera, fotografiada desde el cenit, adquiere una imagen plástica particular, inusitada, enigmática y vertiginosa. La cámara sigue los desplazamientos del personaje que sube o que baja, preferentemente con movimientos de paneo o con combinaciones de paneo y *travelling*. En pocas ocasiones acompaña los movimientos solo con un *travelling*.<sup>166</sup>

Tal vez sea *The Farmer's Wife* (1928) el único filme de este período en el que la escalera no genera escenas de suspense. Más bien trabaja como un obstáculo que la hacendosa Araminta debe sortear en su frenética carrera, para poder atender los requerimientos del granjero y de su hija, instalados en habitaciones distantes mientras se preparan para la boda de la joven. Obstáculo que aumenta aún más el mérito de su trabajo.

*Blackmail* (1929) muestra, por primera y única vez en la filmografía de Hitchcock, una toma de la escalera que debe subir Alice y el artista para llegar al departamento de este. El largo ascenso por la escalera es filmado mediante un *travelling* vertical. A los efectos de poder filmar la secuencia desde una distancia adecuada, los pisos son cortados y retirada la parte del edificio que, de otro modo, se interpondría entre la cámara y los personajes, ocultándolos. El prolongado ascenso de los personajes, y el reiterado y casi mecánico movimiento que estos realizan a través de los diferentes entresijos, muestra lo apartado que se encuentra el departamento del pintor —en el que se producirá el crimen pocos minutos después— de la planta baja, donde habita la casera. Nadie oír ni verá nada cuando el pintor intente violar a Alice, y esta lo asesine. El interminable recorrido que se muestra desplegado por efecto de una escenografía trucada y un *travelling* vertical durante el ascenso se transforma en una espiral interminable que, como una serpiente enroscada sobre sí misma, aguarda a la muchacha para devorarla, una vez que esta salga del departamento después de haber cometido el crimen. La imagen casi irreal e inusitada que Alice tiene de esa misma escalera, por la que poco antes había transitado plena de ilusiones, expresa lo extraño de una situación que sufrió una transformación repentina, aguda y violenta. Transformación que la obligó a pasar de la ilusión a la tragedia. ¿Es acaso la misma escalera? ¿Volverá a ser la misma escalera después de lo ocurrido? La imagen cenital de los múltiples tramos, ya no más desplegados, sino apretados alrededor de un punto de fuga que parece conducir a la nada, manifiesta el deseo imperioso de poder traspasarlos, rápidamente, para salir de allí e internarse, nuevamente, en otro laberinto alienante que la saque de la pesadilla que vive. No es la misma escalera porque, a la otra, Alice la remontó con ilusiones; ahora, por esta otra escalera, Alice desciende abrumada y defraudada. No es la misma escalera, no quiere serlo, quiere ser una diferente porque diferente quisiera Alice que hubiese sido su suerte (0:33:43).

También un escollo es la escalera que Mary debe salvar para rescatar a Harry y ayudarlo a huir de la posada, en el filme *Jamaica Inn* (1939). Desde su habitación, donde ha cortado la cuerda de la que colgaba el muchacho

166 Véase el Anexo 5: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimientos combinados de la cámara (MC). *Travelling* con paneo de seguimiento.

para salvarlo de ser ahorcado, debe bajar, sin ser vista por los rufianes que rondan la posada, para reanimar y ayudar a Harry a escapar y regresar a su habitación sin ser descubierta por su tío. El rápido descenso, primero, y el apremiante ascenso, después, son tomados con la cámara fija y movimientos de paneo inclinados desde la planta alta a la baja y viceversa. También aquí, la escalera funciona como en *The Farmer's Wife*, como un escollo para los propósitos de Mary. Sin embargo, en esta oportunidad, sí se genera suspense, pues lo que está en juego es su propia vida y la de Harry. De todos modos, la salvación no está en el recorrido, sino en poder realizarlo sin ser vista y durante el menor tiempo posible (0:36:00).

La majestuosa escalera de la mansión que alquilan Johnny y Lina, en *Suspicion* (1941), no es obstáculo para que aquel la recorra con solvencia y elegancia mientras lleva una pequeña bandeja con un vaso de leche para su esposa. La escalera forma parte del quebrado recorrido que realiza Johnny desde la cocina, en la planta baja, hasta el dormitorio de su mujer, en la planta alta. Además de completarlo, lo prolonga y ofrece, en relación con la posición de la cámara, ubicada en el primer piso y exactamente sobre la puerta de la cocina por la que sale Johnny, el remate ideal para alcanzar un primer plano del vaso de leche supuestamente envenenado. La presencia de la escalera permite que la cámara no deba hacer más que un movimiento de paneo de derecha a izquierda en una toma en picado y otro de paneo vertical a medida que Johnny sube la escalera. El desplazamiento del personaje resulta elocuente. Parte de una posición próxima a la cámara pero en niveles diferentes, se aleja, quiebra su recorrido para acercarse nuevamente a la cámara mientras sube lentamente los peldaños de la curva escalera hasta posicionarse, exactamente, frente a la lente. La extraña seguridad y solicitud con las que el marido realiza su tarea alimenta la sospecha que tiene el espectador acerca de las intenciones de Johnny con respecto a su esposa Lina, hecho que, finalmente, termina por impregnar toda la escena (1:34:00).<sup>167</sup>

Pero tal vez, una de las escenas más elocuentes y emocionantes de la filmografía de Hitchcock de este período que expresa la dimensión *z* del espacio cartesiano, de una manera compleja y prolongada, sea la secuencia en el interior del molino en el filme *Foreign Correspondent* (1940). Johnny Jones debe recurrir al laberíntico espacio vertical para ocultarse de los criminales. Su ascenso por la estrecha escalerilla hacia donde tienen secuestrado al científico Van Meer, mientras calcula su posición con respecto a la de sus enemigos para no ser visto, mantiene en vilo la expectativa del espectador por el lapso de un minuto y 45 segundos (0:28:00).

La expresión de la dimensión vertical del espacio no se corresponde, necesariamente, con un movimiento real de la cámara, especialmente de *travelling*. Del mismo modo que el avance sobre la dirección *x* —la profundidad del espacio— la dimensión *z* puede ser simulada mediante tomas cortas, cada vez más próximas a un objetivo, tales como las que ocurren en *The Farmer's Wife* (1928) para ingresar al *cottage* de la señora Tapper, o en *Murder!* (1930), durante el acceso al departamento de sir John Menier. El desplazamiento en altura puede lograrse del mismo modo. Un ejemplo lo constituye la escena de *Shadow of a Doubt* (1943) en la que una sucesión de tomas breves y encadenadas parten de un primer plano de Charlie Newton mientras habla por teléfono con la policía desde su casa. La cámara asciende, lentamente, mientras hace tomas breves, hasta terminar con una toma de la chica desde el primer piso, a través de la escalera. El recurso sirve para sugerir el paso del tiempo transcurrido desde el accidente, sufrido por la muchacha en el garaje, cuando el tío Charlie intentara matarla, hasta el regreso de toda la familia a la casa. Con cada corte entre toma y toma, se suprime el tiempo real que transcurre entre un acontecimiento y otro. También, como es notorio, permite la expresión de la dimensión vertical del espacio. La sucesión de imágenes sugiere un movimiento de la cámara de paulatino alejamiento del personaje a la vez que anticipa, con la ubicación final en el primer piso, el movimiento que realizará la chica para investigar en el dormitorio de su tío ausente (1:39:00).<sup>168</sup> En el contexto de la escena, el recurso tiene dos consecuencias. Por una parte, sugiere y anticipa el camino que seguirá Charlie Newton después de haber telefoneado a la policía. Por otra parte, crea un clima de suspense al insinuar que el tío Charlie pueda estar oculto en su dormitorio mientras escucha y aguarda a su sobrina, o que podría llegar mientras ella está en su dormitorio en procura de alguna prueba.

La expresión del eje *z* no siempre está materializada por una escalera. El desplazamiento según la dirección vertical del espacio adquiere otra apariencia en una escena de *Blackmail* (1929) en la que el perseguido chantajista se descuelga por una cuerda frente a una enorme esfinge en el Museo Británico de Londres. Además de generar cierto suspense, la secuencia busca, más bien, ironizar sobre un hecho circunstancial a través de la simultaneidad de mundos diferentes registrados en el cuadro.<sup>169</sup>

En *Rebecca* (1940), la cámara recorre oblicuamente la dimensión *z* del espacio para conectar dos niveles diferentes en una misma secuencia. Para eso, realiza un paneo que toma en picado la llegada de los amigos de De Winter al hall de Manderley, en la planta baja, hasta el rostro de la esposa de Maxim, en la planta alta. *Rebecca* (0:41:45).<sup>170</sup>

167 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones *x*, *y* y *z* del espacio cartesiano.

168 El movimiento, aunque paulatino, es similar al que realiza la cámara en la escena n.º 35 de *The Magnificent Ambersons* (1942), de Orson Welles.

169 Véase el capítulo 4, Composición del formato (CF) y mundos simultáneos (MS).

170 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones *x*, *y* y *z* del espacio cartesiano.

Es en esta etapa de su filmografía que Hitchcock investiga y desarrolla una técnica para filmar la caída de un personaje desde una altura considerable a través de una toma con punto de vista cenital. El efecto de perspectiva, según estas tomas, se asemeja al de la perspectiva frontal con un único punto de fuga que coincide con el centro del cuadro. El efecto será utilizado en filmes posteriores a 1943.

*Saboteur* (1942) presenta el ejemplo más famoso de este período en una de las últimas secuencias del filme. Después de ser descubierto, el saboteador y criminal Fry es perseguido hasta la estatua de la Libertad, en la bahía de Manhattan. En un último intento por salvarse, sale por las ventanas del mirador, pero resbala y cae desde la barandilla que lo protege. En su caída, mientras se desliza por la superficie metálica de la estatua, logra aferrarse a un pliegue de la vestidura de la enorme figura. Barry Kane acude en su ayuda y trata de sostenerlo para que no se precipite al vacío. La toma en picado, desde un punto de vista cenital, permite captar, simultáneamente, al hombre colgado de una mano de Kane y a la gente que se aglomera en la isla, 90 metros más abajo. El suspense surge de inmediato y se acrecienta a medida que los esfuerzos de Kane por sostener a Fry se agotan. La situación empeora cuando la chaqueta de Fry, a la que se aferra la única mano libre de Kane, comienza a romperse. El tiempo queda suspendido. ¿Qué ocurrirá? ¿Lo inevitable? Por la mente de Fry pasan todos sus pensamientos, su dolor y su espanto se expresan en su rostro. El espectador contiene la respiración. Por su mente pasan, también, muchos desenlaces probables pero solo uno posible, inminente. Por unos segundos, Hitchcock mantiene la situación y aplaza el desenlace fatal. La dimensión z, captada desde el cenit, se ha transformado en la dimensión x. Los 90 metros de altura son apenas unos centímetros apretados en la lente de la cámara. El espectador se rinde ante el esfuerzo por luchar contra la altura. Solo la víctima siente el vacío cuando, finalmente, cae en él. Con un grito de espanto y los brazos abiertos, la figura de Fry recorre la distancia que lo separa de la muerte. El espectador ve cómo su figura se va reduciendo a medida que se aleja. La dimensión z del espacio ha sido recuperada a través de la dimensión x.<sup>171</sup>

Es interesante reflexionar sobre esta secuencia con respecto al suspense que genera en el espectador. En el análisis de las escenas ejemplificadas se manejó la idea de que el tránsito por la dimensión z del espacio supone una dilación de la acción, una suspensión del tiempo. Ese desplazamiento se manifiesta como una *acción transitoria* entre dos *acciones verdaderas* o perdurables. La acción transitoria genera suspense en el espectador; es tiempo y aliento suspendidos. Si se observa la secuencia descrita en *Saboteur*, el verdadero suspense se genera mientras Fry cuelga de la mano de Barry Kane, y no cuando cae. Mientras transita el espacio que lo separa del piso durante la caída, el suspense desaparece. La acción transitoria del desplazamiento según la dimensión z se ha convertido en *acción permanente*. El espectador siente que, durante la caída, el personaje ya ha dejado de existir, su destino ya está realizado. Esta sensación, diferente de las experimentadas en otras escenas se debe, posiblemente, a la angulación de 90 grados con que la cámara toma la caída del personaje. La visión cenital muestra, conjuntamente, en el mismo encuadre, al personaje que cae y al plano donde finalizará su caída. Sintetiza en una única toma la acción y su resultado. Las imágenes previas y el conocimiento de la colosal escala del monumento al que se aferra Fry para no caer no dejan dudas del final que este correrá con su caída. Muy distinto habría sido el efecto si la caída hubiese sido filmada con un *travelling* vertical y en el cuadro solo se viera caer al personaje mientras el espectador ignora cuándo aparecerá el piso que detendrá la caída y provocará la muerte. En este caso del film *Saboteur*, el movimiento se transforma, solamente, en un recurso técnico de filmación.

En una secuencia de *Mr. and Mrs. Smith* (1941), Hitchcock expresa lo que es el suspense mezclado con el vértigo y la impotencia. Ann y Jeff son izados verticalmente en una de las sillas voladoras del parque de diversiones. La cámara los sigue con un *travelling* vertical. Cuando llegan al tope de la altura, el mecanismo se rompe y quedan suspendidos durante casi toda la noche. La imagen resulta jocosa menos para ellos que deben soportar la lluvia y el viento mientras los funcionarios arreglan el mecanismo. Desde lo alto, la cámara capta al público lejano, allá abajo, mediante una toma frontal y en picado cenital, como si fuese el punto de vista óptico de los personajes (0:54:16).

### La expresión de la anchura del espacio. La dimensión y

La dimensión y del espacio parece ser la preferida por Hitchcock, especialmente, en los primeros filmes de este período. La composición de formato, los diálogos entre personajes, la disposición de estos en el espacio y en relación con la escenografía privilegian esta dimensión. Acorde con esta preferencia, el paneo y, con menor frecuencia, el *travelling* lateral son los movimientos de cámara utilizados con prioridad. En una escena de su primer filme del período británico, *The Pleasure Garden* (1925), la cámara recorre la dimensión y del espacio escénico con un *travelling* que capta a los espectadores sentados en una fila del teatro dispuesta frontalmente al plano del cuadro.

En *Blackmail* (1929), el *travelling* lateral que registra el regreso de Alice a su casa después de haber cometido el crimen prioriza la dirección y del espacio. Si bien el movimiento del personaje se produce en uno de los cuatro planos frontales que capta la toma, pues pasan transeúntes por delante y por detrás de Alice que se desplazan hacia un lado y el otro del cuadro, la dimensión x, la profundidad del espacio, no se percibe como tal. La fotografía es prácticamente frontal y carente de hondura (0:08:18).<sup>172</sup>

171 *Ibidem*.

172 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de la dimensión y del espacio cartesiano.

El movimiento de paneo rápido, de ida y de vuelta, que se produce en una secuencia de *Jamaica Inn* (1939) se realiza entre dos puntos distantes pero alineados en un mismo plano frontal. Patience, junto a la escalera, duda de liberar a Harry, a quien sir Humphrey Pengallam le dejó en custodia. La duda de Patience ante los ruegos y la desesperación de Harry y la inminente tragedia del buque que se aproxima a los acantilados cercanos son expresadas por el movimiento compulsivo de la cámara que pretende captar las reacciones de ambos personajes, casi simultáneamente, con un movimiento, también, desesperado. El suspense se acrecienta durante este movimiento espasmódico de vacilación que marca el carácter apremiante de la situación (0:48:00).<sup>173</sup>

Por una sola vez, en el conjunto de filmes anteriores a 1942, Hitchcock utiliza el recurso de la desocultación para provocar el sobresalto del espectador. En una secuencia de *Suspicion* (1941), Lina y Beaky, el amigo de su esposo, dialogan acerca de las malas costumbres del marido. En el preciso momento en que mencionan su dudosa capacidad para el trabajo y su gusto por una vida fácil y colmada de lujos, la puerta, detrás de Lina, se abre y aparece Johnny, quien ha escuchado todo el diálogo y la opinión de su mujer y su amigo sobre su comportamiento. Los tres personajes están alineados sobre el mismo plano frontal (0:59:54).<sup>174</sup>

Es reiterado el manejo de la fotografía frontal en la que las aristas de los elementos del atrezzo se mantienen paralelos al plano del cuadro. Las fotos de la corte durante el juicio de Larita Filton, en *Easy Virtue* (1927), o las filas de empleados detrás de las mamparas de sus escritorios, en el comienzo de *Rich and Strange* (1932), o las propias filas de empleados de la fábrica, mientras almuerzan en el comedor, dispuestas paralelamente al plano del cuadro, en *Saboteur* (1942), dan cuenta de la preferencia de Hitchcock por la fotografía frontal.

Tal vez, lo más habitual en los filmes de Hitchcock para expresar la dimensión frontal del espacio, junto con la fotografía y la composición de formato, sea el diálogo entre personajes dispuestos de frente a la cámara y sobre un mismo plano paralelo al del cuadro. La composición del formato, especialmente la estructurada sobre la base de la simetría bilateral, favorece la manifestación de la dimensión y mediante los gestos, las miradas y las propias palabras que se dirigen los personajes durante el diálogo. Esta organización de las figuras no solamente enfatiza los movimientos tangenciales al plano del cuadro, sino que establece una tensión centrípeta; consagra el campo dentro del cuadro como el espacio privilegiado para la acción.

La fotografía *frontal* se corresponde, en geometría proyectiva, con la ubicación de un punto de vista infinitamente alejado del plano del cuadro. Esta ubicación *virtual* del punto de vista da origen a las proyecciones cilíndricas ortogonales, consecuencia de la intersección de proyectantes paralelas que pasan por los infinitos puntos del objeto y son interceptados perpendicularmente por el plano de representación. La verdadera imagen —el verdadero icono— se consideró, desde la antigüedad, como la imagen frontal de un rostro. Apelando a este concepto, el uso privilegiado que hace Hitchcock de la frontalidad de la imagen, se debe, posiblemente, a su profunda búsqueda de la verdad. Aunque conozca la naturaleza ambigua de los seres y las cosas, ambigüedad que necesita manifestar y expresar a través de sus filmes como parte de su filosofía de la verdad, apela a la imagen frontal como aquella que más se aproxima a esa verdad, como aquella que menos engaña a quien la observa. La *verdad*, para el realizador, se muestra y se contempla *de frente*. Cualquier escorzo, cualquier oblicuidad, implica una fuga, un doblez, una posible distorsión de la imagen y de la cosa que esa imagen representa. La frontalidad tiende al estatismo y al hieratismo. Ambos atributos consagran la dignidad de la imagen y por lo tanto su credibilidad. La ubicación del punto de vista, *infinitamente* alejado del objeto que se observa, propio de la proyección ortogonal paralela, favorece la objetividad de la observación. El espectador no se siente *ubicado en un lugar específico del espacio* (no adopta un punto de vista), sino que se considera con el dominio de todo el espacio. De ese modo, la imagen frontal que se le presenta es todo el espacio. Y es suficiente ese espacio, el que se ve —el espacio dentro del cuadro—, para conocer la verdad.

## Angulaciones

El manejo habitual de todo tipo de angulaciones, tanto las que se apartan del cuadro vertical con tomas en picado y contrapicado como las que corresponden al cuadro normal, permite fotografiar el espacio desde diferentes ángulos y destacar las tres dimensiones del espacio según diferentes énfasis. Además del manejo de la altura de horizonte correspondiente a la altura de una persona de pie (posición que predomina en casi todos sus filmes),<sup>175</sup> Hitchcock frecuente, también, los horizontes bajos, incluso a ras de suelo, para algunas escenas de alto contenido emocional. En general, cuando esto ocurre, la toma capta algún objeto en primer plano que sirve de referencia y escala para el movimiento de los personajes en el espacio. Muchas de estas tomas con horizontes muy bajos se hacen con el cuadro vertical. Las dos angulaciones extremas, el picado y el contrapicado, al igual que las tomas oblicuas, favorecen el dinamismo y el movimiento de la secuencia. Difícilmente la vista del espectador pueda detenerse en una fotografía en la que predomina el escorzo. Cuando Hitchcock utiliza el escorzo —la oblicuidad, los puntos de fuga laterales o los puntos de fuga aéreos o subterráneos— lo hace para imprimir a la imagen alguna particularidad que provoca cierto desasosiego en el espectador.

173 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) combinado con el movimiento de los personajes (MP). Paneo de péndulo enuncivo. Expresión de la dimensión y del espacio cartesiano.

174 Véase el Anexo 6: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. Desocultación.

175 Por altura normal se entiende la de 1,50 m, aproximadamente, correspondiente a la de una persona de pie.



Es real el hecho de que una angulación marcada, ya sea con el plano del cuadro inclinado hacia arriba o hacia abajo (contrapicado, picado) o con inclinación lateral (perspectiva oblicua o de dos puntos de fuga), define, inmediatamente, la ubicación particular del punto de vista en el espacio. Se pierde, entonces, la ubicuidad del punto de vista situado en el *infinito*,<sup>176</sup> propio de la perspectiva frontal, que, de alguna manera, emula la proyección en el sistema diédrico ortogonal y la imagen resultante en este sistema de proyecciones. En la perspectiva cónica oblicua, la especificidad de la posición del punto de vista es transitoria porque es vulnerable al movimiento. La visión oblicua de un objeto en el espacio denuncia la ubicación de quien lo observa. Naturalmente, esta situación genera un movimiento de deslizamiento interno en el cuadro que tiende a estabilizar la composición del formato y a devolverle a la imagen su equilibrio estático inicial, generalmente, a través de una perspectiva frontal. Como consecuencia, en la perspectiva oblicua, la posición del punto de vista en el espacio cartesiano es efímera, tiene un tiempo de permanencia limitado.

Si bien Hitchcock no contraviene los códigos de sentido propios de las angulaciones, trabaja con lo momentáneo, lo pasajero de la imagen *oblicua*; aprovecha sus propiedades para expresar una *acción transitoria*, y, en la mayoría de los casos, para provocar el *suspense* en el sentido de concentración profunda de las emociones. En *Blackmail* (1929), después de cometer el crimen, Alice vaga por las calles de Londres. Una de las tomas se realiza en picado. Además de la humillación, el desamparo y la impotencia que siente el personaje, la angulación expresa lo *transitorio* de la situación. No hay *suspense* para el espectador pero sí tiempo suspendido para Alice mientras busca una meta precisa, un destino seguro y estable en el cual refugiarse. La secuencia está precedida por otra en la que un *travelling* lateral muestra a Alice que vaga entre la gente. Aquí, la perspectiva es frontal; la imagen se asemeja más a una perspectiva axonométrica que a una perspectiva cónica. Con esta fotografía, esa situación podría continuar eternamente, no sugiere un final. La condición de la axonometría es la infinitud, su incapacidad para ponerle fin a la dimensión espacial o sugerir un final, mientras que la fotografía en picado —el escorzo en general— desliza la visión del espectador hacia un punto límite, aun fuera del cuadro, y hacia un tiempo finito (0:09:17).<sup>177</sup>

*Suspicion* (1941) presenta la escena, ya comentada, en la que Johnny lleva un vaso de leche a Lina. Sale de la cocina hacia el hall circular de la planta baja mientras la cámara lo toma en picado y en perspectiva oblicua. Después de atravesar el hall, sube por la escalera curva y la cámara lo sigue con un paneo sin cambiar su posición en el espacio. La angulación se neutraliza poco a poco hasta que el plano del cuadro queda totalmente vertical. En ese preciso momento, Johnny se posiciona frontalmente con respecto a la cámara mientras avanza hacia ella. De una posición humillante y empujoneada, inofensiva, proporcionada por el contrapicado inicial y la distancia, la figura de Johnny adquiere consistencia amenazadora cuando comienza a modificar la angulación de la cámara como consecuencia de su ascenso y de su avance decidido, hasta que su figura, totalmente frontal y en leve contrapicado, adquiere toda la potencia y el dominio sobre el trance al que se encamina. Este trance —que tendrá lugar en el dormitorio conyugal y que dependerá del comportamiento de Johnny— es el que se perpetúa en la mirada y en la mente del espectador de una manera abrumadoramente ambigua; ya sea como la conducta del marido de actitud resignada, como la de amante servidor o como la de astuto criminal (1:34:00).<sup>178</sup>

La escena en la Biblioteca de Santa Rosa, en la que Charlie Newton descubre que sus sospechas sobre la culpabilidad de su tío son ciertas, comienza con una angulación normal en una toma que capta a la chica mientras busca en el periódico el aviso que no pudo leer en su casa. Cuando lo encuentra y descubre que el nombre de la última de las mujeres viudas, asesinadas por un desconocido, coincide con las iniciales del anillo que le regaló su tío Charlie, la cámara comienza a alejarse del personaje, a elevarse e inclinar, simultáneamente, el plano del cuadro de modo que la toma, inicialmente con angulación cero, pasa a una toma en picado. La figura de Charlie, ahora muy pequeña y vista desde la altura, expresa toda la congoja y la humillación que siente su alma, toda la desazón y el desconcierto que impera en su mente debido a la evidencia que el periódico le reveló (1:01:50).<sup>179</sup>

## La expresión del espacio fuera de campo (EFC)

Dado que Hitchcock privilegia el espacio dentro del cuadro perspectivo (EDC), raramente se encuentran escenas en las que se exprese el espacio que está fuera del encuadre, especialmente, el espacio detrás de la cámara, detrás del observador. Los diálogos de los personajes se desarrollan sobre la dimensión y del espacio y, aunque con menor frecuencia, sobre la dimensión *x* y *z*. En la gran mayoría de los casos, los personajes están dentro del cuadro por lo que la dirección que adoptan los gestos y las palabras tiende, casi siempre, a mantener la acción y la atención del espectador en el espacio comprendido por los márgenes del encuadre. No obstante, algunos recursos pueden expresar ese espacio fuera de los márgenes del encuadre, y, especialmente, el espacio

176 En la perspectiva frontal, la ubicación del punto de vista (PV) en el *infinito* es aparente. El punto de vista se ubica dentro del espacio cartesiano. La representación en perspectiva frontal de un objeto expresa uno de los planos del objeto (el paralelo al plano del cuadro) de modo muy similar al de una proyección en el sistema diédrico ortogonal.

177 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). *Travelling* lateral. Expresión de la dimensión y del espacio cartesiano.

178 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones del espacio. Expresión de las dimensiones *x*, *y* y *z* del espacio cartesiano.

179 Véase el Anexo 4: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) con personajes detenidos. *Travelling* de disyunción.



detrás del observador. Probablemente Hitchcock los utilice para manifestar un espacio fluido y continuo que el encuadre siempre fracciona y califica.

## Espejos

Uno de los recursos manejados por el realizador para ampliar el campo visual mediante la multiplicación de puntos de vista es la inclusión de espejos en la escenografía filmada. Ya en el primer filme analizado, *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), Hitchcock introduce espejos que permiten ver sectores del espacio que no se podrían ver desde el punto de vista de la cámara. Como en *The Ring* (1927), los espejos serán utilizados en múltiples filmes, al igual que las ventanas. Precisamente los espejos son como ventanas que permiten observar, espiar, descubrir, tanto al personaje como al espectador. Así como las ventanas permiten ver a través de ellas lo que ocurre en el exterior o en el interior, los espejos son ventanas hacia el espacio fuera de campo, posibilitan su visión parcial al traerlos al campo del cuadro.

Una de las secuencias iniciales de *Blackmail* (1929) introduce un espejo que le permite ver al criminal, simultáneamente, el reflejo del policía que ingresa a su cuarto y el periódico que le cubre la cara. Si bien la ubicación del espejo en relación con la puerta de acceso a la habitación hace poco probable la posibilidad de un reflejo semejante desde esa locación, el recurso sirve para que el espectador sepa que el malhechor sabe que la policía está en su habitación. Permite, además, expresar, en una sola imagen, el espacio fuera de campo en el que está el policía (0:03:43). *Murder!* (1930) presenta una escena en la que el espejo en la pared del baño del departamento de sir Menier refleja el acceso a la habitación ubicado en la pared opuesta detrás de la cámara, en el espacio fuera de campo. De ese modo, el espectador y el propio personaje ven lo que tienen a sus espaldas. El espejo se transforma en otra cámara que, ubicada enfrente a la real, capta lo que ocurre en el espacio fuera de campo. La captación es parcial y depende del tamaño de la superficie reflejante la magnitud del espacio registrado. Una visión fugaz del espacio fuera de campo que yace detrás de la cámara y del espectador se tiene en una escena de *The 39 Steps* (1935). Richard Hannay debe invertir la posición de un espejo que cuelga de la pared de su departamento por imposición de Annabella Smith, la espía perseguida, para que no la descubran a través de su reflejo. El giro repentino del espejo trae al cuadro filmico —por un instante y como un destello— la imagen de la mujer amedrentada que permanece en el espacio fuera de campo, escondida de sus perseguidores, apoyada sobre la pared opuesta a la del espejo (0:08:10). En *Suspicion* (1941), un espejo, estratégicamente ubicado, permitirá a Lina ver lo que hace su marido a sus espaldas con la carta que acaba de entregarle (1:24:00).

En todos los casos, la función del espejo es traer al campo visual representado en el cuadro perspectivo lo que ocurre fuera de ese campo. En Hitchcock, ese traslado, que siempre es parcial, tiene el efecto de reforzar la potencia del *espacio dentro de los márgenes del encuadre* (EDC). Trabaja a favor de situar la atención del espectador en el *interior* del campo visual de la cámara sin proporcionar, en ningún momento, la sensación de que el espectador está inmerso en el espacio escénico, efecto que se produciría si el recurso fuera sustituido por el de dos tomas en campo/contracampo.

## Márgenes

La salida o entrada de objetos y personajes al cuadro filmico sugiere la existencia de un espacio externo al del encuadre. Es habitual que los personajes ingresen al cuadro por los márgenes laterales, tanto izquierdo como derecho, pero no es tan frecuente que lo hagan por los márgenes horizontales, superior o inferior. Cuando esto ocurre, la introducción de la figura en el campo visual adquiere efectos muy especiales. Hitchcock frecuenta esta modalidad para provocar sorpresa en el espectador dado que, usualmente, el acceso o la salida se producen por los márgenes verticales. La aparición de un objeto o de un personaje, ya sea por efecto del movimiento propio o de la cámara, siempre recuerda al espectador la presencia de ese espacio que no es captado por el cuadro durante la toma que presencia, pero que existe, aun, fuera de él.

En un filme que jamás podría calificarse de misterioso y en el que no existe, prácticamente, el suspense, como lo es *Mr. and Mrs. Smith* (1941), las manos de Ann aparecen por el margen inferior del cuadro mientras buscan la cabeza de su marido. Esta aparición sorprende al espectador como un hecho inesperado. En realidad, este gesto corresponde a una reacción imprevista de la mujer que, al abandonarse finalmente al amor por el marido, lo acaricia y lo toma con sus manos. Del mismo modo, la cabeza de David, atrapada por las manos de Ann, desaparece del cuadro por el mismo margen inferior por el que aparecieron sus manos (1:33:30). El potente significado que tiene la desaparición de una figura por el margen inferior del cuadro, hecho que generalmente evoca a la muerte y a la destrucción, lo tiene también la aparición por ese mismo margen que, con un movimiento contrario y ascendente, sugiere un renacimiento, una vuelta a la vida, una salvación y una revelación.<sup>180</sup> Si aparecer por el margen inferior significa un resurgir (como el amor de Ann), desaparecer por el mismo margen significa sucumbir. Esto ocurre en una escena de *The 39 Steps* (1935) en la que Richard Hannay ingresa al cuadro por el margen inferior mientras desfila junto con la formación de militares para escapar de sus perseguidores. El espectador experimenta un sosiego momentáneo cuando ve al personaje escapar y liberarse de ser injustamente apresado (0:45:00).

180 Es preciso recordar una de las escenas finales de *Rear Window* (1954), en la que Jeffries se aferra al marco inferior de su ventana (que en un nivel metafórico representa el cuadro filmico) para no precipitarse al vacío, para no desaparecer de la escena, para no morir.

En *Saboteur* (1942), la entrada del humo negro en el cuadro por el ángulo inferior derecho, al que se suma la mancha negra de su propia sombra sobre un plano estriado de metal, denuncia la presencia de un foco ígneo que se propagará rápidamente. Sugiere la existencia de un incendio incipiente en el espacio fuera de campo, algo que ocurre y que el espectador no verá ni comprenderá hasta unos instantes después de iniciada la escena, aunque lo presenta como el inicio de algo siniestro y catastrófico (0:03:29). Del mismo modo, en *Foreign Correspondent* (1940), en la gran escalinata del auditorio de Ámsterdam donde el científico Van Meer dará una conferencia, el personaje aparece bajo un paraguas por el margen inferior del cuadro mientras sube la gran escalinata de acceso. La imagen sugiere la persistencia y perseverancia del corresponsal a quien se le interpone en su camino toda clase de obstáculos para cumplir su misión. Al mismo tiempo, sugiere la apertura de un nuevo episodio en el transcurso de la historia (0:20:53).

En *Jamaica Inn* (1939), Mary es rescatada súbitamente por Harry, que está escondido en el tejado, en el momento preciso en el que la mujer está a punto de sucumbir. Su mano se descuelga por el margen superior del cuadro para tomar a Mary y alzarla hasta donde él se encuentra para ocultarla de los malhechores y ponerla fuera de peligro. En la siguiente toma inmediata, Mary emerge por el margen inferior del cuadro, alzada por la mano de Harry, hasta quedar sentada junto al joven. Ahora ella está momentáneamente a salvo. Su existencia, que parecía destinada a extinguirse, se ha recuperado (0:39:00).

Tanto el uso de espejos como el manejo selectivo de los márgenes del cuadro, si bien recuerdan al espectador la presencia del espacio fuera de cámara, terminan por llevarlo al interior del cuadro. El reflejo que se produce en la superficie del espejo de lo que está detrás de la cámara se manifiesta dentro del encuadre, es decir, en el interior mismo del campo visual seleccionado por la cámara y termina por integrarse con él. Igualmente, el acceso o la salida de un objeto o de un personaje fuera del encuadre por alguno de sus márgenes proporcionan un recuerdo efímero de ese espacio que la cámara no capta. Inmediatamente, la atención vuelve a centrarse en el espacio dentro del campo visual. Así, la intromisión de la mano salvadora de Harry o la salida brusca de Mary por el margen superior del encuadre recuerdan al espectador el espacio que existe más allá del margen superior del cuadro. Pero, inmediatamente, la imagen es sustituida por otra en la que ese espacio fuera de campo en el que está Harry es introducido en el campo visual de la cámara. El espacio fuera de campo (EFC) queda transformado, de ese modo, en espacio dentro del cuadro (EDC). El resultado del corte y el montaje de las dos tomas consecutivas es muy similar al que se obtendría mediante un movimiento de paneo vertical.

Asimismo, en *Sabotage* (1936), el paneo horizontal de izquierda a derecha que realiza la cámara en la escena del Acuario de Londres permite incorporar al cuadro, paulatinamente, el espacio fuera de campo que está a la derecha de la cámara. Cuando el movimiento concluye, la figura en primer plano del criminal Verloc que acechaba desde ese espacio termina por dominar el encuadre y le hace olvidar al espectador que, instantes antes, el personaje estaba fuera de su ángulo de visión.<sup>181</sup>

Estos ejemplos y recursos nos revelan un espacio fuera de campo (EFC) efímero, débilmente expresado, que se diluye, rápidamente, para incorporarse al espacio dentro del encuadre (EDC). Incluso, en la escena final de *Mr. and Mrs. Smith*, cuando la cabeza de David, ceñida por las manos de Ann, desaparece del encuadre por el margen inferior, la atención del espectador no se fija en lo que pueda estar ocurriendo en el espacio fuera de campo entre Ann y David, sino que su mirada atiende a una última imagen, la de los esquís de Ann sujetos en sus pies que aparecen moviéndose en el cuadro como señal de alegría y placer. Todo lo que está ocurriendo fuera y abajo con los personajes queda representado por esa imagen que pertenece al cuadro filmico, al espacio dentro del encuadre (EDC).

Parecería que cualquiera fuese el recurso utilizado —el espejo, la entrada o salida de objetos o personajes del encuadre, el movimiento de la cámara—, todo lo que sucede en el espacio fuera de campo debe ser llevado al cuadro perspectivo como si este fuera el último y único recurso para informar acerca de lo que en aquel espacio *de fuera* está aconteciendo. Esta observación demuestra el grado con que Hitchcock privilegia la imagen puramente visual, es decir, la imagen dentro del encuadre en los filmes analizados correspondientes a este período. Habrá que esperar 12 años para que Hitchcock accione en el espectador las fibras más profundas del terror a través del magistral manejo del espacio fuera de campo (EFC).

Por otra parte, el acceso y salida de personajes al y desde el cuadro filmico que el realizador utiliza con mayor frecuencia corresponden a los movimientos sobre el eje y o z del espacio cartesiano. Desde arriba o desde abajo, desde la derecha o desde la izquierda del cuadro, pero siempre con movimientos frontales, es decir, paralelos al cuadro. Este aspecto pone de manifiesto la existencia del espacio fuera de campo existente en un plano frontal, coincidente con el plano del cuadro, pero, jamás, la existencia del espacio fuera del cuadro que se encuentra detrás del espectador. Muy pocas secuencias expresan la presencia del espacio fuera de campo detrás del espectador. Dos de las más recordadas corresponden a los filmes *Sabotage* (1936) y *Saboteur* (1942). En el primero, la señora Verloc se traslada hacia el fondo del cuadro filmico sobre una trayectoria perpendicular al cuadro. La imagen sugiere que el personaje proviene del espacio donde se encuentra el espectador o, incluso, desde el espacio detrás de sus espaldas. Lo mismo ocurre en la escena de *Saboteur*, con la diferencia, en este

181 Véase el Anexo 2: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (mc) combinado con el movimiento de los personajes (mp). Paneo sorpresa. Paneo de conjunción.

caso, de que el personaje que ingresa al cuadro fílmico se traslada sobre una dirección oblicua con respecto al plano del cuadro.

### Diálogos. Voz en off

Así como la dimensión y del espacio es la dimensión preferida de Hitchcock para entablar los diálogos entre sus personajes, la dimensión *x* difícilmente es utilizada. En raras ocasiones los personajes que dialogan se disponen en planos oblicuos o de punta con respecto al plano del cuadro. Cuando lo hacen, el diálogo se establece siempre dentro del encuadre, con los personajes dispuestos en el espacio dentro del campo perspectivo. Resulta bastante inusual encontrar en sus filmes una secuencia en la que los personajes dialoguen colocados sobre el eje *x* del espacio y alguno de ellos fuera del campo visual.

De los filmes analizados, es en *Secret Agent* (1936) que, por primera vez, el realizador maneja esta situación. En una secuencia de ese filme, Edgar, Elsa y The General están alineados según un plano oblicuo con respecto al cuadro. La disposición de cada uno es tal que el rostro de Edgar aparece en primerísimo plano sobre el costado izquierdo del encuadre. The General, más atrás, se deja ver en plano medio corto y sobre el margen derecho. Elsa, por su parte, está en el espacio fuera de campo, a la izquierda y detrás de la cámara; completa el trío que dibuja un plano vertical oblicuo con respecto al plano del cuadro. El plano que antecede al que muestra esta disposición capta a Elsa en el centro del cuadro y en plano medio mientras le ruega a Edgar que no acceda a las solicitudes de The General. En el siguiente plano, Elsa queda fuera del cuadro —en el espacio fuera de campo detrás y a la izquierda de la cámara— mientras que Edgar se dirige a ella y le explica que la misión será cosa de minutos. La cámara realiza un corto paneo hasta centrar la figura de The General cuando este confirma las palabras de Edgar. Inmediatamente, se yuxtapone otra toma de Elsa, similar a la anterior, con su figura centrada en el cuadro perspectivo (0:56:47). El momento que dura la secuencia de las tres tomas consecutivas no permite apreciar la presencia de Elsa como un elemento situado en el espacio fuera de campo. En primer lugar, debido a la primera y tercera toma que la muestran sola, de frente, en el centro del cuadro perspectivo y mientras mira directamente hacia la cámara, lo que hace suponer que la cámara adopta el punto de vista óptico de Edgar. No obstante, durante la segunda toma, en la que Elsa permanece en el espacio fuera de campo, la mirada de Edgar no se dirige a la cámara, sino hacia donde supuestamente está Elsa, ¿una falla del campo/contracampo? En segundo lugar, durante la ausencia de la imagen visual de Elsa, no se escucha, en ningún momento, su voz en *off*, detalle que podría haber reforzado la percepción de la presencia del personaje en el espacio fuera de campo. Hitchcock no logra —tal vez no era su objetivo— sumergir al espectador en el espacio escénico. Este permanece fuera del espacio mientras observa lo que ocurre dentro del cuadro, pero sin tener la sensación de estar entre los personajes.

En *Sabotage* (1936), Ted Spenser, el detective disfrazado de verdulero, ingresa al comedor de los Verloc. La señora Verloc está sirviendo la cena y su esposo, sentado en un sillón, la observa mientras intercambia con ella unas palabras. Spenser saluda a la señora y al pequeño Stevie, el hermano de esta, e inicia con ellos un breve diálogo. Recién después de unos segundos, cuando advierte la presencia de Verloc sentado más atrás de su esposa y de la mesa, le dirige la palabra (0:11:56). La toma capta solo a Spenser en el centro del encuadre, y algo más atrás que la señora Verloc, quien se ubica más próxima al cuadro y sobre el margen izquierdo. Ambos personajes forman un plano vertical oblicuo con respecto al cuadro. El marido, sentado, permanece en el espacio fuera de campo, atrás y a la derecha del cuadro hacia donde se dirige la mirada del detective cuando le habla. La cámara realiza la toma con un horizonte bajo, el mismo que correspondería al de Verloc sentado y desde una posición similar a la que ocupa el personaje en el espacio. Pero el encuadre no corresponde exactamente al punto de vista óptico de Verloc pues la mirada de Spenser, mientras le habla a Verloc, no se dirige a la cámara sino a un lugar detrás y a su derecha. Inmediatamente, sucede una toma de Verloc que responde al detective. El personaje mira directamente a la cámara que lo capta en leve picado, entretanto semeja el punto de vista óptico del interlocutor Spenser. El resultado de la secuencia es similar al de la escena de *Secret Agent*, comentada anteriormente. Después de que Spenser saluda a Verloc, este no responde desde el espacio fuera de campo. Hitchcock no utiliza la voz en *off* de Verloc ni mantiene la misma toma. Por el contrario, la cambia por una toma que vuelve a captar a Verloc en el centro del encuadre mientras mira directamente hacia la cámara. La secuencia se convierte, así, en un diálogo resuelto en campo/contracampo pero con la particularidad de que un personaje no mira hacia la cámara mientras habla, sino que mira a su interlocutor, mientras que el otro sí mira hacia la cámara. Este detalle de resolución provoca una situación ambigua en el desarrollo del diálogo pues la cámara toma el punto de vista óptico de Spenser cuando capta a Verloc, pero no adopta el punto de vista óptico de Verloc cuando capta a Spenser. Parecería que la cámara adopta, indiferentemente, la posición del punto de vista óptico del personaje que participa en el diálogo y la del observador omnisciente, hecho que confunde al espectador desprevenido.

Si se analiza genéricamente el recurso del campo/contracampo, se observa que este permite captar, casi simultáneamente, los gestos de los dos interlocutores. Pero el cambio súbito de la posición de la cámara en el espacio para poder hacerlo —en esta escena es de casi 180 grados—, y el hecho de yuxtaponer dos tomas sucesivas correspondientes a ese cambio súbito de la posición de la cámara con los personajes interlocutores dentro del encuadre y totalmente centrados en este, quiebra la posibilidad de que el espectador se sienta inmerso en el espacio escénico. A este hecho se suma el que la cámara adopta el punto de vista óptico solamente de uno de los

interlocutores, pero no del otro. En general, el efecto del campo/contracampo es el de un espectador que observa la escena *desde fuera* del espacio escénico donde dialogan los personajes debido a la rapidez con la que *cambia de posición* su punto de vista óptico, y al hecho de que sus miradas no se dirigen, directamente, a la cámara. Hitchcock vuelve a reforzar el espacio dentro del encuadre, aun cuando los personajes estén dispuestos de modo favorable para trabajar con el espacio fuera de campo.

La primera escena de *Young and Innocent* (1938), en la que Chirstine discute con su amante, comienza con el grito de este desde el espacio fuera de campo, a la derecha de la cámara, hacia donde mira la mujer (0:02:10). Esta es la primera escena, de todos los filmes analizados, en la que Hitchcock utiliza la voz en *off* para marcar la presencia de un personaje fuera del cuadro. Inmediatamente, Christine pasa del primer plano a un plano medio corto mientras se aleja hacia el fondo del encuadre. El amante y futuro homicida ingresa al cuadro por la derecha y queda en primerísimo primer plano. La secuencia dura un instante, tan poco que el espectador no logra percibir con claridad la presencia del hombre detrás del cuadro filmico. Como ocurre en otras ocasiones, Hitchcock trae al personaje al cuadro y con él el espacio fuera de campo que ocupó por unos instantes. Por otra parte, la escena no está precedida por ninguna otra que favorezca la apreciación de la presencia del personaje detrás del cuadro perspectivo.

En *Suspicion* (1941), Hitchcock vuelve a utilizar la voz en *off* para indicar la presencia de un personaje detrás del cuadro filmico. Lina, la protagonista, se encuentra en la cama después de haber sufrido un desmayo. La primera toma la muestra con su marido cuando ella despierta y él le pregunta cómo se siente. Inmediatamente, una segunda toma con la cámara más alejada de Lina, la muestra flanqueada por su marido y su amiga Isabel, la escritora de novelas policiales. En una tercera toma, la cámara vuelve a aproximarse a Lina y a su marido mientras deja a la escritora fuera del encuadre (1:32:11). Desde allí, la mujer dialoga con Lina por un breve lapso. Mientras las dos mujeres hablan, el rostro de Lina expresa la angustia que le producen las palabras de Isabel, en tanto su marido la contempla con una sonrisa. Una cuarta toma capta solo a la escritora en el centro del cuadro mientras explica a Lina lo sucedido durante su desmayo. También en esta secuencia, la presencia del personaje en el espacio fuera de campo es traída al campo perspectivo mediante los gestos de Lina y de su marido que se superponen a la voz de Isabel. La toma previa a la que corresponde a la voz en *off* de Isabel y la siguiente muestran a la escritora sentada en la cama junto a Lina. Por lo tanto, cuando se produce el diálogo entre las dos mujeres con la voz en *off* de Isabel, el espectador no se sorprende por una presencia inesperada que no alcanza a ver. Isabel ya fue presentada en la toma anterior. Esta ausencia de sorpresa debilita la percepción del espacio fuera de campo que está detrás de la cámara y del espectador.

### Encuadre del encuadre. Espacio fuera de campo ficticio (EFCf). Relaciones con los niveles narrativos: la intradiégesis y la metadiégesis

Es frecuente el uso del encuadre de uno o más personajes dentro del cuadro filmico. La imagen encuadrada o re-encuadrada por un marco que forma parte de la escenografía sugiere la de una pintura. La sensación que produce en el espectador es la duplicación del efecto de los márgenes del cuadro, los que, habitualmente, se olvidan durante el visionado del filme. Así, la imagen re-encuadrada adquiere el carácter de una doble o *segunda* ficción. Podría decirse que adquiere una nueva dimensión, como si se desprendiese de la real ficción. Este nuevo atributo de la imagen re-encuadrada despierta en el espectador —observador por excelencia— un nuevo y preciso interés en detrimento de la imagen que queda *fuera del nuevo encuadre*. Cuando hay un personaje que observa la imagen re-encuadrada, este se apropia de la función del espectador del filme, como si ocupase su lugar. Cuando la cámara adopta el punto de vista óptico del personaje, y no se pierden los márgenes del re-encuadre, el espectador del filme ve lo que está observando el personaje, es decir, adopta su punto de vista. En ambos casos, el espacio que queda fuera del re-encuadre se percibe como un espacio fuera de campo. Un *espacio fuera de campo ficticio* pues, en realidad, aparece dentro del cuadro filmico. No obstante, es interesante reflexionar acerca de la imagen obtenida. El personaje que observa también parece desprenderse de la real ficción. Este ve lo que acontece dentro del re-encuadre como si estuviera por fuera de lo que allí está ocurriendo, sin involucrarse realmente. Es así que el pasaje a través del marco, del umbral, tiene, en la filmografía de Hitchcock analizada, un valor primordial, pues sugiere el pasaje de una *ficción a otra*, o de una *realidad a otra realidad*, o de la *ficción a la realidad* que queda dentro del cuadro filmico. Acaso podría hablarse de un nivel metadieético y de otro intradieético.

El primer filme británico de Hitchcock, *The Pleasure Garden* (1925), que inaugura este segmento hasta 1942/1943, expone, tempranamente, esta doble realidad (o doble ficción): el marco del escenario dentro del cual actúa un grupo de personajes, y un público que observa desde la platea.

También, es habitual que Hitchcock trabaje con este recurso para *ingresar a la diégesis* en el comienzo de sus filmes. El franquear un umbral significa pasar no solo del mundo exterior al mundo interior, sino del mundo de la extradiégesis al de la intradiégesis, vale decir, al *espacio* donde *realmente acontecerá* la historia. El ejemplo más claro es el filme *Number Seventeen* (1932), en el que, por primera vez, la cámara ingresa a una casa abandonada mientras sigue al personaje desde la calle hasta el hall interior a través del umbral de su puerta de acceso. Allí dentro ocurrirá la historia y sobrevendrá el misterio. Esta modalidad será utilizada en otros muchos filmes tales como *The Lady Vanishes* (1938), *Rebecca* (1940), *Foreign Correspondent* (1940), *Shadow of a Doubt* (1943). De ese modo, Hitchcock realiza un paralelismo entre dos categorías de espacios, y los interrelaciona. Por un lado, el



espacio cartesiano, calificado como exterior e interior mediante la presencia fronteriza de un vano. Por otro lado, los espacios del nivel de la narración, el espacio de la intradiégesis y el de la extradiégesis. Al atravesar un vano, una puerta o una ventana al comienzo de un filme, generalmente desde el exterior al interior, la historia narrada en el filme —la intradiégesis propiamente dicha— queda, así, *enmarcada*, inaugurada. Alcanza, de este modo, estatuto de ficción, de hecho *artealizado*.

El proceso de inclusión, por parte del espectador, en las complejidades de la historia que se narra, necesita de una preparación, de una apertura, de un umbral, de una especie de puerta a través de la cual aquel sea introducido al mundo de la ficción, al tiempo que se lo sustrae del mundo real. De ese modo, el filme tiende a desarrollarse y puede hacerlo en el marco estético de un estímulo intelectual y sensual que involucra al espectador. Pero, a la vez, ese mundo que se le abre al espectador se muestra como parte del mundo total, lo que demuestra que a la *ficción* y a la *realidad* las separa un velo imperceptible y frágil. Un *velo convencional* que solo existe por la voluntad del hombre de distinguir, en ese mundo total, espacios consagrados: uno para actuar y otro para observar. Las acciones de los hombres, a la vez, quedan calificadas según la posición que ocupen en uno o en otro de esos espacios. Un *espacio dentro de campo*, en el que se juega la acción, y otro *fuera de campo*, desde el que se observa, pero en el que también se actúa. El múltiple encuadre de una figura<sup>182</sup> genera múltiples espacios fuera de campo que son, simultáneamente, espacios dentro del campo principal. De todos ellos se enfatiza solo uno, el primero o el último<sup>183</sup> de los encuadres. Allí se *actúa realmente*, todo lo demás queda por *fuera*, es un complemento.

Hitchcock utiliza diversos modos para obtener el re-encuadre de las figuras. Generalmente, recurre a elementos de la escenografía, pero también a los propios personajes. Los *espejos*, por ejemplo, que reflejan el mundo real pero generan un mundo de ficción, diferente al que reflejan, son incorporados con frecuencia en las escenas de sus filmes. En *Murder!* (1930), sir Menier, cuando se observa en el espejo mientras se afeita, queda re-encuadrado por los márgenes del rectángulo de la superficie reflejante. La imagen reflejada no solo muestra otra faceta del rostro del personaje —como si la cámara lo captase desde otro punto del espacio—, sino que también muestra otra faceta de su personalidad. La imagen del espejo le reprocha a sir Menier su conducta ambigua y dubitativa en el juicio de Diana Baring. De pie, frente al espejo, John Menier presencia la situación desde fuera, desde un *espacio fuera de campo*. Solo la otra imagen, la del reflejo, la imagen re-encuadrada, está profundamente comprometida con la defensa de la mujer injustamente condenada. Sin embargo, su acción es tan poderosa que traspasa el fino umbral del cristal reflejante y logra, finalmente, involucrarlo en el problema y animarlo a encontrar una solución para salvarla (0:35:44). La propia Diana Baring aparece re-encuadrada en dos oportunidades. En la primera, flanqueada por dos guardias mientras permanece inmóvil, por un instante, frente a la puerta de la sala en la que sir Menier la espera para obtener pistas que logren comprobar su inocencia. Su imagen re-encuadrada sugiere que el personaje está fuera del mundo real, perdido para la diégesis y que, ahora, pertenece a otra historia, una historia que sir Menier contempla desde fuera. Para el espectador del filme esa nueva historia es una segunda ficción, una metadiégesis inaugurada por la figura de la mujer re-encuadrada. Cuando Diana Baring franquea el umbral, en su rostro se esboza una sonrisa. Re-ingresa en la historia, en la intradiégesis, donde está sir Menier, el amor de su vida y su posible salvador. En la segunda ocasión, el re-encuadre de su rostro por la ventanilla de la puerta de su celda sugiere una evasión. Nadie la observa más que el propio espectador y el personaje anónimo cuya mano levanta la cortina de la ventanilla. Ella piensa en los aplausos del público (que se sienten en *over*) y, de ese modo, su encierro se transforma en un episodio de ficción, parte de la actuación que deberá realizar frente al jurado a la mañana siguiente. Es ella misma quien parece observarse desde fuera de su celda, desvinculada ya de su propia y triste realidad, actuando para su público que la aplaude desde la platea. No es casual que la escena comentada esté antecedida por otra en la que el telón del teatro, donde debería estar actuando Diana Baring esa noche, se alza para dar comienzo a una nueva función (0:08:30).

En el mismo filme, en escenas posteriores, Hitchcock sugiere el significado que tiene el re-encuadre en sus filmes cuando la cámara toma la acción desde las bambalinas del escenario del teatro donde trabajan los compañeros de Diana. El personaje que actúa sobre el escenario del teatro aparece encuadrado por un marco de utilería que representa una puerta por la que entran y salen los actores. En el espacio *fuera del campo* escénico, casi en penumbras, los actores se cambian de vestuario y cambian sus actitudes *farsantes* por actitudes *reales*. También aquí, basta atravesar la fina pared de un tabique para pasar de un espacio consagrado para la *ficción* a otro calificado como *real*. El espectador ve ambos espacios y los distingue con claridad. Bastará que alguno desaparezca para que vuelva a confundirse realidad con ficción. En *Murder!* (0:11:00).<sup>184</sup>

En *Sabotage* (1936), después de matar a su marido, la señora Verloc se aleja del cadáver tendido en el piso del comedor y se sienta en una silla, al fondo del cuadro. Su figura queda re-enmarcada por el vano de la puerta que atravesó lentamente mientras se alejaba. Desde ese lugar mira hacia el escenario del crimen como si lo que acabase de ocurrir fuese solo un increíble acto de ficción del cual ella deseara desprenderse. En este caso, el espectador permanece solo en ese escenario, junto a la cámara y al señor Verloc muerto, mientras observa cómo

182 Nos referimos a la imagen de un personaje encuadrado por sucesivos marcos (cuadros) dentro del cuadro fílmico.

183 Cuando la imagen está centrada, como ocurre habitualmente en los filmes de Hitchcock, el primero o el último de los encuadres es el que está más próximo al centro del cuadro fílmico. Si se considera la profundidad del espacio, la dimensión *x* del espacio cartesiano, correspondería al encuadre que se encuentra más alejado del plano del cuadro.

184 Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre del encuadre.



la figura de la mujer crea una nueva ficción a la espera de una nueva historia en la que todo pasado sea abandonado para siempre (1:04:50).<sup>185</sup>

En una escena de *Shadow of a Doubt* (1943), la figura de Charlie Newton queda re-encuadrada por la puerta de su casa. Ella permanece de pie ante el umbral mientras observa a su tío, quien también la observa desde lo alto de la escalera que conduce a su dormitorio. Charlie no sigue los pasos de su tío y no atraviesa el vano para entrar en su casa, se mantiene en el espacio exterior y observa al interior como hacia un espacio que le fuera prohibido o que ella eligiera no transitar. El espectador la ve en el mismo encuadre con el tío Charlie, desde el mismo lugar donde este se encuentra, en una toma en picado, en el espacio iluminado por el sol de la mañana y al fondo del cuadro. El re-encuadre de la chica, ayudado por la iluminación, crea un espacio fuera de campo ficticio que permanece en la penumbra. Allí no entra la historia, por lo menos la misma historia que vive la desilusionada sobrina. Esa historia quedó fuera. El espacio que media entre la chica y su tío expresa la distancia que separa, ahora, sus vidas incompatibles, sus valores morales muy distantes. La breve escena marca un punto de inflexión en el filme, el de la bifurcación de dos historias que no se reconciliarán jamás (1:24:20).

Así como el espejo es una oquedad que nos permite acceder a una realidad diferente, la ventana es uno de los recursos preferidos de Hitchcock para re-encuadrar la *realidad* y transformarla en *ficción*. Del mismo modo que el cuadro filmico permite al espectador acceder a la intimidad de una historia, la ventana le permite alcanzar una segunda intimidad. Cuando un personaje ve a través de una ventana, el espectador ve con él lo que este ve. Y por el instante que dura la visión, el personaje y el espectador están fuera del campo donde se desarrolla la acción. Ambos espectadores solo observan. Mientras el espectador ve al personaje que observa —al otro espectador— se superponen dos espacios fuera de campo, uno real y otro ficticio, no obstante este último esté dentro del cuadro. Ambos campos son interactuantes. Desde el *real*, el espectador observa. Desde el *ficticio*, la acción que en él se desarrolla incide, de alguna manera, sobre el campo desde el que se observa.

*Shadow of a Doubt* (1943) presenta varias escenas en las que el espectador ve a algún personaje mirar por una ventana. Tal vez, una de las más elocuentes sea cuando Charlie llega a su casa después de escuchar las revelaciones que el detective le hace acerca de su tío Charlie. Antes de ingresar, desde el porche de la casa, se acerca a la ventana del estar que da al jardín y por ella ve a su madre que conversa animadamente con su tío. Para no enfrentar a su tío que es buscado por la policía, decide entrar por la puerta trasera (0:55:29). En otra escena del mismo filme, desde la ventana de su dormitorio, el tío Charlie ve a su sobrina en el jardín mientras espera al detective que lo vigila. La cámara lo toma junto a la ventana en plano medio corto. Luego, en una segunda y breve toma en picado, capta, a través de la ventana, a la sobrina desde el punto de vista óptico de Charlie. En una tercera toma lo vuelve a captar, desde dentro del dormitorio, mientras continúa mirando por la ventana, pero ahora en plano medio corto. Entonces, la cámara realiza un breve paneo inclinado hacia abajo hasta llegar a un primer plano de las manos de Charlie que, después de dejar caer el cigarro encendido que sostenían, se retuercen como si apretaran el cuello de su sobrina (1:24:50).

Una escena de *Suspicion* (1941) muestra una situación similar. Lina, después de tener un encuentro furtivo con su pretendiente Johnny y de haber rechazado una invitación suya, regresa a su casa acompañada por este. Antes de entrar a la casa, escucha una conversación entre sus padres en la habitación que da al porche de acceso. Atraída por las voces, se aproxima para ver por la ventana y poder escuchar mejor. Dentro, sus padres hablan del carácter fuerte y arisco de la muchacha, cualidad que le provocará problemas a la hora de encontrar un esposo. «Lina no se casará jamás», sentencia su madre enfáticamente mientras Lina observa a sus padres de espaldas al cuadro filmico y al espectador. Una vez que la muchacha hubo escuchado la conversación, gira sobre sus espaldas sorprendida y humillada. Su rostro, desconcertado y dolorido, se muestra en primer plano. Cuando la cámara apenas se aleja, aparece la figura de Johnny a su lado que también escuchó la conversación. En un arrebatado gesto de indignación y autoafirmación, Lina reacciona y se aferra a Johnny, lo besa apasionadamente y, de inmediato, entra apresurada a su casa (0:12:10).

En *Jamaica Inn* (1939), la pequeña ventana de la habitación de Mary, en la Posada Jamaica, permite a la muchacha no solo ver la preparación de la ejecución de Harry, sino salvarlo de morir ahorcado. Su mano, provista de un cuchillo, atraviesa el vano que le ofrece el pequeño agujero y corta la soga de la que pende Harry (0:35:49). *Secret Agent* (1936) retoma el tema del re-encuadre y, de alguna manera, el de la ventana, en este caso circular. El recurso lo ofrece la lente poderosa de un telescopio. El preciso momento del crimen del señor Caypor es presenciado por Edgar Brodie a través del instrumento, a cientos de metros de distancia. La potente lente lo aproxima al lugar del crimen en el que The General empuja al hombre equivocado al abismo. La visión re-encuadrada del homicidio lo aleja de toda implicancia, aunque no lo exime de toda incumbencia. Así lo siente Brodie, quien, aunque ya muy tarde, le grita a Caypor que huya (0:43:19). A diferencia del caso anterior, Brodie no puede evitar el crimen, aunque grite.

En todos los casos, el marco del re-encuadre genera un plano invisible que separa y a la vez une al observador con la cosa observada como si se tratase de una realidad diferente a la enmarcada por el cuadro filmico. Siempre, la cosa observada actúa sobre el observador y lo afecta de alguna manera. En algunas ocasiones, el observador puede actuar directamente sobre lo que observa si atraviesa la fina lámina del hueco que le suministra el

185 *Ibidem*.

recuadro y modificar las condiciones de ese mundo, como *de ficción*, que contempla. De ese modo, lo transforma, para sí, en un *mundo real*. Es el caso de Mary, en *Jamaica Inn*. En la mayoría de las veces, ese mundo observado no puede ser alterado por la voluntad y la acción de quien observa. El sentimiento de impotencia y de fracaso que sobreviene entonces altera el pensamiento y la conducta del observador y lo alienan. Es el caso del grito inaudible e inútil de Edgar Brodie, en *Secret Agent*.

El re-encuadre o *encuadre del encuadre*, introduce un espacio *fuera de campo ficticio* que queda fuera del re-encuadre, pero dentro del cuadro filmico. Ambos espacios interactúan, intercambian información y generan figuras que ceden significados profundos a la narración. En ocasiones, quien está en el espacio fuera de campo ficticio tiene la chance de modificar lo que observa dentro del re-encuadre. Siempre, lo que está dentro del re-encuadre actúa sobre quien está en el espacio fuera de campo ficticio, y lo afecta de alguna manera. Este recurso alcanzará su máxima eficiencia en un filme muy posterior: *Rear Window* (1954).

## Formación de la imagen. De la imagen visual (FI) a la imagen mental

Desde un comienzo, Hitchcock trabaja con la transformación de la imagen visual en el sentido estricto del término. El rápido cambio de la imagen gráfica o fotográfica, generalmente a través del fundido y su posible transformación *ad infinitum*, ya se manifiesta en *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), cuando se muestran los gestos y las reacciones de distintos rostros ante la noticia de los crímenes cometidos por El Vengador (0:05:32). En *Blackmail* (1929), el rostro del malhechor se transforma, mediante el fundido de la imagen, en su huella digital (0:07:17). La imagen de un cenicero vacío se convierte, también por fundido, en el mismo cenicero lleno de colillas apagadas (0:06:17). En *Easy Virtue* (1927) la cabeza del juez, cubierta por una peluca, es tomada desde lo alto con punto de vista cenital. Luego de girar la cabeza, la imagen se transforma en la del rostro que queda enfrentado a la cámara. Los ojos y la mirada del juez denotan su dificultad para ver lo que tiene alrededor sin ayuda de una lente de aumento (0:01:02). En *The Ring* (1927), un brazalete ceñido al brazo de Nellie, la protagonista, regalo de su amante, se convierte en anillo de bodas cuando su novio, y verdadero amor, lo coloca en uno de los dedos de su mano en señal de compromiso (0:28:52).

De una manera diferente, en los filmes siguientes de este período, posteriores a 1942/1943, Hitchcock trabaja con la rápida transformación de la imagen, cada vez en sentido más amplio y metafórico. La transformación adquiere diferentes significados según cada caso.

En los ejemplos tomados de *Blackmail*, el fundido de imagen del cenicero expresa solo el tiempo transcurrido durante la declaración del malhechor, mientras que la transformación del rostro del criminal, en la imagen de sus huellas digitales, expresa, más bien, aspectos relacionados con la identidad y la identificación de una persona. En *The Ring*, el brazalete, convertido en anillo de compromiso, significa las diferentes cualidades del amor que sienten los dos hombres por Nellie. Expresa, con una imagen simple, las distintas intenciones que los dos luchadores tienen en sus relaciones con la mujer. Pero, también, el objeto sirve para revelar el ánimo inconstante de Nellie, la fluctuación de sus sentimientos.

La doble faz del juez durante el juicio de Larita Filton en *Easy Virtue* expresa los dos caminos necesarios y complementarios para llegar a la verdad que se manifiesta por un veredicto. La razón y la visión (privilegiada por Hitchcock entre todos los sentidos) permiten formarse un juicio sobre un acontecimiento y emitir una sentencia. A su vez, la sucesión de rostros que se funden unos en otros durante la secuencia de *The Lodger* muestra, tal vez, que ante un mismo acontecimiento, ante una misma imagen, cada persona reacciona y actúa de modo diferente. Expresa, también, lo voluble que puede ser la conducta humana frente a códigos morales establecidos por una sociedad.

Como lo proclamará en sus posteriores obras, todo acontecimiento es para Hitchcock ambiguo y por lo tanto su veracidad es relativa. El sentido de la visión —como camino para llegar al conocimiento de la verdad— es engañoso, aún más engañoso cuando quien mira no alcanza a *ver bien*. El pensamiento se forma a partir de lo que la persona percibe, especialmente por lo que ve. Por lo tanto, su pensamiento y su juicio sobre la veracidad de un hecho tienen una fuente de información poco fiable, un informante falaz, que puede inducir a error.

La figura preferida por Hitchcock para expresar esta imagen de ambigüedad es la del jurado. En *Murder!* (1930), cada integrante del jurado ve desde ángulos diferentes las pruebas presentadas por el fiscal que involucran a Diana Baring en el crimen de la artista. La misma prueba adopta significados y consecuencias distintas en el discernimiento y en el juicio de cada persona. El pensamiento es vulnerable y veleidoso, puede ser fácilmente influido. Se transforma con rapidez extrema. Y todo esto afecta a otras personas. La vulnerabilidad de la imagen —tanto visual como mental— está asociada a los diferentes puntos de vista, tanto espaciales como conceptuales. Un mismo estímulo provoca diferentes reacciones. Un mismo objeto puede percibirse de distintos modos según la *ubicación relativa* de quien perciba.

También, la transformación de la imagen manifiesta la naturaleza ambigua de las cualidades que identifican a un objeto, expresa su ambigua identidad. La transformación de la imagen se produce en la superficie de la *cosa* —en su apariencia— pero alcanza capas profundas que vinculan al objeto con su función (en el sentido de para qué está hecho) a través de sus cualidades. Es aquí donde Hitchcock introduce su perspectiva ética y moral, su aguda opinión y su perdurable mensaje. Advierte sobre la ambigüedad, peligrosa, en algunos casos, de la función

del objeto. Las cualidades que identifican a un *cuchillo de mesa* lo hacen útil para trozar un alimento o para matar a una persona. En *Sabotage* (1936), la señora Verloc mata a su marido con el mismo cuchillo con el que, instantes antes, trozaba los vegetales preparados para el almuerzo. En poco menos de un segundo, el inofensivo instrumento de mesa se transforma en un arma mortal.

Los ejemplos se refieren a la apariencia de las cosas y al carácter ambiguo de esa apariencia; a la capacidad de mudanza rápida que esta posee. La visión se erige como el camino aventajado para conocer la apariencia de las cosas, y a través de esta llegar a su esencia. Pero tanto el objeto del mirar hacia el cual va dirigida la mirada —la apariencia— como el propio mecanismo de la visión son falaces, porque una está subordinada a la otra. La apariencia está subordinada a la mirada, a lo que la mirada busca y cree encontrar.

La escena muy comentada de *The Pleasure Garden* (1925) en la que un grupo de coristas danza sobre un escenario es muy significativa al respecto. Desde uno de los palcos, un espectador que ve el espectáculo extrae un par de prismáticos y a través de ellos aproxima su visión a una de las bailarinas. Selecciona, del grupo que tiene delante, una de ellas y la examina. Su mirada no es casual, está precedida por su voluntad y su pensamiento. Los prismáticos de la visión están precedidos por los prismáticos de la mente.

En *Easy Virtue*, la cabeza pensante del juez tiene diferentes apariencias según el punto de vista desde dónde se la mire, lo que significa que su punto de vista —su opinión— no es imparcial, sino que está sujeta a las contingencias de los caminos que llevan a conformarla; su condición es inestable, tornadiza. El mismo objeto es polifacético y cada cara es revelada según la mirada de quien mire, según quien dirija la mirada y desde dónde lo haga. Por su parte, la apariencia sugiere una función. La función de un rostro, como la de una huella digital, es la de permitir identificar a las personas, aunque sus apariencias sean bien distintas. Cosas con apariencias diferentes pueden cumplir la misma función y ejecutar la misma acción con la misma eficiencia. Un objeto puede tener diferentes funciones y una misma función puede ser ejecutada por diferentes objetos. De ahí la confusión que generalmente existe en las historias de Hitchcock y la dificultad que presenta el camino para llegar a conocer la verdad.

Dado que la mayoría de los temas de los filmes de Hitchcock trata sobre la culpabilidad o la inocencia de un personaje, los métodos que conducen a determinar lo uno o lo otro se presentan inciertos porque, en el fondo, se trata de discernir la verdad que, para Hitchcock, también es incierta, relativa, limitada y condicionada. Porque la apariencia de las cosas puede adulterarse y porque la apariencia de las cosas puede tener significados diferentes para quien la capta. Así, en *Murder!*, todos los testigos vieron a un policía salir de la casa donde se cometió un asesinato, como consecuencia *el asesino es un policía*, eso es lo que se cree y a quien se tiene por sospechoso. Pero el asesino no era un policía, sino una persona *disfrazada de policía*.<sup>186</sup>

La apariencia no es la esencia, pero puede llegar a afectar la esencia de las cosas. Por eso Hitchcock recurre, con frecuencia, al tema del disfraz y al de la actuación dentro de la propia ficción. El disfraz cambia la apariencia de la persona, pero no su esencia. La actuación finge una apariencia que, tal vez, nada tenga que ver con la esencia de quien representa un personaje. Pero ¿quién distingue la actuación fingida de la real cuando aquella no se realiza en el campo predispuesto para la ficción, en el *escenario*? ¿Cuál es el límite que separa la ficción de la realidad cuando los escenarios se confunden?

Robert logra escapar de la Jefatura de Policía disfrazado con los lentes robados al abogado que le toma declaraciones y así, camuflado, se inmiscuye donde nadie lo iría a buscar, en la platea de la propia sala en la que el tribunal lo debe juzgar. De actor protagonista se transforma en espectador anónimo, en *Young and Innocent* (1938), (0:15:33). En el mismo filme, un rasgo esencial aflora por debajo de la apariencia trucada del asesino. Guy, disfrazado y con su cara pintada de negro, no logra engañar a aquellos que conocen su tic. El pestañeo nervioso se sobrepone al disfraz y, finalmente, ese detalle lo delata (1:16:39). En *The Lady Vanishes* (1938), la señora Froy pierde su identidad cuando es envuelta por el criminal Dr. Hartz con un vendaje que le oculta el rostro y todo el cuerpo. El péfido personaje planea hacerla pasar por uno de sus pacientes para secuestrarla y matarla cuando logre sacarla del tren (1:12:27).

El otro aspecto que interesa analizar es cómo la imagen mental se transforma en imagen visual. Transformación que vuelve a poner de manifiesto la importancia que la imagen visual tiene para Hitchcock como medio de expresión y comunicación de las ideas, y como base sobre la cual se elabora un concepto. Esa transformación, que de alguna manera es un pasaje de lo abstracto a lo concreto e implica un movimiento, es el síntoma de la acción misma que desarrollará quien tiene la imagen mental o su revelación anticipada. La ya comentada escena de *Shadow of a Doubt* (1943), en la que desde la ventana de su dormitorio el tío Charlie ve a su sobrina en el jardín mientras espera al detective que lo está vigilando, es un ejemplo de la imagen mental revelada por una acción del personaje. En plano medio corto, la cámara toma al tío Charlie junto a la ventana mientras observa a través de ella. Luego, en una segunda y breve toma en picado, capta, a través de la ventana, a la sobrina desde el punto de vista óptico de Charlie. En una tercera toma, lo vuelve a captar desde dentro del dormitorio, mientras mira por la ventana, pero ahora en plano medio corto. Entonces, la cámara realiza un paneo inclinado hacia abajo hasta llegar a un primer plano de las manos de Charlie, que se retuercen como si quisieran apretar el cuello de su sobrina (1:24:50). El gesto es señal y expresión de su pensamiento, del deseo que tiene en ese preciso momento.

186 Hitchcock repetirá el recurso 20 años después en *I Confess* (1953), cuando el asesino se disfraza de sacerdote para inculpar a otra persona.

Es revelación anticipada de los actos que cometerá más adelante al intentar matar a Charlie en tres oportunidades mientras pretende simular que son un accidente. El pensamiento de Charlie desencadena dos movimientos que se traducen en imágenes visuales, el de sus manos y el de la cámara que se mueve para mostrar al espectador lo que Charlie está pensando y lo que anhela hacer con su sobrina. En el mismo filme, poco después, la cámara capta el primer accidente que sufre Charlie Newton cuando baja por la escalera exterior de su casa como consecuencia de la trampa preparada por su tío. La chica solo sufre un golpe del que se repone con relativa facilidad. El espectador supone lo que la muchacha piensa después de la caída. El pensamiento de Charlie y el del espectador son, entonces, los que *provocan* el movimiento de la cámara. Esta realiza un rápido y breve *travelling* de retroceso hasta encuadrar la figura del tío Charlie que espía a su sobrina, oculto en el extremo de la escalera (1:30:00).<sup>187</sup> El movimiento no hace más que confirmar la hipótesis forjada por el personaje y el espectador; una hipótesis de contenido aterrador que estremece el alma de quien la conoce y a quien solo se le es convalidada por un recurso de la enunciación.

La transformación de la imagen mental es un proceso complejo y profundo. Hitchcock nos quiere mostrar ese proceso de una manera lo más directa y sencilla posible. Para él, la importancia que posee la transformación de la imagen mental en acción concreta radica en las consecuencias que esa acción tiene sobre las personas. El proceso es simple o parece serlo. La persona ve un *objeto*, se forma una imagen mental y esa imagen del pensamiento genera un movimiento, una acción más o menos inmediata o más o menos diferida que afecta, de alguna manera, el entorno de esa persona, el mundo exterior en el que habita. La acción y sus consecuencias dependen de la mente de quien procese la imagen. La acción y sus consecuencias permiten evaluar la conducta de quien realiza la acción. Las consecuencias se transforman, por último, en nuevas acciones que son, a su vez, objetos de observación. Hitchcock intenta advertirnos sobre la vulnerabilidad de ese proceso que se inicia a partir de un acto de por sí limitado, parcial, restringido, engañoso como lo es el de la visión del hombre. Aun más, quiere mostrar que los actos consecuentes de las imágenes mentales son el producto de un proceso que balancea la potencialidad de la imagen visual con la capacidad del pensamiento, del raciocinio, de la memoria y de los sentimientos del individuo.

En *Saboteur* (1942), Barry Kane, una vez que escapa de la mansión Van Sutton, lee en el periódico que un gran trasatlántico será botado en el puerto de Nueva York. La imagen del anuncio en el periódico le hace recordar un detalle del diálogo entre los dos malhechores que escuchó la noche anterior cuando lo llevaron a la mansión Van Sutton. Asocia, inmediatamente, la evocación de la imagen del periódico con el evento en el puerto. Deduce, entonces, que el atentado que tramaban los criminales se producirá allí (1:24:50). La imagen gráfica produce la imagen mental; la reflexión y el discernimiento producen la acción. La misma imagen procesada por otra mente hubiese tenido consecuencias diferentes o hubiese pasado totalmente inadvertida. En el mismo filme, Hitchcock reitera el mismo recurso en tres oportunidades. En su huida por las carreteras del oeste de los Estados Unidos, Barry Kane ve, desde el vehículo que lo transporta, grandes carteles con las imágenes de una chica (la figura de Pat Martin, su partenaire en la fuga) que lo observa y le señala un texto cuyo significado ambiguo trabaja en su pensamiento. Tal lectura lo sugiere al punto de hacerle actuar de acuerdo con la interpretación que Barry le da a cada mensaje.

*Suspicion* (1941) es rico en ejemplos que muestran cómo la imagen visual trabaja en la mente de la protagonista, Lina, ya debilitada y predispuesta a la obsesión y a la esquizofrenia. La muchacha realiza acciones incontroladas e inexplicables para quienes la rodean. La palabra que ella misma forma, por sugerencia de Beaky, el amigo de su esposo, en el juego de Scrabble a partir de la palabra *murder*, se transforma en *murderer* con agregar solo las letras *e* y *r*. La visión de la nueva palabra, asociada a la sospecha de que su marido asesinará a Beaky y que este, de alguna forma le está enviando un mensaje a través del juego, provoca su desvanecimiento (1:02:00). Así mismo, las huellas de los neumáticos del automóvil de Beaky sobre el borde del precipicio le hacen pensar que su marido arrojó al amigo por el acantilado la noche anterior (1:05:40). Igualmente, en *Young and Innocent* (1938), causa y efecto traicionan la identidad del criminal. Guy, el baterista con un tic en sus ojos, se pone en evidencia cuando al ver a la policía cree que, finalmente, ha sido descubierto y vienen a capturarlo. En realidad, la policía persigue a Robert Tisdall, un pobre vagabundo injustamente involucrado en el crimen que Guy cometió. Su tic, promovido por su estado de sugestión, se hace tan evidente que para calmarlo toma tranquilizantes que terminan destruyendo su concentración y el control de su voluntad. Su conducta se altera a tal grado que acaba llamando la atención del público y de quienes realmente lo buscan cuando comienza a golpear el instrumento a su antojo y sin discreción alguna. Totalmente narcotizado por sí mismo, termina por confesar su crimen (1:33:20). En *Secret Agent* (1936), nuevamente, la imagen visual acarrea un equívoco. Elsa cree ver el botón de una chaqueta —la pista falsa que condujo a un error que le costó la vida a un inocente— entre las monedas que giran en los platos de los cantores. Las imágenes sonora y visual de las monedas que rozan la porcelana de las vasijas le recuerdan el botón que una noche saltó sobre la ruleta y confundió a los mercenarios que creyeron que su dueño era a quien debían eliminar. La imagen del botón gira en su mente y atormenta su pensamiento y su sentimiento de culpa por un crimen inútil y equivocado (0:47:00). Del mismo modo, la mano del asesinado artista que emerge detrás del cortinado, en *Blackmail* (1929), vuelve a la mente de Alice cuando ve la mano de un vagabundo tendido en la calle

187 En realidad, no es el pensamiento del espectador quien mueve a la cámara. No obstante, esta parece responder al deseo del espectador que necesita verificar su sospecha. La cámara, generosa, accede a satisfacer esta necesidad. Esta concesión hace aún más terrible la revelación del movimiento del *travelling*. Véase el Anexo 4: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) con los personajes detenidos. *Travelling* de re-encuadre.



que aparece por debajo de las ropas que lo cubren, mientras pide limosna. La imagen renueva el recuerdo del horrendo crimen que acaba de cometer. Su grito de sorpresa y espanto, cuando ve la mano del mendigo, se transforma en el grito de sorpresa y espanto de la casera cuando descubre el cuerpo sin vida del hombre asesinado. También la imagen sonora sufre transformaciones (0:37:35).

En sus primeros filmes, en lugar de expresar la imagen mental de un personaje a través de recursos muy elaborados, como los ejemplificados anteriormente, Hitchcock utiliza una técnica más elemental y directa. La imagen que pertenece al pensamiento del personaje aparece en el cuadro fílmico con un grado de transparencia tal que es posible verla superpuesta al objeto real que ve el personaje mientras imagina. El recurso es utilizado ya en el primer filme analizado, *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926). El arrendatario imagina al inquilino que camina en la habitación encima de la suya cuando siente sus pasos y ve el movimiento de la lámpara que pende del cielorraso, como consecuencia de sus pisadas. En una toma muy audaz, Hitchcock expresa la *visión* del hombre mediante un contrapicado desde su punto de vista óptico que muestra al huésped mientras se desplaza en el piso superior. Para poder visualizar la figura del inquilino, tomada desde abajo y a través del piso, la fotografía muestra la losa que los separa como un cerramiento transparente. Igualmente, en *The 39 Steps* (1935), Richard ve la imagen transparente de Annabella que, superpuesta a la que él ve desde su ventana, le recuerda, *desde el más allá*, la peligrosidad de los hombres que lo vigilan (0:15:27).

## CONCLUSIONES PARCIALES DEL ANÁLISIS DE LOS RECURSOS CINEMATográfICOS ENUNCIATIVOS Y ENUNCIVOS DE LA FILMOGRAFÍA DE ALFRED HITCHCOCK CORRESPONDIENTE AL PERÍODO 1925-1942/1943

Si se considera el material examinado, especialmente basado en el estudio de los filmes que corresponden al período que va desde el año 1925 al año 1942 inclusive, se puede arribar a una serie de conclusiones acerca de los recursos manejados por Alfred Hitchcock que caracterizan este tramo de su filmografía y contribuyen a vislumbrar el estilo del realizador. Estas conclusiones son una síntesis de las conclusiones parciales que competen a cada ítem estudiado y que figuran en el texto precedente.

- en general, se constata el manejo de todos los recursos del lenguaje cinematográfico en amplios espectros de variantes posibles;
- se percibe la reiteración de algunos recursos en más de un filme, lo que permite tipificarlos según una serie ordenada, tanto los recursos de orden enunciativo como los de orden enuncivo. Otros recursos solo son utilizados en un solo filme;
- se reitera el uso de algunos recursos que mantienen su estructura básica, pero varían algunas de sus partes.<sup>188</sup>

### Montaje

Hitchcock trabaja con lo que se llama montaje clásico, es decir, con el montaje de las diferentes tomas según una sucesión análoga de las secuencias en el tiempo y con el manejo convencional de elipsis que dan como resultado un filme cuya duración es menor que la de la historia que se narra. Trabaja con el *flashback* y el montaje paralelo.

### Toma yuxtapuesta

En general, predominan las tomas breves y sucesivas. Este aspecto se aprecia, especialmente, en las tomas de primeros planos a través de las cuales se capta, en detalle, un objeto significativo. Es una característica de Hitchcock utilizar el recurso de una toma diferente para cambiar de plano con el inevitable corte entre toma y toma. La sucesión de tomas a través del corte equivale a un *movimiento de la cámara*, un *desplazamiento en el espacio* y, obviamente, en el tiempo, que le permite modificar su posición y su punto de vista. No obstante, en uno de sus primeros filmes, *The Farmer's Wife* (1928), puede apreciarse un intento de disminuir el número de tomas y sustituir el *movimiento* provocado por la yuxtaposición de tomas diferentes por el *movimiento real de la cámara* en el espacio fílmico, especialmente por el *travelling* y el *paneo* que siguen a un personaje.

El recurso de *toma sucesiva* se expresa en el primero de los filmes analizados, *The Lodger: A Story of the London Fog*. En los carteles en los que se enciende una primera parte de la palabra MUR-DER y luego la siguiente MUR-DER, se expresa la necesaria inserción de la segunda parte para darle sentido a la primera. Sola, la primera parte posee un sentido ambiguo, hecho que permite al espectador formularse una serie de hipótesis que serán corroboradas por la aparición de la segunda parte, imprescindible y complementaria para darle sentido preciso al concepto que se desea expresar y que termina por verificar la hipótesis que se formuló el espectador. Lo que ahí se

188 Como se explicara anteriormente, la especificidad de los recursos utilizados es analizada hasta el nivel de profundidad que permite identificar a cada recurso en cada uno de los filmes considerados.



muestra con la claridad del movimiento que completa una palabra, en sus filmes adquiere una mayor complejidad y elaboración. En términos generales, la primera parte plantea un problema, un enigma; la segunda propone una solución. Entre ambas, puede transcurrir un lapso más o menos prolongado en el que también se hacen propuestas y se dan posibles soluciones que el espectador evalúa, acepta o desecha, durante todo el transcurso del filme. Hitchcock se vale del *lapso* entre una parte y la otra —durante el cual el espectador o el personaje especulan sobre una solución o una respuesta al enigma planteado— para generar cierto *suspense* que mantenga vivo el interés por la historia a medida que la construye a través de la narración. La búsqueda de la participación activa del espectador en sus filmes se basa en este concepto, trabajar para resolver un enigma. En el planteo del problema y en la solución final que él le da existe, siempre, un apotegma: *los sentidos son falaces y las cosas no siempre son como creemos que son*. Permanentemente, diría Hitchcock, el mundo que percibimos nos tiende trampas.

Para poder arribar a *la verdad del mundo exterior*, la información aportada por los sentidos debe ser complementada por el pensamiento racional y la intuición. Tal vez, en esta idea de complementación, sensorial e intelectual, expresada gráficamente a través de un cartel luminoso que se enciende y se apaga con dos partes necesariamente complementarias, se base toda la composición audiovisual de sus filmes. Los ítems analizados lo demuestran. Mundos simultáneos (MS), composición de formato (CF), movimiento de cámara (MC), todos parecen tender a recomponer un equilibrio que en algún momento se hubiese quebrado debido a la carencia de una de las partes perteneciente a un todo completo y armónico. La restitución de esa parte necesita de un trabajo, de un desplazamiento que implica un *movimiento*. Cuando el todo se completa, recién entonces se consigue el *equilibrio* y se alcanza el reposo. La *verdad* final de ese mundo exterior al hombre necesita del reposo y del equilibrio para encontrarse y manifestarse.

### Estatismo y dinamismo

En términos generales, en los filmes de Hitchcock predomina el estatismo frente al dinamismo, el equilibrio frente al desequilibrio. Todo movimiento y todo desequilibrio son relativamente fugaces; tienden a conseguir el reposo y el equilibrio como estado privilegiado de la imagen y de las cosas. El estado equilibrado de la imagen, característica fundamental de las actitudes de los personajes hitchcockianos, logrado a través de diferentes recursos, favorece a la concentración y reflexión del espectador sobre la temática que se trata. En última instancia, predispone para la vivencia gozosa de las cosas. La reconocida *imagen mental o imagen pensamiento*,<sup>189</sup> peculiar de los personajes de Hitchcock, requiere de la percepción (especialmente de la visión), reposada y atenta, y de la reflexión, para desencadenar la acción. Ese lapso, propio de la reflexión, se expresa por la estaticidad de la imagen. La imagen estática proporciona el reposo necesario que se toma el personaje antes de actuar. Durante este reposo, obtiene el tiempo suficiente para procesar sus ideas. Al espectador, a su vez, le suministra el tiempo necesario para comprender, evaluar y verificar las hipótesis que se haya formulado.

La estaticidad de la imagen, que podría reconocerse a través de cierto hieratismo de la figura, es lograda, especialmente, por la composición del formato (CF). Esta se singulariza por la simetría bilateral y la ubicación central de la figura dentro del encuadre. También por la disposición de los personajes sobre planos frontales con respecto al plano del cuadro perspectivo. La toma larga, realizada con la cámara en reposo, y el escaso movimiento de objetos y personajes dentro del cuadro contribuyen al carácter estático, predominante en las secuencias hitchcockianas. Todo movimiento, ya sea de objetos o de personajes, y especialmente los movimientos de la cámara, genera un estado de tensión, de desequilibrio que propende al equilibrio alcanzado por medio de una nueva toma equilibrada o estática, o por medio de un re-encuadre o de una detención del movimiento interno de la propia toma. En Hitchcock, el movimiento parece suspender la acción y generar *suspense*.

Las que en este trabajo se denominaron *acciones verdaderas* se producen en las situaciones de estaticidad y equilibrio. Así mismo, las nombradas *acciones transitorias* se desarrollan durante el movimiento entre dos situaciones de reposo. El movimiento que puede existir durante el desempeño de las acciones transitorias es un movimiento puramente mecánico.

### Encuadre

La composición de formato que predomina es la composición equilibrada mediante la simetría bilateral y la centralidad. En la gran mayoría de los casos, el encuadre tiende a ajustarse para conseguir esta composición del formato. En algunos filmes, se verifica la existencia del *encuadre vacío*, entendiéndose con esto un encuadre anterior o posterior a la entrada o a la salida de los personajes. Los objetivos por los cuales Hitchcock maneja este recurso son múltiples. En general, todos tienden a preparar al espectador para la ejecución de la acción con la llegada de los personajes, ya sea mediante el reconocimiento previo del ambiente en el que se desarrollará la escena o mediante el acrecentamiento de la normal expectativa hasta llegar, incluso, al *suspense*. Cuando se trata de la salida de personajes, el escenario vacío permite dilatar el tiempo de la toma, lo que expresa, por lo general, parte de la duración del recorrido que el personaje realiza fuera del encuadre. Sugiere, además, la existencia del

189 DELEUZE, Gilles (1983), *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, p. 285.

espacio arquitectónico —representado en el filme por la escenografía— como algo que precede y sobrevive a la acción misma. Le confiere ese carácter de permanencia que lo distingue de lo eventual y finito de la acción.

### Mundos simultáneos (MS)

Hitchcock maneja el recurso de hacer convivir diferentes mundos en el cuadro, tanto los correspondientes a las imágenes visuales como a las sonoras. Trabaja con imágenes visuales de diferente especie. Hace coexistir, incluso, imágenes pertenecientes a la intradiégesis y a la metadiégesis con sus respectivas bandas sonoras. El manejo de mundos simultáneos le permite re-significar cada mundo. A su vez, el conjunto de los mundos simultáneos adquiere un significado especial.

La presencia de mundos simultáneos (MS) siempre es convergente. Como consecuencia, tiende a reforzar el espacio dentro del cuadro (EDC). Este aspecto marca una diferencia con el filme de Welles que contiene secuencias en las que el manejo de los mundos simultáneos es, predominantemente, divergente, hecho que promueve la manifestación del espacio fuera de campo (EFC).

### Movimiento de la cámara (MC)

Si bien en la mayoría de los filmes, y especialmente en los primeros del período analizado, abundan los movimientos de paneo, ya desde el principio, Hitchcock recurre al *travelling* en profundidad (sobre el eje *x* del espacio escenográfico) e, incluso, al denominado *travelling de atravesamiento*, que le permite pasar de un ámbito a otro a través de un vano en una única toma. De todos modos, predominan los *travellings* laterales y paralelos al plano del cuadro sobre el eje *y* del espacio cartesiano.

El movimiento de cámara es utilizado para producir diferentes efectos. Especialmente, como se manifestara anteriormente, con la finalidad de obtener y restablecer el equilibrio y el reposo de la imagen visual desequilibrada. En este caso, el movimiento de cámara funciona como puente entre dos polos de *acciones verdaderas*.

Interesa destacar que el movimiento de cámara sustituye, en muchas ocasiones, y a medida que los filmes se aproximan al año 1942, a la yuxtaposición de tomas más o menos breves. Este aspecto favorece a la extensión de la duración de cada toma. En algunos casos, la típica toma del objeto en primer plano que Hitchcock introduce entre tomas de plano americano o plano figura es obtenida mediante movimientos de paneo o de *travelling* de aproximación en una misma y única toma. Igualmente, ya desde los primeros filmes, se constata un interés por encontrar un recurso que permita seguir la trayectoria de un personaje a través de diferentes habitaciones o ámbitos con el menor número de cortes posibles. En general, recurre a movimientos de paneo y a dos o tres tomas diferentes según la cantidad de ambientes y de atravesamientos que el personaje debe realizar. En estos casos, los cortes entre toma y toma coinciden con el pasaje del personaje por el vano que conecta dos ambientes distintos. No obstante, en algunos filmes, recurre al *travelling* de atravesamiento, manejo que se hace más frecuente en los filmes próximos a 1942.

El movimiento de la cámara (MC), ya sea de paneo o de *travelling*, al igual que el movimiento de los personajes (MP), se realiza sobre trayectorias ortogonales entre sí que coinciden con las direcciones de los ejes del espacio cartesiano. A diferencia de los recorridos de la cámara y de los personajes del filme de Welles, *The Magnificent Ambersons*, en los filmes de Hitchcock, las trayectorias raramente se realizan sobre direcciones oblicuas al plano del cuadro.

### Espacio dentro de campo

Tanto la composición del formato (CF) como los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP) tienden a reforzar el espacio dentro del cuadro (EDC).

Generalmente, Hitchcock trabaja con la perspectiva frontal. De ese modo, las formas de la escenografía fugan hacia un único punto coincidente con el centro del encuadre o con la mediana vertical del cuadro, peculiaridad que genera un sistema de fuerzas centrípetas que atraen todo hacia el interior del encuadre. Cuando Hitchcock utiliza la perspectiva oblicua (con dos o tres puntos de fuga principales), en general lo hace para enfatizar el movimiento de los personajes, de la cámara o de la propia secuencia que adquiere, entonces, estatuto de transitoriedad.

Debido a la frecuente ubicación de los personajes sobre planos paralelos al del cuadro, la *dirección* de los diálogos que ellos entablan va dirigida hacia puntos interiores del encuadre, al igual que sus miradas. Cuando los personajes se disponen sobre planos de punta o planos oblicuos al cuadro, la direccionalidad de los diálogos entre ellos tiene la misma característica. Son pocas las ocasiones en las que el realizador maneja el recurso de la voz en *off* de algún personaje ubicado detrás del espectador, en el espacio fuera de campo (EFC<sub>de</sub>), que dialoga con otro que está dentro del cuadro.

Podría concluirse que, en los filmes correspondientes a este período, Hitchcock trabaja con el espacio fuera del cuadro —o espacio fuera de campo (EFC)— de un modo sumamente discreto y en muy pocas escenas de algunos de los filmes estudiados. Cuando lo hace, las secuencias no provocan sorpresa en el espectador ni generan una situación de suspense, excepto en aquellas en las que se produce la introducción imprevista en el

cuadro de algún objeto o personaje por los márgenes horizontales del formato. El espacio fuera de campo y todo lo que en él se encuentra es traído al campo perspectivo y, rápidamente, transformado por diferentes recursos en imagen visual.

Es frecuente el re-encuadre de la figura definido en el contexto de este trabajo como la presencia de un marco dentro del cuadro. El encuadre dentro del cuadro genera un segundo mundo de ficción que se desprende del cuadro principal del filme y da lugar a la aparición de lo que aquí se ha llamado un *espacio fuera de campo ficticio* (EFC<sub>f</sub>), que siempre interactúa con el nuevo espacio creado por el re-encuadre. Aun en estos casos, el nuevo espacio fuera de campo generado por el re-encuadre (espacio fuera de campo *ficticio*) permanece dentro del cuadro y se hace visible.

Cuando el personaje-observador que mira a través de un vano es sustituido por el espectador (punto de vista óptico adoptado por la cámara), este siente que ocupa el lugar del personaje, pero su verdadero espacio fuera de campo posterior —el que permanece a sus espaldas (EFC<sub>de</sub>)— no se confunde con el espacio escenográfico, aunque este haya desaparecido de la pantalla. En consecuencia, el espectador no se siente inmerso en el espacio escenográfico de la ficción. De este modo, persiste la frágil frontera del cuadro fílmico que separa espacio de ficción de espacio real.

Hitchcock no maneja la expresión del espacio fuera de campo (EFC) para involucrar al espectador en el espacio de la ficción o para hacerle experimentar, realmente, que se encuentra entre lo que ve y lo que no ve. Deberá esperar unos años más para trabajar con el espacio fuera de campo al servicio de la gestación del suspense; lo hará, pero de un modo metafórico.

### Diégesis, extradiégesis, metadiégesis

Las historias narradas por los filmes de Hitchcock son historias que pertenecen o se desarrollan en el espacio privado, en el espacio *interior*. El ingreso de la extradiégesis a la intradiégesis es expresado a través de la imagen visual. La figura que lo contiene es el re-encuadre o encuadre del encuadre. En la secuencia audiovisual, este pasaje es concomitante con el pasaje del espacio exterior al espacio interior. Este último se encuentra re-encuadrado por un vano por el cual la cámara penetra como un ojo indiscreto y curioso; unas veces, por iniciativa propia, como acto enunciativo, otras, a continuación de los pasos de un personaje, como recurso enuncivo.

Al *ingresar*, el espacio exterior que queda *atrás* pasa a pertenecer a la extradiégesis; el interior se convierte en el receptáculo que alojará a la intradiégesis. Durante un filme, es habitual que la historia pase del nivel de la diégesis a la metadiégesis, por lo general, a través del recurso del *flashback* o del *racconto*. En otras ocasiones, es el pasaje inverso, de la metadiégesis a la diégesis, el que toma forma a través de una *primera* y de una *segunda ficción*. Esta última contiene o presenta su propio ámbito espacial, y se revela solo cuando se muestra el *marco* que la separa de la *primera ficción*. También se produce, en algunos filmes, el pasaje sorpresivo de un nivel a otro sin previo aviso al espectador (metalepsis) como recurso para expresar la frágil frontera que existe entre realidad y ficción, la vulnerabilidad del ser humano y la volubilidad de la vida misma.

Al igual que en *The Magnificent Ambersons*, Hitchcock trabaja el pasaje de un nivel narrativo a otro de forma concomitante con el pasaje del espacio exterior al espacio interior. De ese modo, determina una convivencia directa entre los niveles narrativos y el espacio escenográfico.

## Capítulo 6. MÓDULO 2

La construcción del espacio pictórico y del espacio fílmico

Los recursos narrativos. El estilo cinematográfico

Filmografía de Alfred Hitchcock entre 1942/1943 y 1976





*Brillante, con un fuego ardiente, una casa se ve mucho más animada.*

PLUTARCO, *Moralia*



En este capítulo, se analizan los recursos fílmicos enuncivos y enunciativos correspondientes a los filmes realizados por Hitchcock entre 1942/1943 y 1976.

## MÉTODO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO DE LA FILMOGRAFÍA DE ALFRED HITCHCOCK DESDE 1942/1943 A 1976

Para arribar a conclusiones sobre los componentes del lenguaje cinematográfico de Alfred Hitchcock en sus filmes posteriores a 1942/1943, se realizaron varios visionados de cada filme y se extrajeron aquellas conclusiones que se consideraron más significativas para los indicadores establecidos por la metodología.<sup>190</sup> Se puso especial atención en aquellos componentes del lenguaje cinematográfico que pudieron haber sido influidos por la visión del filme *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, que aparecen en el cuadro 1 del capítulo 4.<sup>191</sup>

A diferencia del método utilizado en el análisis correspondiente al período 1925-1942/1943, para el período 1942/1943-1976 se optó por la presentación de cada filme según una sucesión cronológica. Al igual que en el análisis anterior, junto con el estudio y la reflexión acerca del manejo de los recursos estilísticos, se manifiestan algunas afirmaciones que constituyen verdaderas conclusiones relacionadas con el tema. Si bien al final del capítulo se realiza una síntesis de los recursos cinematográficos más destacados que caracterizan el estilo hitchcockiano y de las figuras de sentido que su manejo genera, es necesario mantener el cuerpo completo de la investigación para no perder matices que pueden resultar de utilidad al lector interesado. No se analiza el filme *Lifeboat* (1944) dado que, por las características especiales de la locación y de la escenografía, no pueden verificarse todos los recursos que permiten la comparación con el filme de Welles *The Magnificent Ambersons*.

### *Spellbound* (1945). La búsqueda de coordinación entre los movimientos de la cámara y de los personajes

#### Tomas y yuxtaposición

En relación con los filmes del período anteriormente analizado, en este filme se constata una mayor cantidad de escenas en las que la cámara y los personajes están en movimiento (MC y MP), así como una mayor duración de los planos. Los planos secuencia son más largos que en filmes anteriores y alguno de ellos alcanza los 123 segundos de duración. De un total de 6770 segundos (correspondientes al 100 %) que dura el filme, durante 2129 segundos (el 31 % del total), la cámara está en movimiento o los personajes están en movimiento. Si se lo compara con el filme *Suspicion* (1941), de 3637 segundos que dura este filme, solo 515 segundos corresponden a la cámara en movimiento, ya sea de paneo, *travelling* o zoom. Si se considera la duración total del filme como el 100 %, solo el 14 % del tiempo la cámara está en movimiento, mientras que durante el 86 % restante la cámara permanece fija. En la gran mayoría de estas tomas fijas, también están inmóviles los personajes.

Movimientos de cámara (MC) y de personajes. Movimiento de *arrastre* de un personaje a otro.

Movimiento *selectivo* o de *enganche*

Se registran diferentes movimientos de la cámara ya utilizados en el período anterior a 1942, pero ahora combinados con los movimientos de los personajes, lo que aumenta el dinamismo, la fluidez y la plasticidad de la secuencia. Una de las consecuencias de estos movimientos de la cámara, aun cuando los personajes permanezcan fijos, es el rápido cambio de la composición del formato (CF) al alterarse las posiciones relativas de las figuras entre sí y con respecto a los límites del cuadro.

En la primera secuencia, en un sanatorio psiquiátrico, un grupo de pacientes reunidos alrededor de una mesa juega a la baraja. Uno de los personajes se pone de pie para ir al despacho de la doctora Petersen, quien lo espera para una consulta. Luego de ponerse de pie, se traslada a la puerta de la habitación. Desde una toma fija, la cámara sigue su desplazamiento mediante un paneo de izquierda a derecha cuando el personaje se levanta y se dirige a la puerta. Cuando el personaje llega a su destino, la cámara se detiene. Poco antes de que el paciente finalice su recorrido, aparecen en el cuadro, en plano americano y de pie, una enfermera y el guardia que lo acompañará hasta el despacho de Petersen. Mientras la cámara permanece fija, el guardia se desplaza hasta la puerta para acompañar al paciente (0:04:50). La cámara retoma el movimiento de paneo, ahora combinado con el del personaje, para terminar en un encuadre de tres personajes. De los tres personajes, uno de los que permanecía fijo se traslada hasta el lugar donde se encuentra el que realizó el mayor desplazamiento. Este movimiento de *arrastre* de un personaje a otro le otorga mayor dinamismo a la secuencia pues combina movimiento de cámara con movimiento de personajes, aun con la cámara fija. Da la impresión de que el personaje provocara el movimiento de paneo (*arrastre* de la cámara) y luego el del otro personaje que estaba de pie (*arrastre* del personaje).

190 Véase el capítulo 1, Introducción.

191 Véase el capítulo 4, Conclusiones del análisis de los componentes del lenguaje cinematográfico de Orson Welles en el filme *The Magnificent Ambersons*.

Otro movimiento interesante es el *travelling* de re-encuadre mediante un giro de 180 grados alrededor de un objeto o de un personaje, en este caso alrededor del diván de la doctora Petersen. Mientras la paciente se recuesta en el diván, la cámara gira 180 grados (0:06:20). El giro provoca un cambio de posiciones de los personajes en el formato, aunque estos no se hayan trasladado en el espacio. La doctora, que estaba a la izquierda de la paciente, pasa a estar a la derecha de esta. Nuevamente, se produce el movimiento de arrastre de un personaje a otro cuando la paciente se levanta y se pone de pie al lado de la doctora, y cambia su posición relativa con respecto a esta. La doctora, entonces, se levanta y se dirige al fondo del cuadro, mientras arrastra a la paciente hacia ella (0:07:00). Como se puede apreciar, la combinación de los movimientos de los personajes y los de la cámara se hace más compleja que en filmes anteriores; como si ambos tipos de movimientos estuviesen trabados.

Otra secuencia aún más larga muestra el ingreso del doctor Ballantine al nosocomio acompañado por otro personaje y su traslado hasta el grupo de médicos que lo reciben. La cámara toma su desplazamiento mediante un *paneo*, desde la puerta por la que ingresa hacia el grupo de médicos que lo esperan. Inmediatamente después de presentarse a los médicos del grupo, Ballantine acompaña hasta la puerta de ingreso al personaje que lo había introducido y presentado. La cámara realiza otro *paneo* hasta que Ballantine y el vano de acceso quedan encuadrados. Entonces, por allí ingresa otro personaje, el doctor Murchison, que se presenta a Ballantine. Una vez presentados, ambos vuelven a reunirse con el grupo de médicos. Cuando ingresa el doctor Murchison, la cámara realiza un *travelling* de aproximación. Luego, toma el desplazamiento de ambos médicos mediante un *paneo* (0:12:06). La secuencia dura 50 segundos y, aunque algo más compleja y larga, recuerda a una secuencia al comienzo de *Saboteur*, en el interrogatorio de la fábrica. En esa ocasión, el movimiento se calificó como *paneo de ida y vuelta*. También es utilizado el *paneo de péndulo*, que muestra la impaciencia y la ansiedad de John Ballantine en su habitación cuando se pasea, mientras trata de recordar su verdadera identidad (0:32:00).

Como en *Young and Innocent*, también aquí es utilizado el *travelling de búsqueda* a través de la aproximación a la doctora Petersen en el hall del Empire State Hotel. Desde lo alto y en una grúa, la cámara desciende hasta el horizonte normal. La diferencia con el movimiento utilizado en el filme mencionado radica en que, en esta ocasión, el personaje en movimiento avanza hacia la cámara, mientras esta se aproxima al personaje, lo que reduce el tiempo de conjunción (0:41:17).

En una de las secuencias desarrolladas en la habitación del hotel, en la que la doctora Petersen intenta psicoanalizar a Ballantine, esta descubre que la mano izquierda del hombre tiene una cicatriz debido a una quemadura, una prueba reveladora de su olvidada identidad. La cámara los toma en plano medio cuando la doctora hace el descubrimiento. Una nueva toma capta el rostro de Ballantine en primer plano que observa su mano, atónito. Mediante un *paneo* oblicuo descendente desde la cara estupefacta del médico, pasa a un primer plano de su mano quemada. Sin interrumpir la toma y mediante un *paneo* oblicuo ascendente, llega hasta el rostro de la doctora, que observa la reacción de Ballantine (0:50:20).<sup>192</sup> El detalle, el primer plano del objeto que muestra la toma, habitualmente era resuelto por Hitchcock con una toma independiente, intercalada y en primer plano. Ahora, lo ejecuta en la misma secuencia mediante el *paneo*, sin los dos cortes ni las tres tomas yuxtapuestas. De este modo, los movimientos se vuelven más suaves, menos bruscos y violentos o cortados. Se asemejan más a los que utiliza Orson Welles en *The Magnificent Ambersons*.

Otra secuencia permite manifestar el carácter selectivo de la cámara en cuanto al objeto que capta. Cuando Petersen y Ballantine saben que han sido descubiertos por el botones del hotel, abandonan la habitación. La cámara, ubicada en el gran lobby del hotel, capta la puerta de uno de los ascensores en el preciso momento en que se abre y deja salir a la pareja que se traslada hacia la salida. La cámara sigue a la pareja mediante un *paneo* de derecha a izquierda hasta que pasa por delante del botones, quien está informando al detective del hotel acerca de su hallazgo. Entonces, la cámara abandona el seguimiento de la pareja, que continúa su trayectoria sin detenerse, y, mediante un *travelling* de aproximación, se acerca a los dos hombres. Entretanto, Petersen y Ballantine salen del cuadro por el margen izquierdo sin ser reconocidos y pueden huir (0:51:39).<sup>193</sup> El efecto es como si la cámara hubiese sido atraída y desviada por la presencia de otros personajes que no eran a los que seguía con su movimiento, pero que, de alguna manera, tratarán un tema crucial para la supervivencia de los dos fugitivos.<sup>194</sup> La detención de la cámara en el nuevo centro de interés (el botones y el detective), destaca el escape de la doctora y de su paciente de sus perseguidores, un escape que se produce gracias a un desfasaje del tiempo de la información de, apenas, una fracción de segundos. También, podría verse este movimiento de la cámara como una opción o selección que esta hace. Igualmente selectiva es la cámara cuando, en la casa del doctor Brulov, sigue

192 Véase el Anexo 11: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) con personajes detenidos. *Paneo* de detalle.

193 Véase el Anexo 8: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). *Paneo* y *travelling* selectivo.

194 El movimiento así definido, usado por Hitchcock por vez primera en este filme, será utilizado en otros posteriores. Especialmente recordable es su manejo en la primera de las dos secuencias más significativas del filme *Family Plot* (1976). Este movimiento, en el que la cámara parece ser atraída por una fuerza que surge de los personajes y desviada del recorrido que realizaba, es manejado por Welles en algunas secuencias de *The Magnificent Ambersons* tal como la correspondiente a la escena n.º 16 Cz (véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 16).

a la doctora que pasa por detrás del grupo formado por Brulov y los policías que buscan al asesino, mientras ellos conversan. La doctora y la cámara van al encuentro de Ballantine, que está de pie junto a la chimenea (1:01:00).

El movimiento de la cámara y de los personajes y el *suspense*

Nuevamente, en otra secuencia en casa del doctor Brulov, Hitchcock tiene oportunidad de utilizar el movimiento de paneo para obtener un primer plano de la mano de Ballantine que sostiene una navaja abierta. Con el movimiento de paneo, evita el corte y una nueva toma de detalle. De ese modo, le da continuidad a la secuencia sin interrumpir el intenso clima de suspense que se genera. Con la cámara fija al pie de la escalera que conduce a la planta alta de la casa del investigador y psicólogo, Alex Brulov, el director consigue un plano de Ballantine después de que este hubo descendido a la planta baja con una navaja en la mano derecha. El personaje se posiciona de tal modo que su mano derecha queda en primer plano, mientras muestra la filosa y reluciente hoja de la navaja con la que había estado afeitándose instantes antes (1:12:10). Un corte y, desde la misma posición pero con un giro de 90 grados, la cámara toma a Brulov en plano general, sentado detrás de su escritorio. Luego, mientras este le habla a Ballantine para distraerlo, comienza a acercarse para dirigirse a la cocina. El camino desde su escritorio a la cocina le obliga a realizar una trayectoria quebrada 90 grados, en cuyo ángulo de inflexión se encuentra ubicada la cámara y Ballantine de pie, con la navaja amenazante en su mano derecha. Mediante un paneo sobre pivote, la cámara sigue el desplazamiento de ida y de vuelta de Brulov hacia y desde la cocina. Debido a su posición relativa con respecto a la mano de Ballantine, cada vez que Brulov cambia la dirección de su recorrido, la cámara toma, en primer plano, el brazo extendido de Ballantine y su mano que sostiene la navaja. Mientras Brulov permanece en la cocina, la cámara se mantiene fija, entretanto muestra la mano de Ballantine en primer plano. La secuencia dura 78 segundos (de 1:12:10 a 1:13:28).<sup>195</sup>

En el enfrentamiento final entre la doctora Petersen y el doctor Murchison, durante el cual esta le revela el simbolismo de las figuras del extraño sueño de Ballantine que explican su inocencia y terminan por demostrar la culpabilidad de Murchison, Hitchcock utiliza tomas fijas yuxtapuestas de ambos personajes sin movimiento alguno por parte de ellos. La revelación y acusación que hace Petersen a Murchison es directa y cortante, al igual que las tomas que el director reserva para filmar la secuencia. Al finalizar su alocución, Murchison inicia un desplazamiento hacia la doctora que la cámara fija registra cuidadosamente con un leve contrapicado, mientras mantiene a la figura del personaje en el centro del encuadre (1:48:25). Este desplazamiento de Murchison hacia quien le acusa genera suspense en el espectador, pues presagia un desenlace fatal.

Una de las secuencias de mayor suspense del filme comienza cuando la doctora Petersen se pone de pie para salir del despacho de Murchison una vez que este confiesa su crimen y la amenaza con un revólver. El desplazamiento de la mujer es seguido por un paneo de izquierda a derecha que capta su figura en plano americano. En primer plano, aparece la mano de Murchison que sostiene el revólver que apunta, continuamente, hacia la doctora, mientras esta se dirige, con cautela, a la puerta de salida (1:52:00).<sup>196</sup>

En todas estas secuencias, durante el desplazamiento de la cámara o del personaje, se *suspende el tiempo*, pues no se resuelve la *acción verdadera*.<sup>197</sup> Durante ese tiempo, el espectador especula mientras se formula distintas hipótesis sobre posibles desenlaces futuros. El desplazamiento es una *acción transitoria*, una acción provisoria que solo finaliza cuando se resuelve en una *acción verdadera*. En esta última escena particular, la *acción verdadera* se concreta con el disparo que se propina el propio Murchison, suicidándose. En ese instante de la *acción verdadera*, la imagen registra al objeto centrado en el cuadro y con la cámara detenida (1:52:00). Hasta ese momento, la doctora Petersen y la cámara se desplazaron, al igual que el arma empuñada por Murchison. Durante el movimiento de paneo, el espectador no sabe si Murchison disparará o si la doctora Petersen podrá escapar y salir ilesa del consultorio; tiempo de *la acción transitoria*, tiempo de *suspense*.

En esta secuencia particular, durante el movimiento de desplazamiento de la doctora Petersen, filmado con un paneo de izquierda a derecha, la composición de formato (CF) permanece centrada. No existe el desequilibrio característico de la *acción transitoria* que genera una tensión que se resuelve en movimiento. Curiosamente, la toma es absolutamente frontal y estática desde el punto de vista de la composición del formato del fotograma. No obstante, durante el recorrido del personaje, desde el escritorio junto al que estaba sentado hasta la puerta del despacho del doctor Murchison, existe *suspense*. Lo que contribuye a mantener ese suspense es una *acción potencial* encarnada por el objeto que permanece centrado y en primer plano durante todo el paneo: el arma que Murchison puede disparar en cualquier momento. Podría argumentarse que en este caso especial la *acción transitoria* está compuesta por una serie de *acciones verdaderas potenciales* encadenadas o, expresado de otro modo, por una sucesión infinita de *acciones transitorias* que transcurren entre las múltiples *acciones verdaderas potenciales*. Efectivamente, en cualquier momento del recorrido de la doctora, el doctor Murchison podría accionar

195 Véase el Anexo 12: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija y con movimiento de paneo (MC). Acción verdadera y acción transitoria.

196 *Ibidem*.

197 El término *acción verdadera* denomina a una *acción real*. La sucesión de acciones *verdaderas* o *reales* son las que hacen progresar la narración de la historia. El término *acción transitoria* hace referencia a una *acción suspendida* en el tiempo que va camino a realizarse (o no), es decir, a convertirse en *acción verdadera*. En general, esta *acción suspendida* es portadora de *suspense*.



el gatillo de su revólver.<sup>198</sup> En este caso particular, el suspense se ve incrementado de modo superlativo por esta cualidad específica de la imagen en movimiento.

#### Imagen mental y los movimientos de la cámara

La imagen mental, el pensamiento que tiene un personaje cuya reacción visible se producirá después de un lapso de tiempo más o menos extenso, generalmente se expresa por un movimiento de la cámara.

En la secuencia en que la doctora Petersen descubre la presencia del detective del hotel mientras lee el periódico, la cámara realiza un breve *travelling* de aproximación hacia su rostro. El movimiento manifiesta la percepción del peligro por parte de la mujer (0:42:50). Igualmente, la visión que tiene John Ballantine frente a la ventanilla de venta de boletos en la estación de ferrocarriles de Nueva York provoca un zoom de aproximación a los barrotes que protegen la ventanilla. En una clara señal de que la cámara adopta el punto de vista óptico del personaje, el zoom de aproximación expresa el impacto que esos barrotes (franjales paralelas verticales) provocan en la mente perturbada de Ballantine (0:53:10).

Parecería que Hitchcock prefiere destacar el detalle del objeto que provoca la reacción del personaje mediante un movimiento de la cámara, tanto discursivo como sustitutivo del punto de vista óptico del personaje, para lograr el primer plano del objeto, en lugar de una toma fija, tal como lo hacía en sus filmes anteriores a este período. En ambos casos, el movimiento y el tiempo durante el cual este transcurre expresan el lapso que dura el descubrimiento del objeto y el impacto que produce en el pensamiento del personaje.

#### Imagen re-encuadrada o el encuadre del encuadre

El uso de la imagen re-encuadrada, ya utilizada por el director en otros filmes anteriores, como en *Murder!* (1930), *Secret Agent* (1936), *Sabotage* (1936), tiende a expresar la existencia de otra realidad (una segunda ficción) que se desprende de la realidad de la historia narrada (primera ficción). En una secuencia del filme, el rostro de John Ballantine aparece re-encuadrado por el marco del espejo de su dormitorio cuando intenta reconocer o recordar su verdadera identidad durante el interrogatorio al que lo somete la doctora Petersen. La doble imagen —la real y la reflejada— expresa su identidad escindida (0:34:20). En otra secuencia, a la imagen reflejada de la doctora Petersen, quien se retoca el peinado frente al espejo del dormitorio de la casa de Brulov, se suma la de John Ballantine que aún no recobró su verdadera identidad. El reflejo muestra una realidad que es aún ficción, un promisorio futuro que cristalizará finalmente cuando Ballantine recobre la conciencia de su verdadera identidad (1:06:00).

#### Composición de formato (CF)

Se constata una disminución de las composiciones de formato simétricas, habituales en filmes anteriores. En general, se reserva este tipo de composición para aquellas secuencias en las que se da una información determinante o una explicación esclarecedora. Secuencias que requieren cierta estabilidad y armonía de la imagen visual para poder ser comprendidas sin ningún tipo de perturbación. La posición central de la figura de un objeto o personaje en el encuadre permite destacar la importancia que tiene este para la secuencia. Así, por ejemplo, cuando suena el teléfono en casa de Brulov con una llamada para los policías que buscan a Ballantine y a Petersen, el aparato aparece en primer plano y en el centro del cuadro flanqueado por ambos personajes —también en primer plano— y, al fondo, por los dos policías (1:00:50).

#### *Notorious* (1946). Desde la toma breve hacia el plano secuencia

También en este filme, se destaca el trabajo de coordinación de los movimientos de la cámara con el de los personajes. Se incrementan los movimientos de cámara para mostrar primeros planos de objetos reveladores en detrimento de tomas independientes de esos objetos en primer plano. Se verifica el manejo reiterado de diferentes conceptos propios de la filmografía de Hitchcock anterior a 1942, tales como que el movimiento genera suspense, pues la *acción transitoria* suspende el tiempo. Así lo demuestran las escenas de mayor suspense, especialmente la escena final del filme (1:35:00). Se reiteran algunos movimientos de la cámara ya utilizados por Hitchcock, con algunas variantes.

#### Movimientos de la cámara (MC)

Se repiten los movimientos *selectivos* de la cámara. La cámara sigue a un personaje —en este caso a la espía Alicia Huberman— mediante un movimiento de *travelling lateral*, hasta desacelerar su velocidad, detenerse, dejarla pasar y salir del encuadre, para luego aproximarse mediante otro *travelling* de avance a un grupo de dos detectives (0:04:00). El movimiento y la selección son similares a los de la secuencia del hall del Empire State Hotel del filme *Spellbound* comentada anteriormente.

#### Los movimientos para encuadrar a los personajes

Un *travelling* lento, de retroceso, desde el plano medio corto de un personaje permite incluir, poco a poco, a todo el grupo de agentes secretos sentados en la mesa del directorio. La cámara parte de un encuadre centrado

198 Véase el Anexo 12: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija y con movimiento de paneo (MC). Acción verdadera y acción transitoria.

del personaje en el preciso momento en el que este plantea un problema en espera de una solución. Mientras la solución no se concreta, la composición del formato se desestabiliza por medio del movimiento de *travelling* de retroceso de la cámara. Cuando surge el acuerdo entre todos los miembros reunidos, el *travelling* finaliza y la cámara se detiene. En ese preciso momento, se obtiene una composición centrada y simétrica de todo el conjunto. Esta composición estable es la señal de que finalmente se arribó a la solución requerida (0:22:00).

Como en otras muchas secuencias de muchos otros filmes, la estabilidad de la composición del formato, conseguida ya sea a través de la simetría o de la centralidad, se reserva para los momentos en los que la calma de la imagen visual es necesaria para comunicar algo primordial al espectador. Por el contrario, todo movimiento de la imagen visual obtenido a través de una desestabilización de la composición del formato genera una situación de incomodidad y expectativa en el espectador, propicia para la creación de suspense de mayor o menor intensidad.

#### Movimientos para destacar un objeto o personaje en primer plano

Continúa siendo frecuente el uso del movimiento de la cámara para destacar objetos a través del primer plano. Un ejemplo es el paneo oblicuo desde una botella de champagne que deja T. R. Devlin sobre una mesa, captada en primer plano y en detalle, hacia su rostro que expresa el desagrado que le provoca la comunicación de la peligrosa misión asignada a Alicia Huberman, a quien ama y respeta (0:26:30). La escena continúa con una serie de tomas que registra el diálogo entre Devlin y los agentes que le encomiendan la misión a Alicia. Al finalizar el diálogo, Devlin se retira contrariado hacia el departamento donde está Alicia para anunciarle la desagradable noticia del destino de su misión como espía de Alexander Sebastian. La botella que llevaba para el brindis de la cena queda olvidada sobre un escritorio. Entonces, con un nuevo paneo inverso al anterior, la cámara parte del personaje que sale de escena hasta captar, otra vez, la botella en primer plano (0:27:49).

El mismo movimiento se reitera en otra escena posterior. Devlin no está de acuerdo con la iniciativa de los agentes de que Alicia acepte la propuesta de casamiento que le formulara Alexander Sebastian, el principal sospechoso, a quien ella debe espiar. Entonces se retira, y la cámara lo sigue con movimiento de paneo horizontal hacia la izquierda. Cuando está a una distancia de plano americano, la cámara se detiene y toma, en plano medio corto, a Alicia, sentada frente al escritorio del agente (0:53:00). El movimiento es similar al de la secuencia en el hall del Empire State Hotel de *Spellbound*, con la diferencia de que aquí el movimiento de paneo horizontal que continuaba con un *travelling* es sustituido por un único y continuo movimiento de paneo horizontal que se transforma en inclinado y descendente, para terminar con el ingreso de la figura de Alicia en el cuadro. Podría afirmarse, también, que el movimiento es una variante más sutil y menos sorpresiva que la utilizada en la secuencia del Acuario de Londres en *Sabotage* (1936), movimiento que, en esa oportunidad se le llamó *paneo sorpresa*.

El uso del zoom permite una rápida aproximación a la sospechosa botella de vino que uno de los mafiosos señala distraídamente durante la cena en la que Alicia Huberman es presentada por su marido, Alexander Sebastian, al clan de criminales. El movimiento de aproximación de la cámara sugiere el objeto de la mirada escudriñadora y atenta de Alicia durante su primera visita a la mansión Sebastian (0:42:30).

También se reitera el manejo del *travelling* de aproximación realizado con una grúa, en este caso desde la planta alta de la mansión por sobre el hall de la planta baja hasta la mano de Alicia, quien, parada en el centro mismo del hall, esconde la llave robada a Alexander. La llave permitirá a Devlin acceder a la cava en la que se encuentran las sospechosas botellas de vino que contienen una sustancia desconocida (1:01:00). El movimiento y el recurso no son nuevos. Fueron utilizados con anterioridad en una famosa escena de *Young and Innocent* (1938).<sup>199</sup> También, podría considerarse como el movimiento inverso realizado en *Shadow of a Doubt* (1943), en la biblioteca de Santa Rosa, en la que Charlie Newton descubre los antecedentes criminales de su tío.<sup>200</sup>

La primera secuencia de la serie que muestra el paulatino envenenamiento de Alicia por parte de los Sebastian se desarrolla en la terraza de la mansión, frente al parque. Se inicia con una serie de movimientos combinados con el movimiento del personaje y se recurre a un paneo oblicuo descendente desde Alex Sebastian, tomado en plano medio, hasta el pocillo de café envenenado que yace sobre la mesa, junto a Alicia. Desde allí, la cámara toma el rostro de la muchacha mientras lo lleva con su mano hasta su boca y lo bebe. Sin provocar un corte, en la misma toma, la cámara realiza un paneo horizontal hacia la izquierda, hasta el rostro de la madre de Alex, ubicada detrás de Alicia, cómplice de su hijo en el macabro plan para envenenar a la muchacha (1:18:08). El recurso, aunque algo más complejo y en una secuencia más prolongada, es similar al utilizado en la escena de *Spellbound*, comentada anteriormente, cuando la doctora Petersen ve la mano quemada de John Ballantine en la habitación del Empire State Hotel.<sup>201</sup> La última secuencia de la escena parte de una toma del pocillo del café, en primer plano. Mediante un paneo desde abajo hacia arriba, la cámara capta a Alex y a Alicia, de espaldas, mientras se alejan (1:20:00). La secuencia podría haber sido filmada en diferentes tomas en lugar de en plano secuencia.

199 Véanse los anexos 3 y 4: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Punto de Vista óptico y discursivo y Movimiento de la cámara (MC) con personajes detenidos. *Travelling* de conjunción. Véase el Anexo 9: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones (x), (y) y (z) del espacio cartesiano.

200 Véase el Anexo 4: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de cámara (MC) con personajes detenidos. *Travelling* de disyunción.

201 Véase el Anexo 11: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) con personajes detenidos. Paneo de detalle.

La última escena del paulatino envenenamiento de Alicia por parte de los Sebastian se lleva a cabo en el salón de la mansión. La primera secuencia comienza con un *travelling* de aproximación al pocillo de café a partir del momento en el que la madre de Alex lo sirve de una cafetera de plata, lo traslada hasta la mesita contigua al sillón donde está sentada Alicia y allí lo deposita. La cámara sigue, mediante un *travelling* lateral, el movimiento de la mano con el pocillo de café envenenado, en primer plano, mientras es llevado por la mujer de una mesa a la otra. Luego de ser depositado, la cámara se aproxima al pocillo por medio de un *travelling* de conjunción. Siempre, durante la misma toma, y mediante un paneo inclinado ascendente hacia el rostro de Alicia, la cámara lo capta en primer plano. La voz en *off* del doctor Anderson comenta el aspecto enfermizo que adquirió la pobre Alicia en los últimos días (1:23:00). Mientras continúa el diálogo con el doctor, una nueva toma, con la cámara fija, capta a Alicia y al doctor Anderson que intercambian ideas sobre posibles viajes sugeridos por el doctor para que Alicia recupere su salud. En primerísimo primer plano y en el centro del cuadro, apoyado sobre el margen inferior, aparece el pocillo con el café envenenado servido por la señora Sebastian (1:23:34). La toma funciona como elemento dilatorio que aumenta el tiempo de suspense generado por el movimiento de traslación del pocillo servido por la madre de Alexander. El espectador se propone una serie de hipótesis acerca de las posibilidades de que el café sea bebido por Alicia o sea rechazado. En este caso, no hay movimiento de la imagen. Esta posee un gran estatismo y sentido de inexorabilidad por su fuerte simetría compositiva y por el horizonte extremadamente bajo de la fotografía. El tiempo fue sustituido por una composición estable —una toma de unos treinta segundos— que le permite al espectador ordenar sus hipótesis sobre lo que ocurrirá en el futuro y atender el diálogo entre Alicia y el doctor Anderson. Finalmente, Alicia bebe el café servido, con un movimiento rápido y con determinación (1:24:25).<sup>202</sup>

Movimientos de la cámara combinados con el punto de vista óptico del personaje que se desplaza y la generación de *suspense*

Mediante el manejo del montaje paralelo, se alternan imágenes que muestran el avance de Alicia en la casa de Alexander Sebastian mientras atraviesa el hall de la mansión, con imágenes que adopta su punto de vista óptico expresado mediante *travelling* de avance. Este movimiento de aproximación a la sala de recepción genera suspense debido a la condición de espía del personaje infiltrado en la mansión y a la alternada sustitución de la imagen de Alicia por imágenes de su punto de vista óptico que muestran aquello que la mujer ve y descubre a medida que avanza. Las tomas cortas de su figura que se alternan con tomas cortas de su punto de vista expresan lo furtivo de su mirada y de su presencia en ese lugar. Su acción podría considerarse *transitoria*, pues se dirige a una meta, *va camino a*. Su desplazamiento y las tomas de su punto de vista óptico están hechas con *travellings* de avance y de retroceso alternados. Esta alternancia permite recordar al espectador que las imágenes que la cámara capta mientras se mueve pertenecen al punto de vista del personaje cuyo rostro, visible en las tomas alternadas, demuestra la ansiedad propia de un espía infiltrado (0:40:00).

Después de beber el pocillo de café envenenado y comenzar a sentir mareos agudos, ciertas actitudes de los Sebastian provocan la certeza de Alicia de que la están envenenando. Dos zooms en tomas diferentes, uno hacia la señora Sebastian y otro hacia Alexander, expresan la revelación súbita que tiene Alicia de la verdad. El movimiento rápido hacia los personajes manifiesta la imagen de su pensamiento. Es un movimiento repentino y *transitorio* que suspende el tiempo cronológico para expresar una revelación, la imagen mental de Alicia, finalmente, en conocimiento de la verdad (1:25:00). En este caso, el movimiento no genera suspense, sino un sentimiento siniestro por parte del espectador al constatar que tanto el personaje como él finalmente alcanzaron la confirmación de una hipótesis.<sup>203</sup>

*Travelling* de seguimiento

Estos movimientos de la cámara existen en varias escenas. Tal vez una de las más interesantes sea el ingreso a la mansión Sebastian cuando Alicia es invitada a la cena en casa de Alexander por primera vez. Después de descender del automóvil de Devlin, sube la escalinata y llama a la puerta. Esta se abre y Alicia ingresa a la casa. La cámara la ha seguido a sus espaldas mediante un movimiento de *travelling* de avance, pero no ingresa con ella. El *travelling de seguimiento* no llega a transformarse en *travelling de atravesamiento*. Una vez que Alicia ingresa a la mansión, la puerta se cierra y la cámara y el espectador quedan fuera. Podría argumentarse que no es fácil ingresar a la casa de Alexander Sebastian, solo pueden ingresar sus invitados. El hecho de que el espectador no pueda *acompañar* a Alicia al interior despierta en este la sensación de que Alicia ha quedado sola, desamparada ante el peligro que significa su misión (0:39:00). También Devlin ha quedado afuera. Una vez que Alicia entre en el plan tramado para espiar a la familia Sebastian, él solo podrá socorrerla al final del filme, cuando atraviese la puerta junto con el espectador y la cámara, para rescatar a Alicia de una muerte segura.

Es interesante analizar este corte de la toma que podría haber continuado con el seguimiento de Alicia mediante un *travelling* de atravesamiento, recurso utilizado por Hitchcock en filmes anteriores, como *Number Seventeen* (1932), entre otros, pues expresa el punto de vista óptico del espectador que coincide con el de la cámara. Con el corte del *travelling* detrás de Alicia y el cierre de la puerta frente a la cámara, se expresa el abandono y la soledad en

202 *Ibidem*.

203 El efecto es similar al que produce el movimiento de *travelling* de retroceso para permitir que la figura del tío Charlie ingrese al cuadro filmico, en la escena de la escalera exterior de la casa de los Newton, en el filme *Shadow of a Doubt* (1943).

que queda la mujer, sensación que profundiza, aún más, la sospecha de que Alicia es utilizada por los agentes del espionaje como si fuera un objeto. Ni Devlin, ni el espectador, ni la cámara la pueden acompañar. Ahora debe ser ella sola quien tendrá que actuar entre los criminales. La siguiente toma comienza con la cámara ubicada en el interior de la mansión, como si la cámara estuviera esperando a Alicia para recibirla. Desde dentro, y gracias al corte, la cámara pierde toda filiación con el exterior y con Devlin, y se transforma en un miembro más de la siniestra familia Sebastian y, en consecuencia, en un enemigo de Alicia. El montaje paralelo, con el que continúan las secuencias siguientes, contribuye a que el espectador adopte el punto de vista del personaje y sienta su misma soledad, ansiedad y temor, mientras atraviesan el solitario hall al encuentro de los Sebastian. Esta sabia secuencia provoca que el espectador retome el punto de vista de Alicia, y sienta como ella la incomodidad de la situación.

La última secuencia, el famoso rescate de Alicia por parte de Devlin, es puro movimiento y puro suspense. El *travelling* de retroceso de los personajes —Alex, Alicia y Devlin— que sigue al prolongado descenso por la escalera del gran hall, con Alicia enferma, retoma 60 minutos después el *travelling* detrás de Alicia, cuando esta ingresara por primera vez a la mansión de los Sebastian. Efectivamente, el movimiento de retroceso delante de los tres personajes que se dirigen al auto de Devlin termina en el umbral de la puerta de acceso, exactamente donde había quedado la cámara cuando en esa oportunidad le fuera negado el ingreso detrás de Alicia. Ahora, la exactitud de la posición de la cámara en el umbral de acceso a la mansión sugiere que esta ha estado esperando a Alicia durante todo su periplo. Como una paciente vengadora, se toma la revancha de la humillación a que fuera sometida por los Sebastian (1:37:00).

#### Paneo combinado con *travelling* de seguimiento y encuadre

A veces, la reiteración de determinados recursos compositivos por parte de Hitchcock es prácticamente textual. La escena en la que Alex vuelve de la cava luego de haber descubierto que Devlin y Alicia conocen el secreto escondido en esta, e ingresa en el hall de su mansión en la planta baja, reitera *la escena del vaso de leche* de *Suspicion* (1941). En esa secuencia, Johnny porta un vaso de leche supuestamente envenenada para Lina, su mujer, desde la cocina hasta el dormitorio donde esta lo espera. Desde una misma posición en el primer piso, sobre el balcón que da hacia el hall de la planta baja, la cámara toma el ingreso y el desplazamiento de Alex Sebastian, en picado, mediante un paneo de derecha a izquierda. Cuando comienza a subir la escalera, el paneo se enlentece y se combina con un *travelling* lateral de derecha a izquierda, hasta que el personaje queda encuadrado en plano medio corto cuando llega al primer piso. El claroscuro también es similar. Una fuente de luz potente ingresa al hall por la puerta que abre Alex para dirigirse de la cocina al hall, e ilumina el piso del recinto por el que transitará el personaje antes de tomar la escalera que lo conducirá a su dormitorio (1:14:30).<sup>204</sup>

#### Composición de formato (CF)

También en este filme, la composición frontal y simétrica de los personajes y de los objetos es un recurso para obtener encuadres estables. Entre otros ejemplos, es el caso de la toma ya comentada en la que los dos personajes, Alicia y el doctor Anderson, permanecen en plano medio corto, a ambos lados del pocillo de café envenenado, en primerísimo primer plano y en el centro inferior del cuadro fílmico. El centro del encuadre se manifiesta, una vez más, como el lugar privilegiado de la composición al contener el tema esencial de la secuencia (1:23:34).

#### Encuadre del encuadre. Re-encuadre

El filme comienza con un encuadre dentro del cuadro, y finaliza de la misma manera. Un movimiento de paneo describe a los fotógrafos y periodistas ubicados a la salida de la Corte de los Estados Unidos, Instituto Sur de Florida. Un periodista abre la puerta y mira hacia la sala, sin penetrar en ella. La cámara adopta su punto de vista y toma el interior del recinto donde se dicta un veredicto. La imagen está encuadrada entre las dos hojas de la puerta entreabierta (0:03:00). De este modo, Hitchcock hace ingresar al espectador a la diégesis. Aunque el espectador permanezca fuera de la sala, consigue escuchar el veredicto que recibe el padre de Alicia.<sup>205</sup> Al finalizar el veredicto, las puertas se abren y sale el público, entre el que se encuentra Alicia Huberman, la hija del espía nazi condenado a muerte.

En ese exterior la esperan la cámara y el espectador para iniciar con Alicia y con Devlin una nueva historia. Si se compara el inicio del filme con su final, se entenderá la función que cumple el re-encuadre de la imagen. Este recurso, ya utilizado por el realizador en sus filmes anteriores a 1942, y tal como se expresara en las conclusiones del capítulo 5, genera una nueva historia o, para ser más precisos, una historia que por estar re-encuadrada se escinde de la historia principal. Por ese motivo, se puede considerar que pertenece al plano de la metadiégesis. Una historia que se escinde pero que no es totalmente independiente de la historia *real*; contenida en la intradiégesis, se vincula estrechamente con ella, y en este caso particular la desencadena.

204 Véanse el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones x, y y z del espacio cartesiano, y el Anexo 8: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de los ejes x, y y z del espacio cartesiano.

205 Un recurso similar utilizará Hitchcock en una secuencia de *Frenzy* (1976), cuando un funcionario de la Corte de Justicia ubicado fuera de la sala donde se lleva el proceso del acusado abre apenas la puerta para sentir el veredicto que se va a dictar. El espectador, también ubicado fuera del recinto junto con la cámara, no escucha, aunque puede ver lo que ocurre dentro del salón. La apertura de la puerta por parte de uno de los funcionarios hace partícipe al espectador del dictamen del jurado.



Es interesante observar cómo Hitchcock introduce al espectador en la intradiégesis. Generalmente, lo hace mediante un recurso similar: desde el espacio *exterior*, la cámara ingresa a un espacio *interior* donde ocurre la historia narrada o da comienzo la historia que se narrará. Ese ingreso se muestra como un acceso *encubierto*. La cámara ingresa —como un ojo curioso— por una ventana (*The Farmer's Wife*, *Foreign Correspondent*), por una puerta cerrada que se abre sin previo aviso (*Number Seventeen*), a través de la mente de la protagonista (*Rebecca*), a un mundo que es privado, pero siempre lo hace a través de un vano, de una arcada, de una puerta real o ficticia, de un marco; furtivamente.

El espectador accede al interior de la sala donde se dicta la sentencia solo por medio de su visión, porque un personaje entreabre la puerta para espiar. Pero ve lo que ocurre desde fuera, desde el espacio exterior. Lo que ocurre dentro no es parte de la verdadera historia ni de su temática, pero la origina, la desencadena. De este hecho da cuenta el desplazamiento de Alicia Huberman. Ella sale de la sala e ingresa al ámbito donde están los periodistas y la cámara esperándola (y con la cámara, el espectador). Ahora, ella es portadora de la historia que se desarrollará fuera del espacio donde se consumó el veredicto y la sentencia a su padre. En última instancia, es esa sentencia que proviene de la metadiégesis la que acciona el ánimo de Alicia y la lleva a desarrollar un determinado comportamiento en el espacio de la intradiégesis, y en él, a ser protagonista de la historia que narra el filme. Igualmente, cuando Alicia sea rescatada por Devlin de la mansión Sebastian, ella saldrá por la puerta al exterior y recuperará su libertad que no será narrada, sino imaginada por el espectador. Con ese atravesamiento, Alicia pasará de la metadiégesis (de una historia de ficción y pesadilla) a la intradiégesis, a la historia verdadera de su vida, en la que ella es lo que es y en la que no deberá fingir más ser otro.

La escena final, en la que Alexander Sebastian debe volver a su casa donde lo esperan sus secuaces asesinos después de haber sido rechazado por Alicia y Devlin, también lo muestra re-encuadrado por la puerta de acceso. Atrás quedó la historia de la pareja de amantes. La historia a la que ahora se enfrenta Sebastian es otra historia que se escinde de la real desde el mismo momento en que aparece re-encuadrada. Entonces, el espectador vuelve a quedar fuera. Ese espacio de *fuera*, una vez que el automóvil de Devlin partió con Alicia, ya no pertenece a la intradiégesis, sino a la extradiégesis, ausente de historia real. El espectador es devuelto a la extradiégesis y vuelve a quedar solo en este nivel de la narración, como si estuviese perdido en un limbo; dos historias se le terminan de escapar. Del mismo modo, el espacio de *fuera* desde donde observa el espectador la sentencia al padre de Alicia es un espacio que aún carece de historia, es un espacio extradiégetico. Recién cuando Alicia sale de la corte e ingresa en ese espacio, lo transforma en intradiégetico, y da comienzo la historia que narra el filme; ella es la portadora de la historia, con ella comienza y con ella finaliza.<sup>206</sup>

Por otra parte, la composición de formato, absolutamente simétrica según un eje vertical, centra la imagen y le otorga la estaticidad necesaria para que se produzca la *acción verdadera*: el primer veredicto, que sentencia y condena al padre de Alicia, y el segundo, que sentencia y condena a Alexander Sebastian. Entre esos dos polos de estaticidad absoluta, de certeza plena e irrevocable de lo que ocurrirá en el futuro como consecuencia de lo que ocurrió en el pasado se desarrolla todo el filme, se contiene todo el *suspense* como un largo movimiento, como una prolongada *acción transitoria*.

### *The Paradine Case* (1947). Hacia la búsqueda del movimiento

El filme impresiona por un mayor despliegue del movimiento de la cámara que en filmes anteriores. Según el estudio de los tiempos de duración, de los 6720 segundos de duración total del film (100 %), durante 2703 segundos (40 %), la cámara está en movimiento (*travelling*, *paneo*, *zoom* y combinaciones de estos). Si se compara con *Spellbound* (1945), de 6770 segundos de duración total del film (100 %), 2129 segundos (31 %) corresponden a movimientos de la cámara, se aprecia el aumento del tiempo durante el cual la cámara realiza algún movimiento. En *The Paradine Case*, es notorio el aumento de las secuencias en las que la cámara se mueve sola o coordinada con los personajes.

Hay otra diferencia sustancial con respecto a los anteriores filmes de Hitchcock. Mientras que en estos los movimientos de la cámara son utilizados, en la mayoría de los casos, para suspender el tiempo y generar cierto *suspense* en la narración, entretanto se desarrolla lo que se llamó *acción transitoria*, en este filme, el movimiento es utilizado, por primera vez, para presentar una *acción verdadera*. Este aspecto asemeja el uso del movimiento (de los personajes y de la cámara) al que hace Welles en *The Magnificent Ambersons*; el movimiento mecánico como soporte para la *acción verdadera*.

Existen numerosas secuencias que lo demuestran. La revelación del policía a la señora Paradine, cuando viene a arrestarla, se realiza durante una toma en la que la cámara se desplaza en *travelling* de aproximación, primero, y gira en torno a un primer plano del rostro de la señora Paradine, después. Al finalizar la alocución del policía, la cámara se detiene (0:04:30). Del mismo modo, las recriminaciones de Gay a su marido por haber suspendido las vacaciones en Italia y postergarlas para tomar el caso Paradine, se realizan durante desplazamientos de ambos personajes seguidos por movimientos de la cámara (0:19:56). Al final del filme, durante el juicio a la

206 El resultado es como si la cámara fuese a buscar a Alicia y la trajese al espacio donde aguarda el espectador. A diferencia de la mayoría de los filmes de Hitchcock, en los que el espectador es transportado por la cámara desde un espacio exterior (extradiégesis en el plano narrativo) a un espacio interior (intradiégesis), aquí es el espectador quien espera a que sea el personaje quien ingresa a su espacio y lo transforme en espacio intradiégetico.



señora Paradine por asesinar a su esposo, ella confiesa que amó, y aún ama, a André Latour, el sirviente de su esposo. Durante la grave confesión, que termina por delatarla y disipar toda duda con respecto a su culpabilidad, la cámara gira en torno al rostro de la mujer, captado en primer plano. En esta oportunidad, lo hace en leve picado para expresar la profunda humillación que implica su revelación (1:44:00).

#### Movimientos de la cámara y figuras visuales características de Hitchcock

Se reiteran los movimientos de la cámara utilizados en otros filmes, incluso algunos de ellos combinados con los movimientos de los personajes, lo que determina figuras visuales características de los filmes de Hitchcock. Entre estas, podrían destacarse algunas tales como la secuencia en la que el abogado de la familia Paradine, después de hablar con la señora Paradine en la cárcel, se aleja de ella. Mientras avanza hacia el cuadro, la cámara lo toma con *travelling* de retroceso. La secuencia parte de una toma en la que la cámara los capta en plano medio corto, mientras dialogan. Cuando el abogado se separa de ella y avanza hacia la cámara, Paradine queda sola atrás, de pie. Entonces, un guardia se aproxima para conducirla a su celda. La cámara los toma en plano figura (0:07:49). La escena es similar a una secuencia de *Suspicion* (1941) en la que Johnny avanza hacia la cámara para hablar por teléfono desde la *bergère* en la que está sentada Lina, su esposa.

Cuando el abogado Anthony Keane regresa a su casa durante una noche de tormenta después de haber resuelto con éxito un caso en una localidad del exterior de Londres, la cámara lo sigue mediante un *travelling* de avance y de atravesamiento desde el exterior al interior de la casa. Sin interrumpir la toma, el *travelling* continúa y se transforma en un *travelling* de ascenso por la escalera hasta una altura media donde lo espera su esposa. Ese movimiento se detiene y la cámara continúa tomándolos con un paneo de derecha a izquierda mientras terminan de subir los últimos peldaños y transitan por el balcón sobre el hall de acceso (0:9:15). La primera parte, hasta que finaliza el *travelling*, es similar a una escena de *Shadow of a Doubt* (1943), cuando el tío Charlie sube las escaleras para cambiarse e ir a cenar con la familia Newton. También hay una escena similar, aunque precedida por un *travelling* de retroceso, en *Suspicion* (1941), cuando Johnny y Lina suben a su dormitorio desde la sala de estar. El recurso se reiterará en una escena de *Stage Fright* (1950), también precedida por un *travelling* de atravesamiento, cuando Jonathan Cooper ingrese a la mansión Inwood para borrar las pruebas del crimen del marido de Charlotte, su amante.

El destaque de un detalle, visto por uno de los personajes, es resuelto por medio de un acercamiento rápido al objeto de la mirada, en este caso el hombro de la esposa de Keane. Mediante el uso del zoom, la cámara, que adopta el punto de vista óptico del juez lord Horfield, se aproxima bruscamente hacia el hombro desnudo de la esposa de Keane (0:17:00). El recurso, ya utilizado por Hitchcock en filmes anteriores, se transformará en una figura clásica de su repertorio estilístico.

La composición del formato a partir de una luminaria, ya sea de pie o de techo, es otra figura característica del director. Una secuencia en el hotel de Cumbernauld muestra un paneo de aproximación desde lo alto hacia el abogado Keane, sentado frente a una mesa, mientras estudia algunos documentos correspondientes al caso Paradine. La cámara lo toma en picado, junto con la lámpara que pende desde el cielorraso, en primer plano. Luego, mediante un *travelling* de aproximación y descenso del plano de horizonte, la toma adopta una angulación normal (0:45:00).

La tensa conversación entre Keane y Latour, uno de los posibles testigos del caso y posterior sospechoso del asesinato del señor Paradine, está filmada sobre la base de una estructura compositiva en la que el movimiento del personaje y el movimiento de la cámara juegan con la presencia de la lámpara que pende del cielorraso. La secuencia comienza con los dos personajes sentados frente a la mesa mientras conversan apaciblemente y exponen sus propósitos. La composición del formato es absolutamente simétrica, Latour a la izquierda y Keane a la derecha. En el centro del cuadro, sobre la parte superior, la gran lámpara de cristales que cuelga del cielorraso. Cuando la conversación entre ambos personajes se hace más mordaz y agitada, Keane se pone de pie y comienza a caminar de un lugar a otro. Muestra su impaciencia e irritación ante las respuestas evasivas de Latour. Entonces, la cámara realiza movimientos de *travelling* de seguimiento de Keane sobre una trayectoria curva que permite aproximarse y alejarse del personaje y de la lámpara, hasta obtener primeros planos de esta que ocultan casi totalmente la figura del abogado. El resultado es el de una imagen alucinante, con movimientos y actitudes recurrentes de los dos personajes y de la lámpara, pero sin sentido y sin posibilidades de arribar a una solución inmediata (0:48:00). La figura había sido raramente utilizada por Hitchcock en filmes anteriores; un atisbo de esta composición se vislumbra en una toma del filme *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926). A partir de esta escena, será utilizada con más frecuencia en sus filmes posteriores.

En otras secuencias, Hitchcock utiliza el movimiento de paneo sobre pivote manejado anteriormente. En ocasiones, comienza a combinarlo con movimientos de *travelling* de avance o de retroceso. Se utiliza este recurso en la secuencia en la que la señora Paradine avanza hacia la corte por el corredor de las celdas. La cámara sigue al personaje con movimiento de *travelling* de retroceso mientras este avanza hasta la esquina del corredor. Allí, la cámara se detiene, ella gira en el ángulo recto de la esquina y cambia la dirección de su recorrido 90 grados. La cámara permanece fija en su lugar y filma, con movimiento de paneo, el segundo tramo del desplazamiento del personaje (1:02:48).

Otros movimientos de la cámara expresan el tiempo de la elaboración de una imagen mental. El desplazamiento toma el tiempo del pensamiento del personaje. Es lo que ocurre con el movimiento de giro de 180 grados alrededor de Keane que se inicia cuando la señora Paradine termina su alocución, en la que manifiesta su amor por Latour y su odio por el abogado. El giro alrededor del abogado, desde su espalda hasta su rostro, revela su imagen mental mientras sufre en silencio la humillación que le propinan las palabras de la señora Paradine, y prepara su respuesta. En este caso, el movimiento de la cámara, que comienza con una toma de la nuca de Keane, revela una acción transitoria, un tiempo suspendido durante el cual el abogado se prepara para responder a la señora Paradine y a todo el público de la corte, justificar su conducta y explicar sus intenciones. Su alocución final constituye una *acción verdadera*, reveladora de su pensamiento, que había mantenido en secreto hasta ese momento. En el preciso momento de la revelación, la cámara se detiene y lo toma de frente, pero *no totalmente de frente*. Este detalle revela el carácter espurio de sus intenciones, que no fueron totalmente legítimas, como él parece afirmar, sino que estuvieron teñidas por el amor secreto hacia la condenada. Ese sentimiento incidió en su proceder e impidió un tratamiento del caso con toda la objetividad que requería. Muy posiblemente, un proceder intachable hubiese sido expresado mediante una toma plenamente frontal de su rostro (1:45:00).

Composición de formato (CF). La figura del matrimonio consolidado

La figura de la pareja que expresa formalmente su amor la muestra reunida en torno a una mesa. Esta figura, recurrente en los filmes de Hitchcock, manifiesta un estado consolidado del matrimonio. Por el contrario, la descomposición de la figura es expresión de inestabilidad o disolución.

La figura aparece en una secuencia en la que Gay y Anthony toman el té sentados en un sofá del living (0:57:00). La escena, aunque un poco más larga, recuerda a la que muestra a Lina y Johnny en *Suspicion*, en la misma situación; una imagen fugaz, pero premonitrice del fortalecimiento final de la relación entre ambos. Cuando el diálogo arriba al caso Paradine, Gay se pone de pie y se traslada al fondo del cuadro. Anthony alcanza a ver su propia imagen en una foto del periódico que Gay había escondido entre los almohadones del sillón. La presencia de la señora Paradine en la conversación es suficiente para deshacer la figura del matrimonio bien conformado mostrada anteriormente (0:58:22). La composición del formato se muestra ahora con una disposición de los dos personajes sobre un plano oblicuo al cuadro, Gay al fondo y de pie y Anthony más próximo y sentado en el sillón. La asimetría de la composición genera una figura llena de tensión que manifiesta la aspereza del diálogo entre los cónyuges.

La imagen de lord y lady Horfield mientras dialogan durante la cena, sentados respectivamente en las cabeceras de una larga mesa de comedor, reitera la figura del matrimonio sólidamente constituido. No obstante, la distancia que los separa manifiesta la distancia que existe entre las convicciones y los valores morales de uno y del otro, y, a la vez, la fuerza del amor que ambos aún se profesan (1:47:29).

Angulaciones

En general, Hitchcock no contraviene los códigos de sentido de las distintas angulaciones. Es destacable la escena en la que el abogado Anthony Keane abandona la sala del tribunal después de haber perdido el caso Paradine y de haber sido humillado por la condenada. Es un ser ofendido, doblegado, oprimido, derrotado. Así lo expresa el fuerte picado con el que se realiza la toma (1:47:00).

## Rope (1948). El manejo de los mundos simultáneos

En *Rope*, se producen algunos cambios sustanciales en el estilo cinematográfico de Hitchcock relacionados con el manejo de algunos recursos, cambios que de alguna manera se estaban gestando en filmes anteriores. En primer lugar, en este filme, Alfred Hitchcock realiza una experiencia inédita que no volverá a reiterar. Se trata de reducir al mínimo los cortes y realizar tomas tan largas como la duración de un rollo de película de aproximadamente 600 segundos. En la versión analizada del filme, existen solo tres cortes visibles (0:02:25), (0:37:15) y (0:49:50). El resto de los cortes están disimulados mediante la toma plena de la espalda de alguno de los personajes o de la tapa del arcón que el profesor Rupert Cadell abre al descubrir la trama ideada por los dos amigos, Brandon y Philip. Si bien los últimos filmes de Hitchcock presentaban tomas más largas que las habituales, de 70 y 120 segundos de duración, este filme es el que presenta las tomas más largas de la filmografía hitchcockiana. No obstante, este filme no puede ser considerado más que una excepción, producto de la experimentación del realizador. De alguna forma, constituye la prueba de la voluntad de Hitchcock por aumentar la duración de las tomas en sus filmes y realizarlos sobre la base del plano secuencia.

Movimientos de la cámara (MC)

Además de los problemas derivados del diseño y construcción de una escenografía que permitiese el libre y constante desplazamiento del equipo, la exigencia de tomas extensas y sin interrupción obligaba a un despliegue de recursos técnicos relacionados con el movimiento de la cámara (MC) que permitiesen *sustituir* los cortes y la secuencia de tomas diferentes. La consecuencia de evitar los cortes aparentes y la yuxtaposición de tomas más breves le otorga al conjunto del filme cierta *elegancia* y *fluidez*. Obliga a la cámara a realizar movimientos a veces prolongados y a veces breves, pero siempre continuos.

Si se compara con el filme anterior, *The Paradine Case* (1947), en el que la cámara permanece en movimiento durante el 40 % del tiempo total de duración (2703 segundos de un total de 6720 segundos), en *Rope*, el tiempo durante el cual la cámara se mantiene en movimiento disminuye. De un total de 4610 segundos de duración (100 %), la cámara se mueve durante 1155 segundos (25 %). De ese modo, se vuelve a valores similares a los del filme *Suspicion* (1941).

A pesar de esta disminución absoluta del tiempo de la cámara en movimiento, la evocación del filme sugiere desplazamientos de la cámara casi permanentes. El filme se recuerda como un movimiento perpetuo, aunque predominen las secuencias con la cámara fija. Si se hace un análisis más profundo, se puede constatar que esa impresión es consecuencia de la distribución alternada del movimiento con la estaticidad de la cámara, durante todo el filme. Efectivamente, si bien los desplazamientos de la cámara son breves, estos son frecuentes, es decir, no demasiado prolongados, aunque reiterados y esparcidos rítmicamente durante todo el rodaje. Esta reiteración de los movimientos de la cámara se debe a la ausencia de cortes de las tomas. Por lo general, el corte conlleva un movimiento, pues permite y exige el desplazamiento del punto de vista de la cámara. Habitualmente, durante un corte, la cámara se desplaza, ya sea para cambiar su posición con respecto a un personaje (plano/contraplano), para tomar un detalle (cambio de plano), o para permitir el ingreso o la salida de una figura al cuadro (re-encuadre).

Ante la ausencia de cortes, que equivaldrían a movimientos bruscos de la cámara, sus movimientos y el de los personajes deben coordinarse para *sustituir* esos movimientos aparentes que habitualmente la cámara despliega durante un corte y dos tomas sucesivas. Esta sustitución del corte por un movimiento real, ya sea tanto de la cámara como de los personajes o de ambos, simultánea y coordinadamente, es lo que produce la sensación de *movimiento perpetuo* y *continuo* que posee el filme.

En *Rope*, Hitchcock utiliza todos los movimientos de cámara trabajados en sus filmes anteriores con el mismo sentido con que fueron utilizados. El *travelling* de seguimiento de los personajes, y en especial el de atravesamiento, le permite acompañar el desplazamiento de los personajes a través de tres de las cuatro estancias que se muestran en la escenografía del departamento de Brandon (la cámara nunca accede al interior de la cocina, el cuarto espacio) y aproximarse o alejarse para destacar un detalle o procurar una panorámica de conjunto. Igualmente, el *paneo* permite captar gestos de personajes tan distantes como para no poder ser tomados simultáneamente en el mismo encuadre. También, permite pasar del detalle de un objeto al gesto de un personaje y viceversa. La combinación de movimientos facilita el seguimiento de un objeto desde el primer plano mediante el *paneo* y la posterior captación del conjunto, en plano americano, por medio del *travelling* de retroceso. Generalmente, los movimientos son combinados. Un *travelling* termina con un *paneo* o viceversa. Un *travelling* de giro entorno a una esquina remata con otro de aproximación hacia uno de los personajes que había girado anteriormente. Todo esto le quita rudeza a los movimientos, los suaviza, los hace más naturales y menos mecánicos. En este sentido, se constata una diferencia con los movimientos de la cámara con respecto a filmes anteriores, especialmente los pertenecientes al período británico (1925-1939).

Los movimientos no son bruscos ni excesivamente rápidos, salvo un *paneo* de derecha a izquierda hacia el rostro de Rupert, después de ser mencionado por Brandon, al referirse a su capacidad para cometer un asesinato (0:37:15). También es un movimiento brusco otro *paneo* más largo y rápido, de izquierda a derecha, cuando la señora Arwater confunde a Kenneth por David, el compañero asesinado. Este *paneo* es seguido por un rápido *travelling* de aproximación al primer plano de las manos de Philip que, impresionado por la confusión de la señora Arwater, rompe su copa de champagne y se lastima la mano (0:23:29). La rapidez del movimiento manifiesta la intención de mostrar la reacción inmediata del personaje cuando es provocado por otro personaje. Movimiento que solo podría ser sustituido por un corte y una nueva toma. Exceptuando esos movimientos, todos los demás se deslizan como si la cámara se moviese sobre una superficie levemente resbaladiza. Estos movimientos armoniosos y elegantes de la cámara trabajan en consonancia con los movimientos distinguidos y graciosos de los personajes. Todo esto contribuye con el espíritu de la narración, con su estilo refinado que enmascara la crueldad del acto cometido por Brandon y Philip.

Además del *travelling* de seguimiento y atravesamiento, de avance y de retroceso, frontal y lateral, la cámara despliega giros breves para conseguir el encuadre de determinados grupos de personajes y giros de hasta 180 grados, alrededor de un personaje. Así mismo, los movimientos de *paneo* manejados ya habían sido utilizados por Hitchcock en otros filmes. El *paneo* de *descripción*, de *péndulo*, de *ida y vuelta*, o el *paneo sorpresa* permiten provocar determinados efectos, aunque esencialmente posibilitan superar las dificultades que acarrea la ausencia casi total de cortes.

#### Los ejes del espacio cartesiano

La organización de la escenografía y la estructuración de sus espacios tienden a destacar los ejes x e y. El eje z queda casi totalmente anulado pues no existe el movimiento según la dirección vertical, excepto en la escena inicial en la que la cámara capta una calle en picado desde la terraza del departamento de Brandon. En este filme, Hitchcock retoma su composición preferida de formato al organizar la gran mayoría de los diálogos sobre la dirección y, paralela al plano del cuadro, y disponer los personajes según planos frontales y simétricos con respecto a la mediana vertical del cuadro.

En ocasiones, el diálogo se realiza entre un grupo de personajes. De estos, solo algunos están dentro del cuadro, mientras que otros permanecen en el espacio fuera de campo. En esos casos, aun los personajes en el espacio fuera de campo que participan del diálogo a través de su voz en *off* se disponen sobre el mismo plano frontal que los demás (0:36:26). Son escasos los diálogos entre personajes ubicados sobre el eje *x*, perpendicular al plano del cuadro. Aun cuando los personajes que dialogan se encuentren fuera de campo y participen del diálogo a través de la voz en *off*, la intervención de los personajes dentro del encuadre es tan poderosa que toda la atención del espectador tiende a concentrarse dentro del cuadro. Así mismo, los movimientos de la cámara, especialmente los *travellings*, se ejecutan sobre los ejes perpendiculares *x* e *y*. En escasas ocasiones los movimientos de la cámara y de los personajes se realizan sobre planos oblicuos.

#### Ingreso a la intradiégesis

Como se expresara anteriormente, los recursos que utiliza el realizador para introducir al espectador en la intradiégesis forman parte de su estilo. Se ha visto que por lo general el pasaje de un nivel narrativo al otro (de la extra a la intradiégesis) se expresa por el pasaje de la cámara desde el espacio exterior hasta el espacio interior a través de un vano, generalmente, una ventana. Con este recurso, el realizador manifiesta dos aspectos: el carácter íntimo de la historia que va a narrar su filme —cuyos detalles se gestan, desarrollan y resuelven en la intimidad de un *interior*— y que el acceso al conocimiento de esa historia, por parte del espectador, es un privilegio, pero a la vez una intromisión. En el caso de *Rope*, ese pasaje del exterior al interior adquiere una tercera connotación, la de mostrar dos realidades diferentes: la que se vive en el mundo exterior público y la que habita en el interior privado, y expresar la hipocresía de un mundo que en el espacio público se muestra solidario y amable mientras que en el espacio privado resulta ser sórdido y cruel.

En *Rope*, el acceso al interior del departamento de Brandon, donde se desarrollará la historia, se realiza después del corte de la primera toma en la que se muestra un exterior urbano, una calle, fotografiada en picado desde la terraza del departamento. Esa primera toma finaliza con la imagen externa y frontal del ventanal del departamento cuyo interior no puede verse debido a que los cortinados lo impiden. Después del corte, primero de los tres únicos visibles que existen en el filme, la segunda toma comienza con la cámara ubicada en el interior del living mientras enfoca frontalmente la gran ventana que se captaba desde el exterior en la primera toma. En primer plano, e inmediatamente detrás del arcón italiano en el que será ocultado el cadáver de David, Philip y Brandon ejecutan el crimen.

En este caso, el acceso a través de la ventana tiene una resolución de discontinuidad marcada por la interrupción de la primera toma, el corte y una segunda toma yuxtapuesta en la cual la cámara está ubicada sobre el mismo eje que el de la primera, pero girada 180 grados. La interrupción marca con claridad el carácter privado y secreto de la ejecución de David, así como la invitación privilegiada y selecta que se le hace al espectador, quien es ubicado en una primera fila para presenciar el macabro suceso. Esta posición establece los límites reales del espacio escenográfico en el que se desarrollará la acción.

#### Acción verdadera y acción transitoria

En este filme, se diluye la asociación de la ejecución de una *acción verdadera* con el *estatismo de la imagen visual*. El movimiento, especialmente el de la cámara, ya no se produce para suspender el tiempo y generar suspense como en los filmes anteriormente analizados, especialmente los anteriores a 1942. Aunque los diálogos con contenidos más profundos o más trascendentes (acciones verdaderas) se realizan preferentemente con la cámara y los personajes detenidos, también se ejecutan con los personajes y la cámara en movimiento. Este aspecto, que vincula el manejo de la conjunción del movimiento con la *acción verdadera*, asimila el estilo de Hitchcock de un modo más directo con la modalidad de Orson Welles para expresar conceptos reveladores para la narración de la historia por parte de los personajes mientras estos se desplazan.

#### Mundos simultáneos (MS)<sup>207</sup>

Tal vez sea *Rope* el primero de los filmes de Hitchcock en el que la figura de mundos simultáneos o mundos en convivencia (MS) esté desarrollada durante todo el filme al servicio de la creación progresiva de *suspense*. Dicho de otra manera, es a través del recurso de mundos en convivencia que el filme alcanza un *suspense* de intensidad creciente a medida que la narración se aproxima al final. La figura adoptada es la del producto de un crimen. El cuerpo del joven David Kentley, asesinado por dos de sus amigos y compañeros de estudios, Brandon y Philip, es ocultado por ellos en un arcón que permanece presente durante toda una fiesta en el mismo lugar donde fuera ultimado el muchacho.

El espectador, después de pasar desde el espacio exterior donde presencia un paisaje urbano pleno de armonía y de bondad, ingresa por efecto del corte y el montaje de dos tomas yuxtapuestas al interior del departamento donde Brandon y Philip estrangulan a David y lo esconden en un antiguo arcón en el que guardan sus libros. El asesinato se ejecuta poco antes de que dé comienzo la fiesta en honor al señor Kentley, padre de David, que tiene

207 Fueron estudiados con el nombre de mundos simultáneos, o mundos en convivencia, las figuras asociativas que surgen como resultado de diferentes combinaciones y producen efectos de conjunción o disyunción, atracción o distracción, configuración o disolución, en el entendido de que el efecto siempre es el buscado por el realizador y coopera con los objetivos de la narración.



por escenario el mismo departamento de Brandon. Para hacer más riesgoso y provocador el acto, Brandon decide convertir el arcón con el cadáver de David dentro en bufé improvisado. Sobre él deposita dos candelabros, el servicio y todos los platos con exquisitos manjares preparados para la fiesta. Con esta disposición, la mesa del comedor se transforma en exhibidor de libros, y el arcón, por el contrario, pasa a tener la función de aquella.

Desde el comienzo y hasta el final del filme, el arcón permanece en el living junto a los invitados. Aunque estos se trasladen al comedor para conocer algunos de los libros que Brandon expuso sobre la mesa, durante la mayor parte del tiempo la fiesta se desarrolla en el living. Si bien antes de la llegada de los invitados la cámara transita por los tres ambientes del departamento neoyorquino de Brandon —el living, el vestíbulo y el comedor—, luego de la llegada del primero de ellos, ésta se limita a desplazarse solo por el living y el vestíbulo. Dado que la reunión se desarrolla en el living, los invitados permanecen en este ámbito la mayor parte del tiempo.

Si se considera la organización espacial del living, se observará que el espacio escenográfico queda limitado por el gran ventanal ubicado al fondo del recinto detrás del cual se abre un paisaje neoyorquino de rascacielos lejanos. El arcón, dispuesto paralelamente al ventanal, permanece siempre en primer plano. Esta disposición genera un plano virtual frontal —como si se tratase del borde de un escenario— que limita el espacio situado hacia el espectador, espacio que nunca aparece dentro del cuadro y que se constituye, por lo tanto, en espacio fuera de campo. Con excepción de la primera escena, en la que se muestra el asesinato de David, y de la última escena, en la que una vez descubierto el crimen el profesor Rupert Cadell queda solo con Philip y Brandon mientras espera la llegada de la policía, la cámara nunca se coloca por detrás del arcón.<sup>208</sup> Durante la fiesta, los invitados se aproximan al arcón, dialogan mientras se sirven de los manjares preparados para la ocasión y se muestran extrañados por la ausencia de David, sin que sospechen donde está el muchacho.

Hitchcock había definido el *suspense* como aquella emoción que siente el espectador ante el acontecer inminente de un suceso que solo él sabe que le va a ocurrir a algún personaje. El *suspense* sobreviene durante el *tiempo de espera* hasta que el acontecimiento se produzca.<sup>209</sup> Hitchcock distinguía dos tipos de *suspense*: «El *suspense* de situación y el *suspense* que incita al espectador a preguntarse: ¿Y ahora qué sucederá?».<sup>210</sup> Según él, era el medio más poderoso para mantener la atención del espectador.

En este filme, el *suspense* se funda en el desconocimiento o la incertidumbre, por parte del espectador, de si ese *hecho* se va a producir o no. El principal desencadenante del *suspense* es la formación de hipótesis, el hecho de anticipar y sopesar las probabilidades de acontecimientos narrativos futuros. ¿Cuál es, en esta ocasión, ese hecho o acontecimiento que origina la formulación de diferentes hipótesis por parte del espectador? La respuesta es simple, ¿podrá alguno de los invitados descubrir el crimen cometido por Brandon y Philip?, ¿encontrarán el cuerpo de David dentro del arcón?, ¿alguien abrirá el arcón durante la fiesta? Esas son las preguntas que se efectúa el espectador y sobre las cuales elabora sus hipótesis en la más profunda intimidad. En este filme, no se trata de descubrir al asesino, o si el acosado será alcanzado por el hostigador y asesinado por este, sino de especular sobre la posibilidad de que algún personaje descubra un crimen oculto cuyos autores el espectador ya conoce. Hábilmente, Hitchcock desarrolla la narración entretanto estimula la formulación de esas interrogantes por parte del espectador al extremo de que, desde el comienzo, la historia se plantea en términos de provocación: Brandon desafía a Philip a que nadie descubrirá su crimen aunque el cuerpo de David permanezca dentro del arcón durante toda la fiesta. El *suspense* comienza a partir del asesinato del muchacho que ocurre al principio del filme y termina al comenzar la última toma, pocos minutos antes del final, cuando Rupert Cadell abre el arcón y constata su sospecha.

Nunca antes Hitchcock había planteado el *suspense* en los términos en que lo plantea en este filme. Desde el comienzo, el espectador sabe lo ocurrido y, exceptuando a Brandon y a Philip, sabe más de lo que sabe cualquiera de los otros personajes. Por lo tanto, la única forma de mantenerlo atrapado es a través de un *suspense* generado y desarrollado en los términos de una *provocación*, un desafío que pone en manos de uno de los personajes, Brandon, secundado por Philip.

Las hipótesis no se formulan a partir de la posible culpabilidad o inocencia de un personaje (*The Lodger*, *Murder!*, *Sabotage*, *Suspicion*, *Shadow of a Doubt*, *Spellbound*, *The Paradine Case*), o sobre un hecho difuso (*Number Seventeen*, *The 39 Steps*, *Secret Agent*, *Rebecca*), o sobre la búsqueda del verdadero culpable (*Young and Innocent*, *Saboteur*, *The Wrong Man*), o a partir de un hecho concreto o misterioso (*The Man Who Knew Too Much*, *The Lady Vanishes*). En este caso, los parámetros de la trama se establecen de tal modo que se hace sentir al espectador *cómplice* de Brandon, uno de los dos asesinos. La complicidad está tan profundamente marcada que el espectador llega a sentirse defraudado cuando el ardid de Brandon es descubierto. La formulación de sus hipótesis está acompañada por un sentimiento, en parte ambiguo y contradictorio: desea justicia para David, por un lado, y éxito a Brandon en su macabro propósito, por el otro. En esa reacción sorprendente del espectador, radica, tal vez, el carácter siniestro de la historia y de la realización del filme. Por otra parte, nunca hasta ahora el

208 Existen tomas que corresponden a una ubicación de la cámara en el espacio entre el arcón y el espectador, pero en todos esos casos jamás se muestra el costado del arcón expuesto hacia el espectador.

209 «En la forma habitual de *suspense* es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. En caso contrario, no hay *suspense*», afirmaba Hitchcock en un diálogo mantenido con Truffaut. En TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, p. 59.

210 *ibidem*.



suspense se había fundado en la ironía permanente que plantean los dos *mundos en convivencia* que el realizador enfrenta durante todo el filme, el de la *fiesta* y el de la *muerte*.

De modo persistente, el diálogo entre los distintos personajes gira en torno a la ausencia de David. Las reiteradas pláticas de su novia, Janet, con su exnovio Kenneth, también invitado a la fiesta, destacan la desaparición de David. Las observaciones del padre del joven asesinado y de la tía traen al presente, esporádicamente, su preocupación creciente por la ausencia del muchacho. Así mismo, las relaciones entre los dos amigos asesinos, Philip y Brandon, cada vez más tensas y sospechosas, despiertan la desconfianza de su maestro Rupert Cadell. Con sarcasmo, cuando decae la alusión a David a través del diálogo de los invitados, la figura del arcón irrumpe en el cuadro filmico como para recordar que en su interior está la persona por la que todos se preocupan, pero que nadie imagina que se encuentre allí.

Lo que mantiene al arcón en la memoria del espectador es el impacto de la escena inicial, el estrangulamiento de David por parte de Philip y de Brandon, y su posterior ocultamiento; lo inútil del acto y lo siniestro de su desenlace. Esa secuencia, de una gran fuerza expresiva y macabra, es seguida por la audaz decisión de Brandon de utilizar el arcón como una suerte de bufé sobre el cual, literalmente, se celebra una fiesta en honor a David y a su padre.<sup>211</sup> Durante todo el filme, la imagen horripilante queda impregnada en la mente del espectador y será asociada a todo aquello que en él ocurra. De ese modo, las figuras del asesinato y del ocultamiento del cadáver se convertirán en uno de los *mundos* que cohabitará con otros mundos que surjan durante la narración y los re-significará a todos. Todo lo que se diga y se muestre dentro del departamento de Brandon estará impregnado por la figura y la presencia de esa figura que se revela desde el comienzo, y a ella todo será referido.

Es interesante observar el grado de abstracción que adquiere la figura del asesinato y la de la ocultación del cuerpo antes de constituirse en uno de los *mundos* existentes en el filme; en realidad, antes de convertirse en el mundo principal o *mundo referente* con respecto al cual los demás se re-significan. Su persistencia radica más en la ausencia de su imagen visual que en su presencia. El episodio del crimen se concentra en el cadáver de David, que una vez depositado en el baúl no aparece nunca más en escena. No obstante, desde el interior cerrado y lacrado por la mesa del bufé, el cadáver se manifiesta como si enviase señales. Aunque no aparezca más ante los ojos del espectador, su existencia se transporta hacia el exterior, impregna todos los otros objetos y los otros personajes que son los encargados de evocar su presencia. De ese modo, posibilita que su convivencia con el *mundo exterior*, el *mundo de la celebración*, sea permanente.

La presencia de David en el mundo exterior de la fiesta se estructura por tres vías: la alusión que de él se hace a través del diálogo entre los personajes; el comportamiento de los dos amigos asesinos, Brandon y Philip, únicos conocedores del crimen, y la aparición de los objetos que el brutal evento signó y que adquieren significados especiales para quienes participaron en ese delito.

De ese modo, el vaso utilizado por David por última vez antes de ser asesinado, colocado por Brandon en la mesa de las bebidas junto a los demás vasos destinados a los invitados como un desafío insolente, desgasta el autocontrol de Philip cada vez que debe servir una copa a alguno de los visitantes; la visión de la sogá con la que fuera estrangulado David, y que Brandon usa para atar un grupo de libros para el padre del asesinado joven, en otro acto de arrojo temerario, sugiere a Philip hasta hacerle perder el autocontrol; la mención del nombre de David por parte de su tía, quien confunde a Kenneth con su sobrino, provoca que Philip rompa su copa de champagne y se lastime las manos por el sobresalto que le causa la sola alusión al muerto.

Otras acciones y objetos adquieren un significado especial por referencia indirecta al cadáver de David, incluso por el lugar preciso en el que se ejecutan, como el hecho de trinchar la carne de pollo sobre el arcón. «¿Muslo o pechuga?», pregunta Janet a Philip, cuando le ofrece un plato preparado especialmente por ella. La sugestión se apodera de la mente de Philip, quien reacciona melancólicamente ante la observación que la señora Artwater —la tía de David— hace de sus manos: «Estas manos darán que hablar al mundo», dice, refiriéndose a sus manos de pianista, no de asesino. Cada frase, cada objeto adquiere, en el contexto y en conjunción con otras frases y objetos, significados que aluden al crimen perpetrado.

Constantemente, Hitchcock maneja esas frases y objetos como mundos que adquieren una significación especial dada por una convivencia más o menos eventual, efímera o permanente. Y esa convivencia no solo se produce a través de las imágenes en el cuadro y en la banda sonora, sino también en la mente del espectador que las asocia con la imagen del *referente principal*. La trama del filme está urdida sobre la base de mundos simultáneos (MS).

Paralela y transversalmente a los acontecimientos que se suceden, Rupert Cadell, antiguo profesor de los jóvenes, afiliado a una teoría sobre la superioridad de unos seres sobre los otros, elabora hipótesis a partir del conocimiento de sus discípulos y del comportamiento que estos demuestran durante toda la reunión. Sus hipótesis sostienen, secretamente, la presunción de que Philip y Brandon han asesinado a David y lo han ocultado en el arcón. Su pensamiento se funda en la asociación de ideas, es decir, en la conexión mental entre imágenes o representaciones que extrae de sus pensamientos y de las visiones que tiene del comportamiento de los demás

211 En un nivel metafórico, podría asignársele al arcón así dispuesto el significado de altar, tal como, en el cristianismo primitivo, el altar, con el cadáver o las reliquias del santo, servía de mesa consagrada en la celebración de la santa misa. Una imagen fácilmente atribuible a Hitchcock, conocedor de un ritual propio del cristianismo, si bien la trama está basada en la novela homónima de Patrick Hamilton.

personajes durante la fiesta. Para verificar su sospecha, imagina lo ocurrido, y, cuando todos se hubieron retirado, se lo cuenta a Philip y a Brandon, cuya reacción alterada confirma sus conjeturas.

#### Los mundos simultáneos y la profundidad de campo

El *mundo de la muerte*, grabado en la memoria del espectador a partir del episodio del crimen de David Kentley, impregna los acontecimientos y los objetos del *mundo de la celebración* y los re-significa. Esos objetos y esos acontecimientos *visibles* se superponen en el cuadro filmico combinándose y asociándose en momentos estratégicos de la narración de modo tal que siempre se cotejan con el mundo *invisible* del crimen cometido y fijado en la mente del espectador. Las sugerentes imágenes resultantes son posibles gracias al manejo de la profundidad de campo que permite sobreponer los distintos planos en los que se encuentran esos objetos y esos acontecimientos. Hitchcock apela a los planos frontales que, como bambalinas transparentes sobre las que se estampan las imágenes, se interponen o se recorren sobre el cuadro, mientras revelan nuevos mundos significantes.

El mundo de la ciudad de Nueva York, lejana y re-encuadrada por el gran ventanal, se hace presente inmediatamente después del asesinato, y permanece hasta el final de la historia como telón de fondo que registra y manifiesta el paso del tiempo. A partir del instante en el que son descorridas las cortinas que ocultaron a Brandon y a Philip de eventuales curiosos mientras ejecutaban el crimen de su compañero David, el perfil de rascacielos lejanos acompaña a los personajes durante todo el filme. A través de la ventana, se aprecia el transcurrir del tiempo, desde la tarde a la noche de un mismo día. El gran ventanal ofrece el marco que limita el exterior urbano con el interior doméstico. Expresa la fina superficie que separa la cordura de la locura.

Los sillones son dispuestos en filas frontales a modo de una platea que mira hacia el escenario donde está el arcón. El arcón, en el que yace el cadáver de David, configura un último plano que cierra, a modo de periacto o telón de fondo, el espacio escénico. La cámara se ubica detrás de esa última bambalina y enfoca, en sentido contrario al de los personajes sentados en la *platea*, el espacio que para el espectador del filme resulta ser el verdadero escenario. Gracias a los movimientos de la cámara, el espectador podrá invadir ese espacio escénico mientras que los personajes jamás traspasarán el límite fijado por el plano del arcón. El escenario, así conformado, tiene tres límites infranqueables y un acceso por el que ingresan y salen los personajes. Es muy significativo el corrimiento de las cortinas del gran ventanal que ocultaron el asesinato cometido por los dos amigos. Como si de un verdadero telón se tratase, su apertura indica el comienzo de la función.

Visto de ese modo, el espacio escénico —el living del departamento de Brandon— consta de dos bocas de escena y de dos virtuales plateas. Una boca de escena es el gran ventanal, para un espectador probable, lejano e invisible, ubicado en el espacio exterior y urbano de la ciudad de Nueva York; la otra —para el espectador del filme— coincide con el plano donde está ubicado el arcón, y abre la escena en el sentido opuesto a la primera.

Durante los cinco primeros minutos, el arcón aparece en primer plano, mientras Philip se lamenta de lo ocurrido y Brandon se enorgullece de lo ejecutado. Instantes antes de que el arcón desaparezca de escena, Philip hace una sentencia que refuerza la imagen del homicidio que permanecerá hasta el final e impregnará todo el ámbito: «Está muerto y lo hemos matado nosotros, pero sigue aquí. Aún está aquí».

Antes de que ingrese Kenneth Laurenz, el primer invitado en llegar a la fiesta, el arcón hace su aparición en primer plano cuando Brandon le pide a Philip que lleve los libros al comedor, una vez que decidiera convertir al arcón en bufé y el comedor en sala de exposición de sus libros. Cuando Philip se agacha para recoger algunos libros, ve asomar desde dentro del arcón la soga con la que estranguló a David, hecho que lo sugiere profundamente (0:12:00). A partir de entonces, las apariciones momentáneas del arcón-bufé se insertan en los acontecimientos que elaboran los personajes mientras dialogan, y generan una trama de mundos superpuestos *con doble sentido* según quien los perciba sean el espectador y los dos amigos —quienes conocen lo que esconde el arcón— o sea alguno de los personajes que desconoce el secreto.

«Esto me parece un crimen», comenta la mucama frente al arcón cuando ve que los dos amigos levantaron la mesa del comedor que con esmero ella había preparado para ponerla sobre el viejo mueble, en el living (0:14:05). Palabras que obviamente tienen un sentido muy diferente para ella del que tienen para el espectador, o para el propio Philip. En un determinado momento, Janet y su exnovio, Kenneth, quedan solos frente al arcón. Mientras se sirven del bufé, comentan sobre su antiguo noviazgo hasta que el diálogo se hace tenso y Janet pregunta, para cambiar el tema, «¿Dónde estará David?» (0:40:31). A lo que Kenneth responde, sorprendido, «No entiendo, Brandon me comentó que mis posibilidades de competir con David serían mejores a partir de ahora». Después de que todos los invitados se hubiesen ido, el señor Cadell vuelve al departamento decidido a desmascarar el crimen. Cuando Brandon lo ve regresar a su departamento, inmediatamente sospecha que Cadell desea quedarse solo para investigar el arcón. En un momento del diálogo con los dos amigos, pide a los jóvenes que vayan a preparar sus maletas para el viaje de vacaciones, a lo que Brandon responde: «Tenemos todo listo». «Ah, sí», replica Cadell, «todo listo menos un invitado del que no sabéis cómo deshaceros» (1:03:11). Ese invitado al que se refiere el profesor ¿es el propio Cadell o es David?

Los diálogos se producen con los personajes dispuestos sobre planos frontales —disposición preferida por Hitchcock— y paralelos al arcón. Esto se ve favorecido, en parte, por la disposición del equipamiento en filas paralelas al gran ventanal y al plano del cuadro.

Con frecuencia, se superponen los diálogos de distintos personajes. Cuando llegan el señor Kentley y su cuñada —la señora Atwater— este queda con Brandon un poco más atrás que la señora y la mucama que había acudido a recibirlos. Sus diálogos sobre temas diferentes se superponen cuando aún están en el vestíbulo (0:23:32). También ocurre esa superposición, inusual en Hitchcock, cuando Brandon avanza hacia Kenneth y detrás de él quedan Janet y Kentley, cuyo diálogo se percibe claramente. En el momento en el que Brandon comienza a hablar con Kenneth, Janet se para y va a telefonar a la madre de David (0:25:40).<sup>212</sup>

Brandon se traslada según los ejes *y* y *x* del espacio. Cuando se entabla el diálogo, los personajes siempre están dispuestos sobre planos frontales. Si bien los diálogos se establecen entre dos personas que la cámara toma en plano medio y medio corto, siempre el dúo está acompañado por la presencia parcial, dentro del cuadro, de alguno de los otros grupos de invitados o *mundos secundarios participantes*. Estas presencias *parciales* se superponen al *mundo principal* que aparece *completo* y sobre el plano frontal más próximo al cuadro, tal como sucede en la ya señalada secuencia en el vestíbulo, o en la ocurrida entre Brandon y Kenneth, con Janet y el señor Kentley detrás.

Del mismo modo, en el plano en el que Cadell, recién llegado a la fiesta, habla con Kenneth y menciona que el encuentro con el antiguo alumno merece un brindis, aparece la mano de Brandon por el margen izquierdo del cuadro que, al pasar por delante de Cadell, toma la botella de champagne que desaparece momentáneamente por el mismo margen izquierdo hacia el espacio fuera de campo. En la siguiente secuencia, la cámara hace un breve paneo hacia la izquierda para encuadrar a Cadell y a Brandon mientras este le ofrece una copa al profesor. Los tres personajes están dispuestos sobre el mismo plano frontal. Más atrás, sobre otro plano frontal, conversan Janet y el señor Kentley (0:28:00). La cámara se mueve con movimientos de paneo sobre el eje *y* para encuadrar la parte faltante de un conjunto mayor que sobrepasa las dimensiones del cuadro filmico. Hitchcock parece resistirse a trabajar con el espacio fuera de campo y mueve la cámara para traer al espacio dentro del cuadro todo lo que resulta de interés para el desempeño de la narración.

Otra secuencia muestra, en primer plano, a Janet, Brandon y Kenneth mientras dialogan en el umbral del vano que conecta el vestíbulo con el living. Janet y su exnovio discuten cuando descubren la trampa que Brandon les tendió al invitarlos a ambos y reunirlos en la misma fiesta. Al fondo, en el comedor, el grupo restante de invitados examina los libros que Brandon preparó para el señor Kentley. La profundidad de campo permite observar los dos grupos ubicados a unos siete metros de distancia.

En un determinado momento, cuando la discusión de los tres personajes en primer plano aumenta su volumen, Rupert Cadell se separa del grupo del fondo, se aproxima hacia los tres jóvenes y se detiene en la mitad de su camino para escuchar la discusión. Su posición determina un tercer plano frontal que se interpone a los otros dos. En esta ocasión la cámara ha girado con respecto a su posición habitual y se coloca de tal modo que el eje *y* del escenario (la dirección paralela al plano del gran ventanal) queda perpendicular al plano del cuadro filmico. Esta posición le permite captar los tres espacios contiguos —living, vestíbulo y comedor— de modo simultáneo. A su vez, los tres grupos quedan enmarcados por las dos arcadas de los vanos que conectan esos tres espacios contiguos y cada *mundo* queda instalado en uno de los tres espacios principales de la escenografía (0:41:56).

En el análisis de filmes pasados, anteriores a 1942, se propuso un significado del encuadre de la figura dentro del cuadro. Se afirmó que esa figura re-encuadrada se separa de la real ficción como una segunda ficción. Esa condición de la imagen genera y alberga un mundo que se desprende de la ficción principal. En esta secuencia, el grupo de invitados que permanece en el comedor, distraído en examinar los libros de Brandon, se independiza del mundo constituido por los tres jóvenes que permanecen en el living. En la narración, este mundo pasa a ser un mundo secundario —su posición, en el fondo del cuadro y desconectado del primer plano, así lo confirma—, mientras que el mundo que interesa al espectador es el que permanece en primer plano. El mundo intermedio, conformado por Rupert Cadell, funciona como nexo entre ambos e instala una tensión entre ambos grupos. Cuando el grupo del primer plano se deshace por una impertinencia de Brandon, Janet y Kenneth se dirigen al comedor y se integran al grupo que permanece en ese ámbito. Recién entonces, Rupert Cadell avanza hasta alcanzar el plano en el que se encuentra Brandon. Allí, inicia un nuevo diálogo (0:42:13).

Después del corte, en una nueva toma, la mucama acompaña a Rupert Cadell hacia el otro extremo del living, junto al arcón. La cámara los sigue con un movimiento de *travelling* lateral y un paneo final que posiciona al plano del cuadro perpendicularmente al eje *y*. La cámara, que ha girado 180 grados con respecto a la toma anterior al corte, capta por primera vez en el filme el límite opuesto del living. También en esta ocasión, el arcón es tomado perpendicularmente al plano del cuadro.

La mucama y el profesor retoman el diálogo a partir del cual comienzan a forjarse las sospechas de Cadell. Cuando el diálogo trata el tema del cambio del bufé, de la mesa del comedor al arcón, y lo extraño que resulta para la mucama el comportamiento de los dos amigos, la cámara inicia un *travelling* de retroceso con la finalidad de alejarse de los dos personajes e incorporar la imagen de Philip en el encuadre, quien observa desde una posición más alejada a los otros dos personajes que dialogan. Cuando las figuras de Cadell y de la mucama alcanzan la distancia de un plano figura, ingresa Philip por el margen izquierdo y de espalda al cuadro. Observa hacia donde se encuentran el

212 Esta modalidad de superponer diferentes diálogos en el mismo cuadro es utilizada por Welles en el filme *The Magnificent Ambersons*, especialmente durante las escenas de la fiesta en honor a George. (Escena n.º 16.)

profesor y la mucama y parece escuchar la conversación. La mucama argumenta sobre lo extraño que le resulta la conducta de Brandon con respecto a su decisión de transformar el arcón en bufé. Entonces, Philip gira y enfrenta a la cámara con expresión de desesperación al sentirse descubierto. De ese modo, construye un nuevo cuadro con mundos simultáneos conformados por su pensamiento, expresado a través del gesto de su rostro, y por la voz de la mucama que resuena en la banda sonora y en la mente atormentada del joven (0:44:15).

A esta secuencia sigue otra en que la acción tiene como centro el piano que Philip toca con destreza. La cámara acompaña el desplazamiento de Rupert Cadell, desde el arcón al piano, mediante un *travelling* de trayectoria curva que permite re-ubicar el plano del cuadro paralelo al gran ventanal. La cámara se mantiene a una distancia de los personajes de plano americano, lo que permite el ingreso, en primer plano y por el margen izquierdo del cuadro, de un grupo de libros que Brandon entregó en préstamo al padre de David, y que este trae en sus manos. Los libros están atados con la misma soga con la que Philip estranguló a David. El señor Kentley se detiene un instante frente a la cámara, por delante de Philip y de Cadell, para proseguir su recorrido y salir del cuadro. La breve detención frente al cuadro sirve para que el espectador reconozca la soga y reflexione sobre la crueldad y sangre fría de Brandon. Sirve, también, para que Philip, que ha visto el paquete, quede estupefacto ante la visión de la soga (0:48:37). El aterrado Philip abandona a Cadell y se dirige a la mesa con las botellas para continuar bebiendo en un intento de calmar su ansiedad y sus nervios. Brandon se aproxima y le advierte que no beba más. Nuevamente, los personajes se disponen de frente al cuadro, y la cámara se detiene a una distancia de plano medio. Al dúo se incorpora el inquieto profesor, que ya tiene más de un argumento para sospechar de la conducta de los dos jóvenes (0:49:40).

Los movimientos de la cámara y de los personajes son siempre sobre los ejes *x* e *y* y dispuestos paralelamente a los límites materiales del espacio escenográfico. Raramente existen desplazamientos sobre las diagonales del espacio. De igual modo, la aparición de objetos se realiza por los márgenes verticales del cuadro y mediante deslizamientos sobre planos frontales, como si fuesen bambalinas, exceptuando el arcón y los candelabros que en numerosas ocasiones aparecen por el margen inferior.

#### Mundos simultáneos. La imagen visual y la imagen sonora

Hitchcock abunda en los primeros planos y planos medio corto. De este modo, obtiene vistas parciales del espacio escénico y de los personajes que forman grupos para dialogar. El manejo de la voz en *off* contribuye a la superposición de mundos diferentes en el cuadro. Así, por ejemplo, mientras se sienten los comentarios de Janet, Brandon y del señor Kentley sobre la demora de David desde el espacio fuera de campo, la cámara toma la angustia de Philip que mira sus manos de pianista y criminal, después de que la señora Atwater le dice: «Estas manos lo convertirán en un hombre famoso» (0:26:30).

Los objetos, las situaciones, las palabras adquieren un significado diferente según el conocimiento que cada persona tenga de esos objetos y de los hechos pasados a los que pueda asociarlos. La soga es una simple cuerda para todos menos para Philip, pues fue con ella con la que estranguló a David; sus manos son manos de pianista virtuoso para la señora Atwater, mientras que para él son manos de asesino. El arcón es un mueble para guardar libros y eventualmente para usar como bufé, solo para los invitados; para Philip y Brandon es un sarcófago. En sus primeros filmes —*The Lodger*, *Easy Virtue*, *The Ring*, entre otros— Hitchcock expresa esta dualidad de la función de un objeto mediante la transformación de la imagen visual. Nada es absoluto para Hitchcock, excepto la *verdad*.

En *Rope*, se vale de este concepto para crear *diferentes mundos* que mientras conviven en el mismo espacio escénico generan una fuerte trama que la narración conduce hacia una explicación definitiva. Cada uno de esos mundos adquiere su significado en relación con el mundo encerrado en el arcón —el crimen de David y su cadáver— ya sea por conocimiento o por desconocimiento de este hecho y de esa existencia. Por lo tanto, y aunque el arcón no esté presente en el cuadro de modo permanente durante todo el filme, su presencia se concreta mediante la relación que este establece con los mundos presentes en la fiesta a los que re-significa permanentemente.

En un determinado momento de la reunión, la mucama anuncia una llamada telefónica de la madre de David. La señora Atwater acude a atenderla. La cámara se retira mientras la mujer se incorpora y capta su desplazamiento hasta que el personaje desaparece del cuadro. En ese instante, la cámara queda fija con un encuadre muy particular (0:50:00). Su ubicación es tal que capta frontalmente la sucesión de pórticos que comunican el living, el vestíbulo, el comedor y la cocina. En primer plano y a la derecha del cuadro, Rupert Cadell aparece de pie y de espalda. Solo la mitad de su cuerpo queda dentro del encuadre. A la izquierda, emerge el arcón, cubierto aún con el mantel y los candelabros encendidos. La cámara adopta un horizonte bajo, casi rasante a la superficie del arcón, como si intentase emular el virtual horizonte de David. La profundidad de campo permite ver a la señora Wilson, la mucama, transitar desde la cocina, en el fondo del cuadro, hasta el arcón, y desde allí nuevamente a la cocina mientras levanta el bufé. En *off* se sienten las voces de Cadell, Janet, Kenneth, Philip, Brandon y del padre de David, que se pregunta por la ausencia de su hijo. «Si no está en casa, dónde crees que puede estar, Philip», pregunta Cadell. «Puede haber ido a muchos sitios, tal vez al club...», responde Brandon, mientras la cámara toma el arcón en primer plano y a la señora Wilson que silenciosamente continúa levantando el bufé para liberar al arcón de su improvisada función, abrirlo y guardar allí los libros que el señor Kentley no se llevará y que



todavía permanecen sobre la mesa del comedor. «Tendríamos más posibilidades de saber dónde está ahora si supiéramos dónde estuvo toda la tarde», acota el señor Cadell entretanto procura una respuesta de Brandon y Philip. Mientras se desarrolla el diálogo, la señora Wilson se aproxima al final de su tarea. Finalmente, el arcón va a ser abierto para guardar los libros.

Cuando el arcón queda libre de su improvisada indumentaria, la pesada tapa de madera desnuda está pronta para ser abierta. Con algunos libros aún en su mano derecha, la mucama comienza a abrirla con su mano izquierda para guardarlos. Cortésmente, el señor Cadell gira sobre sus espaldas para ayudarla. La cámara se desplaza levemente hacia la izquierda para captar el arcón en su totalidad y a los dos personajes que pretenden abrirlo. Cuando están a punto de hacerlo, Brandon ingresa al cuadro e interrumpe el intento del profesor y de la mucama con el pretexto de que los libros se guardarán al otro día, cuando la señora Wilson venga a limpiar el departamento.<sup>213</sup>

La secuencia podría haber sido filmada en montaje paralelo con tomas del grupo que dialoga sobre el paradero de David alternadas con tomas de la mucama mientras deshace el bufé para guardar los libros dentro del arcón. Obviamente, la técnica del montaje paralelo no se condecía con el propósito de filmar toda la historia con tomas de larga duración, en plano secuencia. En su lugar, Hitchcock recurrió a la inclusión de tres mundos en el cuadro, dos de ellos parcialmente captados y estáticamente situados en el espacio, uno silencioso y el otro con la voz en *off*. El tercero es encarnado por la señora Wilson que, con su ir y venir reiterado, poco a poco, aproxima el momento en el que el arcón quedará en condiciones para ser abierto. Su movimiento de ida y vuelta llena el tiempo del *suspense*. Tampoco recurre al *paneo de péndulo* que le hubiese permitido filmar alternadamente al grupo de personajes que dialoga, al arcón cerrado y silencioso, y a la señora Wilson mientras se apresura a completar su tarea. La opción de Hitchcock requería estaticidad de la cámara, ausencia de movimientos excepto de aquel que corroe los nervios del espectador y genera el verdadero suspense mediante la formulación de hipótesis, ¿podrá la señora Wilson abrir el arcón y descubrir el cadáver antes de que Brandon o Philip se lo impidan?

Por primera vez en el filme, el movimiento del personaje se transforma en tiempo suspendido. Las *acciones verdaderas* se concretan en los dos extremos del desplazamiento: la cocina y el arcón. Ese *juego* se produce sobre el eje de las *y*, transformado en eje de las *x* por la posición particular de la cámara que capta los desplazamientos de la señora Wilson sobre un plano de punta. Sobre el plano frontal paralelo al cuadro, constituido por el arcón y el grupo de personajes fuera del campo perspectivo, se juega un contrapunto con la acción de la mucama. Rupert Cadell, el profesor, intenta distraer a Brandon y a Philip con preguntas sobre el paradero de David mientras observa el avance de la señora Wilson en su tarea a la espera de que ella abra el baúl antes de que Brandon o Philip se lo impidan. En consecuencia, la dilación necesaria para generar y aumentar el suspense se efectúa por dos vías diferentes. Una de las vías la constituyen los obstáculos que los objetos sobre el arcón le ofrecen a la eficiente señora Wilson para terminar su tarea de despejarlo y la distancia entre el living y la cocina que debe recorrer para guardarlos debidamente; la otra vía la integran las preguntas que lanza Cadell a Brandon y a Philip para que estos desatiendan los avances de la mucama en despejar el arcón y dejarlo apto para ser abierto. Ambas acciones se despliegan sobre planos perpendiculares utilizados por Hitchcock desde el comienzo de su carrera. También aquí, las motivaciones de la señora Wilson y las del señor Cadell con respecto a la rapidez con que se despeje y se abra el arcón son diferentes. La señora Wilson desea terminar pronto su tarea para irse a su casa. El señor Cadell desea abrir el arcón para confirmar su hipótesis.<sup>214</sup>

Después de que todos los invitados se hubieron retirado, Brandon festeja el éxito de su plan macabro. Repentinamente, cuando van a sacar el cuerpo del arcón para llevarlo al coche, el timbre anuncia el regreso de Rupert Cadell, quien, con el pretexto de haber olvidado su pitillera, sube al departamento y recrea lo ocurrido esa tarde ante la presencia de los otros dos jóvenes. La cámara adopta el punto de vista óptico de quien imagina lo ocurrido y sigue los posibles desplazamientos de David y las acciones de Brandon y Philip, mientras Cadell relata un hipotético episodio que resulta ser el verdadero. La formulación de las hipótesis de Cadell a Brandon y Philip llega al ápice cuando Brandon pregunta: «¿Y dónde cree usted que lo ocultamos?». Cadell se aproxima unos pasos hacia la cámara —y hacia el arcón— y se interroga a sí mismo en voz alta: «Sí, ¿dónde?». Entonces, la cámara empieza a retroceder con un *travelling de re-encuadre*. Por el margen inferior del cuadro comienzan a aparecer los libros que están sobre el arcón y el propio arcón en un primerísimo primer plano (1:07:32). La sugerencia de Cadell de que el cuerpo de David está en el arcón es evidente. Es como si la cámara, en complicidad con Cadell, leyese su pensamiento y respondiese a través del movimiento y de la imagen la pregunta que este se formula. Entonces, Philip estalla con una violenta reacción que lo delata inmediatamente.

Para terminar por sugestionar a Philip y hacerlo confesar, Cadell saca de su bolsillo la sogá con la que Brandon había atado los libros del señor Kentley y se la muestra a ambos. «Es curioso cómo uno puede transformar

213 Véase el Anexo 10: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de los personajes (MP) con la cámara fija. Expresión de las dimensiones *x*, *y* y *z* del espacio cartesiano.

214 El desplazamiento de la señora Wilson desde la cocina, lejana al arcón, en primer plano, y desde este a la cocina es similar al movimiento que realiza Annabella Smith desde la puerta del dormitorio de Richard Hannay hasta los pies de su cama, donde cae muerta con un puñal clavado en la espalda. Ese movimiento sobre el eje *x* del espacio cartesiano hacia un objeto o personaje en primer plano aparece, por primera vez, en el filme *The 39 Steps* (1935) en la escena mencionada. Aquí, el movimiento se reitera muchas veces, lo que prolonga el tiempo del *suspense*.



los hechos más simples en pura fantasía», afirma Cadell, mientras saca la cuerda de su bolsillo y agrega: «Tenías razón, Philip, esos libros estaban atados de una manera muy curiosa». La cámara deja de mostrar la cuerda en primer plano en manos de Cadell, y con un lento paneo hacia la derecha se detiene en los rostros azorados de Brandon y Philip. La iluminación del departamento hasta ahora uniforme comienza a inundarse de verde y de rojo por efecto de los carteles luminosos de neón de los edificios próximos que inciden en el interior y que comienzan a encenderse. Parecen precipitar el desenlace final en tanto tiñen las manos y los rostros de los personajes de una inusitada luminosidad alucinante (1:09:42).

Después de abrir el arcón y comprobar que David yace ahí dentro, Rupert Cadell inicia un discurso sobre su teoría con respecto a los derechos de los hombres a la vida, cualquiera sea su nivel cultural o su inteligencia. La composición de formato muestra a Brandon en primer plano junto al arcón y en el centro del cuadro. A Philip, lo muestra al fondo, junto al piano. Entre ambos, Cadell se desplaza de un lado para otro mientras la cámara lo toma con *paneo de péndulo* (1:14:20). Ese movimiento de péndulo, que en filmes anteriores significaba tiempo suspendido, ansiedad o indecisión del personaje, acá expresa *acción verdadera*, acotada y precisa, segura. Las hipótesis del espectador han sido respondidas, el *suspense* ha finalizado. Cadell explica su punto de vista y desarrolla su teoría.

#### El espacio fuera de campo (EFC)

Dada la técnica utilizada por Hitchcock en este filme, que evita el campo/contracampo y la yuxtaposición de tomas correspondientes a posiciones diferentes de la cámara, podría afirmarse que el espacio protofilmico *coincide* con el espacio filmico. El soporte escenográfico es recorrido y descrito por la cámara mediante movimientos de *travelling* y de paneo.

El espacio fuera de campo, a ambos lados del cuadro, se expresa a través de diferentes recursos: mediante las entradas y salidas de los personajes (siempre por los márgenes verticales del cuadro), mediante personajes que tienen parte de su cuerpo dentro del cuadro y parte fuera de este (la escena en la que la mucama deshace el bufé, por ejemplo) y mediante las voces y sonidos que provienen del espacio no representado en el cuadro. También, mediante las alusiones a David Kentley, cuyo paradero dentro del arcón el espectador conoce desde el principio del filme y que permanece en el espacio fuera de campo la mayor parte del tiempo. Los movimientos de cámara con sus diferentes focalizaciones permiten actualizar determinadas partes de la escenografía como espacio dentro del campo o espacios fuera del campo. Sin embargo, existe un espacio nunca mostrado, cualquiera sea la posición de la cámara. Un espacio que el espectador puede imaginar, pero del cual no se dan pautas claras, ni de su estructuración ni de su función. Un espacio que se muestra como una gran mancha oscura e indefinida. Un espacio que no se recorre, que se esfuma hacia las profundidades y que difícilmente se siente como parte del espacio visible. Ese espacio es el que queda más allá del plano determinado por el lado mayor del arcón, un plano paralelo al del gran ventanal del fondo que limita al living. Toda la acción —y toda la escenografía— son mostradas desde ese límite hacia adelante. La cámara jamás lo muestra pues sus giros no exceden los 180 grados. Cuando la cámara enfoca perpendicularmente al eje que conecta los espacios del living, el vestíbulo y el comedor, ese gran espacio jamás mostrado queda a la izquierda del cuadro como espacio fuera de campo lateral. Cuando la cámara se ubica de modo que el cuadro filmico es paralelo al gran ventanal, ese espacio se define como espacio fuera de campo detrás del espectador y donde este parece estar inmerso. Ese espacio es un espacio mudo que se presiente pero no se percibe. Nadie proviene de él y solo la señora Atwater va hacia él para atender la llamada de su hermana en el teléfono, hecho que hace suponer que allí están los dormitorios y el baño. Es un espacio que no aporta al suspense porque una vez más este se juega, como en todos los filmes de Hitchcock analizados anteriormente, dentro del espacio delimitado por el encuadre.<sup>215</sup>

#### Posibles influencias del filme *The Magnificent Ambersons*, de Welles, en el filme *Rope*, de Hitchcock

Hay algunas similitudes entre los recursos técnicos utilizados por Hitchcock en este filme con algunos de los utilizados por Welles en *The Magnificent Ambersons*. Por un lado, está la búsqueda de aumentar la duración de las tomas que se transforman en largos planos secuencia, aspecto que también se verifica en los últimos filmes de Hitchcock analizados anteriores a *Rope*. Por otro, están los movimientos de la cámara que resultan ser menos *puros* y fragmentados. Se recurre a movimientos combinados, lo que le otorga a la imagen visual una mayor plasticidad y ductilidad. A este resultado, contribuye la coordinación de los movimientos de la cámara con los de los personajes.

Con respecto a la captación del espacio escénico, si bien persiste la expresión del espacio a través de perspectivas frontales, se comprueba una mayor incidencia de tomas y movimientos en profundidad, según la dirección *x* del espacio. Este aspecto está enfatizado por los movimientos de *travelling* que recorren los tres espacios principales de la escenografía según el eje que los conecta. Contribuye a la percepción de la profundidad del espacio la simultaneidad de mundos dispuestos sobre planos frontales (bambalinas) a distintas distancias del plano del cuadro, recurso facilitado por la profundidad de campo manejada.

215 La escenografía de este filme es heredera de la escenografía teatral con la que se representó la historia en los Estados Unidos. La disposición del atrezo y de los personajes responde a una clara estructuración teatral. El espacio nunca mostrado, al que se hace referencia, es el ocupado por la platea de un teatro convencional.

El recurso del pasaje de los personajes por delante de la cámara, con la consecuente ocultación total o parcial del centro de atención de la escena, habitual en el filme *The Magnificent Ambersons*, puede haber incidido en el modo de resolver los pasajes entre cada una de las tomas mediante la invasión de la totalidad del cuadro con la espalda de uno de los personajes. De ese modo y por un momento se cancela toda imagen visual y se deja el cuadro en negro. No obstante, existe una excepción. En una escena de *Saboteur* (1942), un personaje pasa por delante de la cámara en su recorrido hacia el fondo del encuadre según el eje x y lo inunda con la negrura de su traje oscuro, lo que produce un efecto muy similar al producido por Welles.<sup>216</sup> Casualmente, el filme de Hitchcock es del mismo año que el filme de Welles, 1942.

### *Under Capricorn* (1949). Los tres niveles narrativos y el ingreso a la intradiégesis

Se considera que lo más destacado del filme, en cuanto a recursos cinematográficos, lo constituye el movimiento de la cámara (MC) y la duración de algunos planos.

#### Movimientos de la cámara (MC)

Hitchcock reitera composiciones de formato (CF) y movimiento de personajes con la cámara fija, ya utilizados en otros filmes anteriores. Igualmente, no hay mayor innovación en los movimientos de *travelling*, paneo y zoom combinados con movimientos de la grúa. La diferencia con respecto a la mayoría de los filmes anteriores —exceptuando *Rope*— radica en que, en *Under Capricorn*, la cámara realiza un recorrido más fluido del espacio escénico. En filmes anteriores, cada uno de los movimientos de la cámara es utilizado en forma independiente y pura, lo que contribuye a otorgarle cierta rigidez a la secuencia. En filmes más próximos a los años 1942/1943, la estanqueidad de cada movimiento se va debilitando y es más frecuente el uso de los movimientos combinados: un *travelling* que finaliza con un paneo o viceversa, un *travelling* horizontal seguido de un *travelling* vertical y un paneo, por ejemplo.

Ya en *Rope*, además de la realización de tomas de larga duración, se constata el esfuerzo por combinar los movimientos de la cámara con los movimientos de los personajes con la finalidad de hacer más fluidos los movimientos de la imagen visual. La diferencia con *Rope* radica en que en *Under Capricorn* la cámara se desliza sobre los tres ejes del espacio cartesiano y no solo sobre los dos horizontales. En este sentido, se destaca el plano secuencia en el que Charles Adare ingresa a la mansión Flusky.

Precedido por un *travelling* de retroceso de la cámara que se mueve delante de Adare, mientras este avanza hacia la mansión, y de tomas alternadas que simulan el punto de vista óptico del personaje que se aproxima al acceso, el plano secuencia tiene una duración de aproximadamente 420 segundos, de (0:17:20) a (0:24:24). La cámara, ubicada detrás del personaje, lo sigue en su intento por ingresar a la mansión. En el momento en que va a hacerlo por la puerta de acceso, Adare siente voces lejanas y continúa caminando por la galería exterior mientras observa hacia el interior a través de los ventanales abiertos que llegan hasta el piso. Pasa por delante del comedor, que está desierto, y cuando va a ingresar por uno de los ventanales un grupo de personas sale de la cocina e ingresa en el comedor. Adare se detiene, retrocede y se oculta detrás de un pilar, pero la cámara continúa avanzando hasta que se *desprende* del personaje para penetrar, sola, en el comedor. Allí, mediante un giro de 180 grados y en plano medio, encuadra a un grupo de tres personajes que preparan la mesa para la recepción a la que fuera invitado Adare. De pronto, un griterío llega desde la cocina y, retrocediendo apenas, la cámara sale a la galería, vuelve a tomar la silueta de Adare y lo sigue mediante un *travelling* hasta que llega a la ventana de la cocina donde presencia una pelea entre tres sirvientas. Entonces, la cámara repite el procedimiento anterior, se separa de Adare y encuadra el paisaje interior de la cocina. Allí, se puede presenciar cómo los tres personajes que estaban reunidos en el comedor ingresan a la cocina para poner orden entre el personal de servicio. Cuando todo se ordena, Charles Adare ingresa a la mansión por la cocina, se presenta y se excusa por su ingreso inoportuno. Una vez que saluda a Sam Flusky, el dueño de la finca, a quien ya había sido presentado el día anterior, ambos se dirigen al comedor. La cámara, instalada en el interior de la mansión, los sigue mediante un *travelling* de avance. La secuencia continúa sin interrupción mientras capta la llegada de más invitados y el traslado de Adare y Flusky al vestíbulo de la casa para recibirlos. Posteriormente, los invitados pasan al comedor, y la cámara continúa sus desplazamientos y giros de 360 grados en el espacio mientras alterna el encuadre de diferentes grupos de personajes. El corte del plano se produce cuando ingresa la señora Flusky, lady Henrietta Flusky.

Hitchcock reitera algunos recursos que le son propios y que caracterizan su estilo; los integra y los interrelaciona en un único plano secuencia de siete minutos de duración.

En primer lugar, la secuencia permite el acceso a la verdadera historia, que, como es habitual en los filmes del realizador, se desarrolla en el interior del espacio doméstico. En *Under Capricorn*, la forma de ingresar a ese interior es mucho más elaborada y más tardía que en otros de sus filmes anteriores.

Hitchcock asocia el *espacio interior* —en particular el doméstico—, donde se desarrolla la *verdadera historia*, con el espacio de la intradiégesis, y el *exterior*, con el de la extradiégesis. Sin embargo, para ser rigurosos, dado que el espacio exterior pertenece a la diégesis, pues está *dentro del filme*, el interior debería considerarse en el

216 Véase el Anexo 1: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones x, y y z del espacio cartesiano.

nivel de la metadiégesis. Hitchcock recurre al *observador observado* por el espectador y a la figura del *encuadre dentro del cuadro* para concretar la expresión de los tres niveles narrativos. De ese modo, Charles Adare, además de funcionar como guía del complejo itinerario de ingreso a la mansión, trabaja como observador de una historia que se desarrolla en el interior de la mansión Flusky. Esa historia alcanza y se introduce en el seno del matrimonio Flusky y de su entorno inmediato. Metafóricamente, ese interior del matrimonio Flusky, con toda la problemática que el film irá desvelando, está representado por el espacio interior de la mansión al que el espectador ve, en esta primera secuencia, re-encuadrado por los vanos que lo comunican con el exterior.

Para hacer más notorio el contraste entre un espacio y otro, y poder distinguir mejor los niveles narrativos, los dos espacios están desigualmente iluminados, como en un teatro. El exterior nocturno equivale a una platea en penumbra, el interior iluminado es tratado como un escenario. Hábilmente y en un mismo plano secuencia, a través del movimiento de la cámara en relación con el del personaje, Hitchcock alterna la inclusión en el cuadro de la silueta de Adare, mientras observa desde el exterior lo que ocurre dentro de la mansión, con lo que registra la cámara *independizada* cuando ingresa en su interior. De modo paulatino, Hitchcock prepara el acceso definitivo a la diégesis al transformar el nivel metadieético en intradieético. La toma continua, sin interrupciones, facilita el *engaño* del pasaje cuya ejecución resulta casi desapercibida por parte del espectador. Esto no sucede en *Rope*, donde el pasaje se produce mediante dos tomas diferentes.<sup>217</sup>

El otro plano secuencia destacado registra el desplazamiento de lady Flusky desde el comedor a su dormitorio. Al promediar la cena en honor al señor Adare, Henrietta se retira de la mesa y se dirige a su dormitorio. La cámara la sigue mediante un *travelling* lateral y después uno de avance hasta el pie de la escalera semicircular ubicada en el vestíbulo. Desde allí y mediante un paneo vertical, la acompaña hasta que sube la mitad del tramo. Luego retoma la figura de Adare y lo sigue en su regreso hasta el comedor por medio de un *travelling* de retroceso. Súbitamente, se siente un grito. Es lady Flusky que llama al señor Adare reclamándolo con urgencia pues cree haber visto una rata en su dormitorio. Adare vuelve al vestíbulo, sube la escalera, ingresa al dormitorio de Henrietta, finge matar a una rata imaginaria y regresa al comedor donde están los demás invitados de Sam Flusky. La secuencia dura 120 segundos (de 0:27:30 a 0:29:30). La cámara sigue el desplazamiento de Charles Adare durante su ascenso, ingreso al dormitorio, descenso y regreso al comedor, mediante *travelling* horizontal y vertical. A través de estos movimientos se destaca la fluidez con la que la cámara recorre el espacio en sus tres dimensiones y según los tres ejes x, y y z.

Si bien en *Rope* el manejo de los planos largos, de 600 segundos de duración, fue el resultado de una búsqueda especial de Hitchcock, un desafío a las posibilidades técnicas que el realizador deseó experimentar y que abandonó una vez finalizado el filme, en *Under Capricorn*, el uso de secuencias largas debería tener otra explicación. Con excepción de un plano bastante largo, en el que la cámara permanece fija, al comienzo del filme (0:09:00), los otros planos extensos —en particular, el antes mencionado en el que se describe la llegada y acceso de Charles Adare a la mansión Flusky y su presentación, hasta la aparición de lady Henrietta— se caracterizan por la fluidez de los movimientos que desarrollan los personajes y la cámara por el exterior e interior de la mansión. Es posible que el único objetivo del realizador de volver a utilizar planos de larga duración con el dificultoso movimiento de la cámara fuese, en este caso, conseguir un efecto que no logró en *Rope*: expresar la fluidez espacial, no solo entre los diferentes espacios interiores, sino también, entre estos y los espacios exteriores inmediatos a la mansión. Por otra parte, el recurso le permite a Hitchcock sugerir algo más, algo que se relaciona con la historia y con el rol que cumple el personaje de Charles Adare en esta.

El drama que vive el matrimonio Flusky es esencialmente un problema privado que tiene su origen en el pasado. Un crimen secreto que cometió Henrietta, en defensa propia, para proteger a Sam, su marido, odiado por el hermano de la mujer. Ese secreto, que corroe la vida conyugal de ambos y que los separa, es aprovechado por Millie, la casera enamorada de Sam, su patrón, quien quiere destruir a Henrietta por medio de la sugestión, el alcoholismo y la depresión. La mansión Flusky, curiosamente llamada «Minyago Yugilla» (que significa «¿por qué lloras?»), es como una trampa, un laberinto en el que reptan, prisioneros, esos seres atormentados. La llegada de Charles Adare trae nuevas esperanzas a Henrietta y a Sam. Es como una bocanada de aire fresco *que entra por la ventana*.

Adare, desde su llegada a la mansión, y después de ver a lady Flusky, a quien conocía de niña, comprende la situación que allí se vive. Decidido a salvarlo, ingresa en el mundo del matrimonio Flusky con determinación e inteligencia. Desde el comienzo, su actitud demuestra solvencia más que suficiente para *moverse* entre los escollos que le tienden los sirvientes y para manejar la situación con la única intención de redimir al matrimonio. El plano largo y el movimiento continuado de la cámara detrás de Adare, mientras se mueve libremente por toda la casa, expresa la llegada de su persona como la de una fresca ráfaga renovadora que, desde el exterior, penetrará a la mansión para reconstruir la vida de Henrietta y de Sam, para siempre.

En este filme, Hitchcock introduce una nueva figura antes jamás utilizada. Se trata de un giro de 360 grados que realiza el personaje y que la cámara sigue con un movimiento de paneo y desplazamiento combinados. En presencia de Adare, Henrietta realiza un largo discurso mientras explica lo sucedido en el pasado, el episodio que

217 Es interesante tener presente este recurso, pues será utilizado en uno de los más grandes filmes de suspense del director, *Rear Window* (1954), aunque de un modo mucho más elaborado y complejo.

llevó a su marido a prisión y a su matrimonio al fracaso. Mientras expone su monólogo delante de Adare, se desplaza según un círculo completo, desplazamiento que la cámara sigue mediante un paneo. Durante una segunda instancia del monólogo, el personaje realiza un segundo desplazamiento en círculo, pero esta vez alrededor de Charles Adare, quien es tomado como centro. En esta ocasión, la cámara sigue el movimiento de Henrietta mientras describe una elipse con eje menor muy corto y un paneo de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Si bien el segundo movimiento alrededor de la figura de Charles Adare obliga a la cámara a captar una porción de espacio mayor que durante el primer giro, en ningún momento la cámara realiza un giro de 360 grados alrededor del personaje. Siempre se mantiene por fuera del círculo generado por el recorrido de Henrietta.<sup>218</sup>

### *Stage Fright* (1950). La ficción dentro de la ficción

Todos los recursos estilísticos manejados en este filme ya habían sido utilizados en filmes anteriores. La ambigüedad con la que pueden ser interpretados los acontecimientos resulta ser uno de los temas más importantes del filme. La ambigüedad funciona como obstáculo para alcanzar la verdad. Para expresarla, Hitchcock recurre una vez más a la *figura de la ficción dentro de la ficción*. El propio filme se inicia con la apertura del telón de un teatro que se eleva para dejar en descubierto una vista de la ciudad de Londres donde ocurrirá la acción. El telón no es un telón cualquiera, sino un *safety curtain*, un telón de seguridad o telón cortafuegos que jugará un rol fundamental en la escena final del film, cuando caiga definitivamente.

El otro recurso que utiliza Hitchcock para multiplicar los niveles de la ficción es la inclusión del plano metadieético, una historia narrada por uno de los personajes que se estructura como un *flashback*. La historia, contada por Jonathan Cooper a Eve Gill, su amiga, explica cómo este debió ingresar a la casa de la actriz Charlotte Inwood para salvarla y evitar que la acusasen del asesinato de su marido. Según el relato en *flashback* de Jonathan, dicha proeza la realizó por solicitud de la propia Charlotte, su amante, quien acude a la casa de Cooper para rogarle ayuda después de cometer el asesinato. Todo el filme se desarrolla sobre la base de los intentos de Eve, quien cree la historia de Jonathan, por probar la inocencia del hombre de quien parece estar enamorada. Según la historia que cuenta Jonathan, este fue visto por la secretaria del hombre asesinado cuando salía de la casa de Charlotte después de intentar borrar todas las pruebas que la comprometían. El final del filme muestra que, en realidad, el culpable de asesinato es el propio Jonathan, quien a su vez afirma que Charlotte le pidió que matara a su marido para liberarla.

En su libro *The Art of Alfred Hitchcock*, Donald Spoto afirma que, contraviniendo todos los códigos de la narración cinematográfica, el *flashback* inserto al comienzo del filme es falso. Lo que cuenta Jonathan a Eve es una mentira, todo lo cual complica aún más la comprensión de la historia y favorece a confundir al espectador al hacerle creer que la verdadera asesina es Charlotte.<sup>219</sup> En realidad, nada hace pensar que el *flashback* deba ser falso. Si bien el propio Jonathan confiesa su culpa a Eve, al final del filme, y parece dispuesto a matarla también a ella, su historia podría ser verdadera, y al verse atrapado por la policía, estaría dispuesto a confesar una mentira. En definitiva, Hitchcock intenta convencer, una vez más, de la relatividad de la apariencia —tanto de lo que se ve como de lo que se escucha o de lo que se relata— y de que cualquier persona puede fingir y actuar una ficción, creérsela y hacerla creer a otros. El propio filme podría tener diferentes interpretaciones. En este sentido, además de recurrir a la figura de la actuación, del disfraz y de la sugestión como elementos que pueden generar fantasías, Hitchcock recurre a la imagen del *encuadre dentro del cuadro*, ya utilizada en otros filmes. El comienzo del filme muestra a la historia como una ficción que se desarrolla en un escenario —la ciudad de Londres— que aparece enmarcado por la boca de escena de un teatro cuyo telón se levanta lentamente.

Durante el filme, son reiteradas las ocasiones en las que aparece un escenario en el que se ensaya o se representa una ficción. Charlotte Inwood y Eve Gill son actrices. La escena final, en la que Eve se aleja con el detective Smith, después de que Jonathan fuera apresado, los muestra transitar por un pasillo del teatro enmarcado por una sucesión de numerosos vanos. A medida que se alejan del plano del cuadro, sus figuras son re-encuadradas por una secuencia de arcadas que sugieren que los personajes salen hacia una nueva realidad desde las múltiples ficciones en las que la historia los había sumergido.

También los movimientos de la cámara más destacados ya habían sido utilizados en otros filmes anteriores. El *travelling de atravesamiento*, el *travelling* vertical y el paneo permiten que la cámara siga a Jonathan Cooper desde su auto estacionado frente a la casa de Charlotte Inwood hasta el interior del escritorio de la casa de la actriz en el primer piso. El personaje desciende de su auto, sube la escalera frente a la casa, abre la puerta, ingresa hasta el hall de la planta baja y cierra la puerta tras de sí. Con él lo hace la cámara mediante el *travelling* de atravesamiento. Jonathan sube las escaleras hasta el primer piso e ingresa al escritorio de Charlotte, donde yace el cadáver de su marido. Recién entonces se produce el corte de la toma, que dura 80 segundos, aproximadamente (de 0:05:06 a 0:06:25).

Sin llegar a ser una secuencia de esta duración, Hitchcock había utilizado el recurso del *travelling* de atravesamiento detrás de un personaje que ingresa en una casa deshabitada, cuya estructura espacial es muy similar

218 El giro completo de 360 grados alrededor del personaje lo inaugurará Hitchcock unos años más tarde, en el filme *Vertigo* (1958).

219 Según Donald Spoto, este *flashback* es falso. Véase SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books.



a la de Charlotte Inwood, en *Number Seventeen* (1932), en *Mr. and Mrs. Smith* (1941) y en *The Paradine Case* (1947), entre otros. Más adelante, en otra secuencia, un *travelling* de retroceso con la utilización de la grúa permite seguir el desplazamiento de Eve Gill desde su dormitorio, en la planta alta, hasta la puerta de acceso de su casa, en la planta baja (0:39:20). El recorrido es similar al que describe Jonathan Cooper, pero inverso, desde la planta alta a la planta baja.

El *travelling de búsqueda*, ya utilizado en una secuencia de *The Man Who Knew Too Much* (1934), es manejado aquí en una escena dentro del pub en el que Eve Gill y la secretaria de Charlotte negocian para que Eve pueda ocupar su lugar haciéndose pasar por la prima de la secretaria, y, de ese modo, pueda ingresar a la casa Inwood como su reemplazante sin provocar sospechas (0:35:50).

El *paneo de seguimiento* de un personaje, combinado con el *paneo de ida y vuelta* que se independiza y continúa su movimiento hasta encuadrar un centro de interés, utilizado en *Secret Agent* (1936) y en *Saboteur* (1942), respectivamente, son manejados en la secuencia que registra el regreso de Eve Gill a su casa. En esa ocasión, Eve intenta dirigirse a su dormitorio sin ser vista por el detective Smith a los efectos de evitar sus inoportunas preguntas (0:48:30). La cámara, ubicada en el vestíbulo, comienza con una toma de la mucama que lleva el servicio del té a la recepción. La cámara realiza un *paneo de izquierda a derecha* para seguir al personaje en su desplazamiento. Cuando la mucama entra en la sala, la cámara sigue con su *paneo* en el mismo sentido sin detenerse hasta encuadrar la puerta de acceso a la casa por donde accede Eve. Sin producir ningún corte, la secuencia se completa con el *paneo* en sentido contrario (de derecha a izquierda) que sigue el desplazamiento de Eve desde el acceso hasta el pie de la escalera. No obstante, la cámara no la sigue hasta su dormitorio, sino que, al pasar por la puerta de la recepción, se detiene. Debido a la detención de la cámara, el personaje sale del cuadro por la izquierda. Un corte y una nueva toma muestran lo que ocurre dentro de la recepción con los padres de Eve y el detective Smith (0:49:12). El movimiento *selectivo* de la cámara, si bien más complejo y de mayor duración, podría asemejarse al de la escena ya comentada, en el hall del Empire State Hotel, en *Spellbound* (1945).

### *Strangers on a Train* (1951). El montaje paralelo y la gestación del suspense

En este filme, Hitchcock hace un uso más equilibrado y mesurado de los recursos del lenguaje cinematográfico utilizados habitualmente en otros de sus filmes. No existen planos excesivamente largos, como los utilizados en *Rope* o en *Under Capricorn*, ni un uso exagerado de los movimientos de la cámara con la finalidad de superar el corte entre tomas contiguas. Se destaca el manejo del *montaje paralelo* como recurso para generar *suspense*.

#### La generación de misterio y la generación de suspense

El suspense está creado por la conjunción del sentido de la historia, expresado a través de la narración, con los recursos estilísticos del lenguaje cinematográfico.

Sin constituir una innovación en su lenguaje, abundan, en este filme más que en otros, las escenas con el horizonte bajo y las angulaciones al límite, especialmente los contrapicados. También puede notarse, en algunas secuencias, un manejo especial de la iluminación tendiente a reforzar el claroscuro de la imagen visual mediante la incorporación de fuertes contrastes entre luces y sombras. Ciertas escenas adquieren un carácter siniestro como consecuencia de la ubicación de focos luminosos artificiales bajos que producen sombras arrojadas intensas y tenebrosas (0:37:50). La inclinación de la imagen de algunas tomas con la cámara fija, aun con el plano del cuadro vertical, le asigna a aquellas cualidades alucinantes y extrañas, tal como las que posee la propia historia que se narra (0:33:22).

Como en todos los filmes de Hitchcock, la banda sonora contribuye a acrecentar el sentimiento de suspense y de misterio de algunas escenas. Si bien el filme contiene el nivel de suspense suficiente como para mantener interesado al espectador durante todo su desarrollo, existen algunas secuencias en las que este se intensifica. En todas ellas, el recurso manejado por Hitchcock es la dilación de la acción principal que restablece el equilibrio perdido durante el *suspense*. Esa dilación es lograda, en cada caso, a través de diferentes recursos, unos basados en la escenografía y otros en el tipo de montaje.

Las tres secuencias que contienen mayor suspense a causa de la incertidumbre que experimenta el espectador con respecto al desenlace final de los acontecimientos y favorecen la proposición de hipótesis por parte de este son las correspondientes a: el crimen de Miriam en el parque de diversiones (0:30:00), la visita de Guy Haines a la casa de Bruno Anthony (1:09:00) y el duelo final entre Guy y Bruno, durante el cual Guy intenta alcanzar a Bruno antes de que este deje su encendedor (el encendedor de Guy) en la escena del crimen —la isla donde fuera asesinada Miriam— para hacerlo pasar como prueba irrefutable de su presencia (1:19:00).

Para la primera secuencia, Hitchcock recurre al conocimiento, por parte del espectador, de lo que le ocurrirá a Miriam. Dado que Bruno se lo había anticipado a Guy durante un viaje en tren, el espectador sabe que Miriam será asesinada a cambio de que Guy asesine al padre de Bruno. De todos modos, resulta tan absurdo el motivo por el cual promete asesinarla que el espectador mantiene cierto grado de desconfianza acerca del desenlace final. En esta secuencia, la dilación se logra mediante el largo periplo que realiza Miriam desde su casa hasta la isla del parque de diversiones donde es asesinada. Las hipótesis que se formula el espectador se apoyan en la duda ¿será Miriam asesinada tal como lo prometió Bruno a Guy?



La segunda secuencia trabaja con la demora que provoca la gran escalera de la mansión de Bruno Anthony, que funciona como obstáculo en el recorrido de Guy hacia el dormitorio del padre de Bruno. Las hipótesis que se formula el espectador se basan en interrogantes como ¿es Guy capaz de asesinar al padre de Bruno?, ¿fue Guy esa noche a la mansión a asesinarlo? También aquí las posibilidades de desenlace son múltiples y la formulación de hipótesis se enriquece con la presentación de obstáculos secundarios, como la presencia del perro guardián en la escalera que amenaza con atacar a Guy o el desafío entre Guy y Bruno, cuando este amenaza con matarlo.

La tercera secuencia, aquella en la que el suspense se mantiene durante mayor tiempo y con intensidad creciente, está trabajada mediante el montaje paralelo. Guy debe impedir que Bruno llegue al lugar del crimen para que no deje una prueba que lo inculparía, un encendedor que la novia de Guy le regalara, con las iniciales G. H. grabadas en uno de sus lados, junto con una raqueta de tenis, deporte que practica Guy y por el cual es famoso. Para no generar sospechas, Guy debe participar del torneo de tenis que ya estaba programado y jugar hasta el final una serie de sets. Mientras Guy participa del torneo, Bruno avanza hacia el lugar del crimen para dejar la prueba delatora. Las secuencias del partido de tenis, que se prolonga por la pericia de ambos contrincantes, se alternan con las del viaje de Bruno al parque de diversiones. Imprevistos en ambas secuencias aumentan la dilación de ambas acciones y el consiguiente suspense por parte del espectador. Dado que ninguno de los dos personajes exhibe una franca ventaja frente al otro en sus desesperadas carreras, el suspense aumenta con rapidez y persistencia.

Es interesante notar que, nuevamente, Hitchcock utiliza el movimiento para generar el suspense a través de la dilación. Las acciones que durante ese movimiento se producen son *acciones transitorias*, sin relevancia para la historia, movimiento puro; ninguna de ellas termina por concretarse. Simplemente actúan como retardadoras que demoran el advenimiento de la *acción verdadera*, el crimen, la explicación y la confesión. Solo se restablecerá el equilibrio —y finalizará la tensión provocada por el suspense— cuando la imagen alcance el reposo absoluto (1:42:00).

#### Las figuras del conocimiento

Además de la creación de suspense, el realizador retoma el tema de la dificultad que existe para alcanzar el conocimiento de la verdad (o de lo que es verdadero). La dificultad para arribar al conocimiento verdadero, solo a través de los sentidos, de la apariencia, especialmente de la visión, se manifiesta en diferentes momentos del filme. Es interesante destacar uno de ellos.

Para demostrar lo engañoso que puede resultar la información incompleta o parcial que se obtiene de un fenómeno, Hitchcock se vale de la figura de las cabinas insonoras en la tienda de música donde trabaja Miriam Haines. Dentro de una de estas, Guy, su marido, discute con ella acerca de su divorcio. Las cabinas, totalmente vidriadas y aislantes del sonido, permiten ver pero no oír lo que se conversa del otro lado de sus tabiques acristalados. Para que el público de la tienda no escuche el diálogo entre los cónyuges, discretamente, Guy lleva a Miriam a una de esas cabinas para discutir sobre el divorcio que él pretende. La muchacha no solo se niega a concederle el divorcio, sino que lo amenaza con acusarlo de falsa paternidad. Guy sabe que el hijo que Miriam espera no es suyo. No obstante, no puede demostrarlo porque nadie siente la confesión que ella hace dentro de la cabina. Por el contrario, ante todos los presentes que ven pero no escuchan las amenazas de la mujer, es él quien parece amenazar a su esposa al reaccionar violentamente ante las provocaciones de la chica. Lo único que ve el público presente en la tienda es a Guy que maltrata a Miriam dentro de la cabina insonora, presa de la ira motivada por la injusta amenaza que le dirige su esposa. Nadie *escucha* el chantaje que Miriam le hace a Guy, pero en cambio, todos observan el comportamiento violento del hombre a través de sus gestos como resultado de su reacción ante las mentiras de Miriam. Quien no conoce, como conoce el espectador, las verdaderas y egoístas intenciones de la mujer, cree que Guy es quien realmente amenaza a su esposa, hecho que genera un antecedente importante para que Guy sea inculcado por los testigos de la tienda.

#### Mundos simultáneos (MS) y profundidad de campo

En *Strangers on a Train*, se constata una intensificación del uso de la profundidad de campo para expresar la dimensión  $x$  del espacio. Si bien predominan las escenas en la que los personajes aparecen dispuestos sobre planos frontales, abundan aquellas en las que estos se disponen sobre planos perpendiculares al cuadro, ya sea para dialogar entre ellos, diálogo sobre el eje  $x$  (1:16:11), o para definir mundos en convivencia dentro del mismo formato (0:21:22).

#### La simetría como recurso para obtener una imagen estable

El uso de la simetría, recurso largamente manejado por Hitchcock, contribuye a la estabilidad y consistencia de determinadas imágenes que adquieren significado debido a esa cualidad. La solidez del amor conyugal de Guy Haines con Ann Morton está simbolizada por una breve secuencia en la que ambos escapan a la vigilancia tenaz que recae sobre Guy y se internan en uno de los edificios emblemáticos de Washington. Ambos son tomados de pie mientras recorren las salas del edificio de estilo neoclásico (0:49:50). La cámara capta sus figuras con una disposición simétrica reforzada por la simetría de la arquitectura que los enmarca. Esa composición se deshace

cuando Bruno Anthony, oculto detrás de unas columnas, llama a Guy para recordarle su macabro plan de asesinar a su padre. En la trama del filme, Bruno es una verdadera amenaza para el futuro matrimonio de Guy y Ann, y así lo expresa esta secuencia.

#### La transgresión al código de las angulaciones de la cámara

En los filmes anteriores, Hitchcock utilizaba las angulaciones de la cámara con el significado tradicional que ellas poseen en el lenguaje cinematográfico. En este filme, el realizador vulnera el sentido habitual de las angulaciones como recurso para generar el suspense a través de imágenes poco habituales e informar al espectador de acontecimientos que con una angulación normal no hubieran podido ser mostrados. De ese modo, los contrapicados que muestran a Guy Haines en diferentes ocasiones, más que expresar su autoridad y dominio de la situación, manifiestan su dependencia y sometimiento a los planes y caprichos del diabólico Bruno. Le otorgan a la imagen el carácter alucinatorio y siniestro que posee el trato que el propio Bruno le concede a Guy (0:33:20, 0:49:08, 1:07:15). Los picados, en cambio, muestran una situación de conjunto y a los personajes mientras se mueven en un espacio más amplio. Sirven para informar al espectador sobre determinados acontecimientos que solo él debe saber, como cuando Guy esconde la pistola que le enviara Bruno para matar a su padre en el cajón superior de su cómoda junto con sus pañuelos, un lugar inaccesible a una visión con horizonte normal. Las tomas en picado de Guy, en cambio, lo muestran como una persona solvente y con pleno dominio de la situación (1:07:15).

#### La ambigüedad siempre presente

*Strangers on a Train* desarrolla una temática que solo carece de ambigüedad para el espectador. Solamente este sabe que Guy Haines es inocente del crimen de Miriam Haines. No obstante, los acontecimientos que desarrolla la narración de la historia, analizados seriamente, no permiten descartar la posibilidad de que Guy Haines hubiese encargado a Bruno Anthony la realización del crimen de su esposa.

Es solo gracias a la secuencia en el tren (0:05:55 a 0:13:24) —en la que Bruno propone el diabólico plan a Guy, al fingir un encuentro casual con el campeón de tenis— que el espectador puede deducir la inocencia de Guy. Para ser más preciso, es en el convencimiento de la *locura* de Bruno Anthony y en la *cordura* de Guy Haines que se funda toda ausencia de sospecha. Sin embargo, no habría que olvidar las últimas palabras con las que se despiden los dos hombres en el tren: «¿Te gustó mi idea?», pregunta Bruno a Guy, a lo que este responde: «Seguro, Bruno. Está muy bien». Quien solo haya escuchado estas palabras, y no las negativas reiteradas de Guy de acceder al plan de Bruno, podría entender que de hecho Guy está aprobando la idea de su ocasional compañero de viaje (0:13:19). Por otra parte, así es como lo puede haber entendido Bruno con su pensamiento delirante. Ninguno de los acontecimientos posteriores podrá demostrar que Bruno actuó por iniciativa propia y no por mandato de Haines. Con esta imagen, Hitchcock vuelve a mostrar la frágil y delicada frontera que separa la culpabilidad de la inocencia y lo difícil que es acceder a la verdad solo a través del conocimiento de sucesos aparentes, fragmentados y descontextualizados.

#### La imagen mental. La imagen sugestión

Hitchcock reitera la figura de la *imagen mental* y de la *imagen sugestión*. El acto del crimen, perpetrado en la persona asesinada, se encarna en una parte, en un fragmento, en un objeto de esa persona. La mano del pintor asesinado por Alice (*Blackmail*, 1929), el perro de Caypor (*Secret Agent*, 1936), los zapatos de Verloc (*Sabotage*, 1936), el cinturón del impermeable de Robert (*Young and Innocent*, 1938), la soga con la que Philip asesina a David (*Rope*, 1948), la muñeca con la falda ensangrentada que se le muestra a Charlotte (*Stage Fright*, 1950), los lentes de Miriam (*Strangers on a Train*, 1951) son objetos que se descontextualizan, pero no se escinden del hecho macabro del crimen y terminan por obsesionar a los verdaderos autores, los sugestionan hasta el final y los empujan a la confesión.

#### *I Confess* (1953). Hacia el equilibrio del manejo de los recursos cinematográficos

En este filme se constata el uso de todos los recursos discursivos utilizados por el realizador en los filmes anteriormente analizados. Se percibe el uso equilibrado de esos recursos múltiples, combinados y administrados de modo tal que la narración adquiere una gran fluidez expresiva y una intensa interconexión con el tema de la historia. En consecuencia, en ningún momento del filme se advierte el recurso técnico como alarde o como búsqueda en sí mismo. Podría decirse que no hay una *invasión* ni una manifestación evidente del campo enunciativo en el campo enuncivo. Por el contrario, los recursos son utilizados al servicio de un mensaje estético integral. Si bien Hitchcock maneja todos los recursos experimentados en filmes anteriores, pueden constatarse algunos cambios con respecto al uso de esos recursos.

#### Duración de las tomas y movimientos de la cámara

Las tomas son más breves que las de otros filmes anteriores tales como *Rope* o *Under Capricorn*, aunque también existen tomas largas intercaladas de forma estratégica entre otras más breves. La duración de cada toma no constituye una cualidad del filme que se destaque como en los dos filmes mencionados. Existe un gran equilibrio entre tomas relativamente largas y tomas relativamente breves. El corte y el montaje o la yuxtaposición

de dos tomas diferentes pasa *desapercibido*, no se constituye en un tema relevante. Podría hablarse de una gran transparencia discursiva con respecto a este ítem.

Una de las posibles causas de esta apreciación cualitativa es la precisa administración de *cortes enunciativos* y *cortes enuncivos*. Si bien el corte y el montaje forman parte del discurso cinematográfico, podrían distinguirse por lo menos dos diferentes según la cualidad de las tomas yuxtapuestas. El *corte enunciativo* indica más bien un movimiento, un cambio de lugar de la cámara que permite captar distintos focos de interés, mientras que el *corte enuncivo* —si bien expresa también un movimiento de la cámara, un cambio de ubicación— responde, estrictamente, al punto de vista óptico del personaje. De ese modo, la segunda toma de las dos tomas yuxtapuestas es lo que ve el personaje a quien mostró la primera de las tomas. Otra causa posible que contribuye a configurar las cualidades estilísticas del filme es la inserción de cortes en escenas que, en filmes anteriores, eran resueltos por planos secuencia en su totalidad.

Difícilmente se podrán encontrar secuencias en las que los movimientos de la cámara resulten *puros*. En la gran mayoría de los casos, en una misma secuencia se combinan diferentes movimientos e incluso se intercalan tomas con la cámara fija o tomas que responden al punto de vista óptico del personaje que era captado con la cámara en movimiento en la toma inmediata anterior.

Un ejemplo de esta combinación de recursos lo constituye la escena en la que el padre Logan, después de celebrar misa, ingresa al refectorio de la casa parroquial. La cámara fija se ubica sobre el ángulo de quiebre de la trayectoria de Logan. Este ingresa por un largo corredor en dirección a la cámara fija. Poco antes de llegar al primer plano, se produce un corte y la cámara adopta el punto de vista óptico del personaje que observa, fugazmente, el rápido pasaje de Alma Keller, la esposa del capellán asesino. La toma de la mujer se realiza con un movimiento de *travelling* de aproximación que simula la visión y el movimiento del sacerdote. Inmediatamente, un segundo corte vuelve a posicionar a la cámara en su ubicación inicial, y desde allí capta los instantes previos de la llegada de Logan a la esquina en donde cambia su recorrido según un ángulo de 90 grados. El giro del sacerdote es seguido por un *paneo* sobre pivote de derecha a izquierda con el personaje en primer plano. Luego de realizar un brevísimo *travelling* de avance detrás del personaje, que ingresa en la sacristía, la cámara queda fija (0:12:00).

Lo que en filmes anteriores hubiese sido resuelto en una sola secuencia, mediante un *paneo* de pivote, en esta es resuelta con tres tomas y dos cortes: la cámara fija, un *paneo*, un *travelling* de seguimiento y un *travelling* de aproximación según el punto de vista óptico del personaje. Una especie de *paneo de pivote fraccionado* al que se le intercala una toma con el punto de vista óptico del personaje mientras se desplaza. La visión furtiva de Alma por parte de Logan transforma al *paneo* inmediato al corte de la segunda toma y al breve *travelling* final en punto de vista óptico del personaje, lo que hace fluir aún más la secuencia completa de las tres tomas sucesivas. También contribuye con la fluidez de la secuencia el hecho de que la cámara permanezca en movimiento durante la simulación del punto de vista óptico del sacerdote Logan.

#### Movimientos de la cámara (MC) y movimientos de los personajes (MP)

Otro aspecto destacado que contribuye a la peculiar fluidez con que se suceden las escenas de *I Confess* es el modo de combinar los movimientos de la cámara con los movimientos de los personajes.

En todos los casos, los movimientos de la cámara cuando capta a los movimientos del padre Logan son decididos, sus trayectorias parecen estar profundamente pensadas, estudiadas, como para que no exista lugar a la incertidumbre. Sus movimientos se corresponden con la actitud del protagonista que manifiesta un pensamiento y una conducta claros, transparentes, honestos, aun cuando su vida guarde episodios que no desea revelar para no comprometer a terceros. Esa transparencia se manifiesta en su andar resuelto, en la expresión de su penetrante mirada y en la forma de actuar.

Una forma de expresar las cualidades del padre Logan es a través de sus desplazamientos, que son seguidos por distintos movimientos de la cámara. Nunca es filmado con *paneo de péndulo* o de *ida y vuelta*, movimientos que habitualmente expresan un pensamiento y un actuar vacilantes, sino mediante *travelling* o *paneos* simples y enérgicos. En cambio, las tomas correspondientes a Alma y a Otto Keller, su marido, se realizan con movimientos de la cámara que manifiestan cierta ambigüedad del comportamiento, como si ocultaran algún secreto. A ellos se reservan los *paneos de péndulo* o las aproximaciones bruscas realizadas con *travelling* o *zoom*, especialmente cuando la cámara adopta sus puntos de vista. No obstante, con la presencia de estos movimientos que transmiten cierta ambigüedad, no se entorpece la fluidez de las secuencias.

La escena en la que Otto Keller ingresa a la casa parroquial, después de haber ido a la casa del abogado asesinado, y transita por el corredor de acceso hacia la cámara que permanece fija por un instante se transforma inmediatamente cuando el personaje escucha a los sacerdotes mencionar su nombre. En ese preciso momento en el que Keller parece agudizar su oído para sentir mejor lo que los hombres dicen, la cámara realiza un repentino *travelling* de avance hacia el personaje que aumenta notablemente la conjunción con este y provoca que toda la atención recaiga sobre él, como si la propia cámara se aproximase para escuchar mejor, junto con Keller, lo que dicen los sacerdotes (0:20:10). Y lo que dicen los sacerdotes, le incumbe sobremanera.

Otra escena de gran fluidez registra el interrogatorio que el inspector Larrue hace al sacerdote Logan en su despacho. La cámara está fija en el interior de la habitación. La toma comienza antes de que ingresen los personajes. Una vez que ambos personajes ingresaron a la oficina del policía, se trasladan a sus respectivos lugares

en torno al escritorio de Larrue. La cámara los sigue con un movimiento de paneo mientras los dos hombres se aproximan a ella. Larrue apura el paso para alcanzar su puesto detrás del escritorio y pasa por delante de Logan, entre este y la cámara. Inmediatamente, sale del cuadro debido a que la velocidad de su desplazamiento es mayor que la del giro de la cámara. Pero el cuadro no queda totalmente vacío. La figura de Logan permanece en él dado que su paso es más lento y su puesto está más cercano. La cámara retrocede apenas y detiene el paneo en el preciso momento en que el inspector reingresa al cuadro por el margen izquierdo (0:28:20).

En la misma escena, luego de finalizar con el interrogatorio y dar por terminada la entrevista con Logan, el inspector Larrue se levanta de su escritorio y se dirige a la puerta de su despacho. No recorre el mismo camino que había realizado desde la puerta de su oficina al escritorio. Sale por el otro extremo del escritorio y pasa, ahora, por detrás de Logan mientras la cámara lo sigue con movimiento de paneo de izquierda a derecha. En su desplazamiento, *arrastra* a Logan, que se incorpora y se desplaza para salir de la oficina (0:33:10). Ese *movimiento de arrastre*, combinado con el paneo de la cámara, había sido utilizado anteriormente por Hitchcock en la primera escena de *Spellbound*, aunque no de un modo relevante como en este caso.<sup>220</sup> Una vez que Logan hubo salido de la oficina, sin que la toma se interrumpa, el inspector vuelve a su escritorio, desde donde realiza una llamada telefónica. La cámara lo acompaña con un paneo de derecha a izquierda —*paneo de ida y vuelta*— y termina por aproximarse al personaje mediante un *travelling* de avance para aumentar la conjunción con este y acrecentar la atención del espectador sobre lo que Larrue manifestará a través de su conversación telefónica (0:33:50). La combinación de movimientos y la duración controlada de cada uno de ellos —*paneo de seguimiento* y de *ida y vuelta*, *travelling* de *seguimiento*, de *aproximación* y de *re-encuadre*, *arrastre* de un personaje por el desplazamiento del otro—, en una única toma, contribuyen a suavizar los cambios de composición de formato al hacerlos más continuos y fluidos.

Nuevamente, la coordinación de movimientos con diferentes tomas resuelve un cambio de dirección de 90 grados —giro sobre pivote— del desplazamiento del padre Logan y del policía que lo fuera a buscar para un nuevo interrogatorio. El episodio es observado por Otto Keller, quien teme que Logan lo denuncie. La secuencia se resuelve mediante la inserción de una toma en la que la cámara adopta el punto de vista de Logan. La cámara fija, ubicada en el umbral del vano que comunica la sala en la que están reunidos los personajes con el corredor de acceso a la casa parroquial, capta la despedida de Logan de su superior mientras se aproxima al vano en compañía del policía. Entonces, se intercala un corte y una brevísima toma en la que la cámara, con movimiento de *travelling* de avance, sigue el desplazamiento de Keller mientras sale subrepticamente de la habitación. Un segundo corte y una tercera toma en la que la cámara, mediante un *travelling* de retroceso, acompaña el avance de Logan y del policía hasta el atravesamiento del umbral y el giro que les permite tomar el largo corredor hacia la salida. Luego del *travelling*, la cámara se detiene y permanece fija mientras los dos hombres salen de la casa (0:27:00).

Otros movimientos de la cámara son utilizados con algunas variantes con respecto a su manejo en filmes anteriores. El movimiento reiterado de ida y vuelta de un personaje que es seguido por un *paneo de péndulo* —que por lo general expresa la impaciencia o la duda del personaje— aparece aquí como la adopción del punto de vista óptico del personaje que se desplaza de un lado para otro, transformado además en un movimiento de *travelling de balanceo*. Mientras Alma sirve el desayuno y comenta que su marido ha tenido que ir a lo del abogado asesinado como lo hace todos los miércoles, ella y la cámara, que adopta su punto de vista óptico, se desplazan con movimiento de péndulo. En su movimiento, la cámara toma como eje la cabeza del padre Logan captada desde atrás y desde arriba. Entretanto, el sacerdote permanece sentado y en silencio. Mientras Alma se mueve ansiosamente de un lado a otro a las espaldas de Logan, la cámara realiza el mismo movimiento que la mujer, lo que manifiesta su impaciencia y su temor por la decisión que tomará el sacerdote con respecto al episodio protagonizado por su marido. La imagen de la cabeza del sacerdote, tomada en picado, corresponde al punto de vista elevado de Alma Keller, que está de pie, mientras Logan está sentado. La toma desde lo alto, desde la mirada de Alma Keller, expresa su expectativa con respecto a la decisión que tomará Logan, manifiesta el deseo profundo de la mujer por saber lo que piensa el sacerdote con respecto al comportamiento de su esposo y de la situación comprometida en que se encuentra el propio Logan (0:15:00). El movimiento de la cámara es de *travelling* sobre un recorrido en medio círculo que toma como centro la figura del padre Logan. Ese movimiento coincide con el que realiza la mujer y ambos transmiten ansiedad e incertidumbre con respecto al pensamiento y a los proyectos del sacerdote, quien permanece imperturbable mientras desayuna.

Este movimiento vuelve a realizarse durante la declaración de Ruth Grandfort ante el inspector Larrue y el propio Logan. En esta oportunidad, muestra la mitad del rostro del sacerdote mientras Larrue interroga a Grandfort, quien fuera amante de Logan cuando este aún no era sacerdote. En este caso, el movimiento es puramente discursivo; la cámara no adopta el punto de vista de ningún personaje. El movimiento que ejecuta la cámara informa al espectador sobre la reacción que la declaración de la señora Grandfort provoca en el sacerdote (0:46:29).

También, la escena que narra el encuentro imprevisto de Ruth Grandfort con Otto Keller está filmada con un movimiento de cámara de paneo combinado con un *travelling* de giro que permite rotar la cámara 180 grados con respecto a su posición inicial. Una vez que termina el giro que acompaña el desplazamiento de Keller hacia el altar

220 Véase el Anexo 8: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones x, y y z del espacio cartesiano. Paneo y *travelling* de arrastre.



mayor, la cámara queda fija mientras este se aleja del cuadro. Con su recorrido, describe un plano de punta virtual cuyos extremos marcan el comienzo y el final de la secuencia, respectivamente (1:06:05).

Tal vez la secuencia más compleja —en cuanto a la combinación de recursos que resuelven el desplazamiento extenso de Logan, desde que ingresa a la iglesia y sale por la puerta de la casa parroquial, mientras atraviesa diferentes espacios sagrados y profanos— sea la que principia la tercera parte del filme. También, en esta secuencia, se constata un paulatino incremento del suspense. La cámara toma a Otto Keller mientras quita las flores viejas y marchitas del altar y acomoda, en su lugar, las flores frescas que acaba de traer (1:06:38). La cámara, ubicada junto a Keller en el presbiterio, enfoca la llegada de Logan, que se aproxima desde el ingreso hacia el capellán por una de las naves laterales de la iglesia. La cámara permanece fija y los planos son breves y alternados, hecho que configura un verdadero *montaje paralelo*. Unos planos muestran el avance de Logan hacia Keller, mientras que los otros dos muestran directamente a Keller. El primero, un primer plano de Keller y el segundo, un primerísimo plano del hombre mientras observa, con ansiedad, el avance del sacerdote que se le aproxima (1:06:44). La quinta toma, con la cámara fija, capta a Keller en plano medio corto y de espaldas al cuadro filmico sobre la mitad izquierda del encuadre. Por la mitad libre de la derecha, se ve avanzar a Logan con paso firme hacia Keller después de haber cambiado en 90 grados la dirección de su recorrido por la nave lateral. En la misma toma se aprecia cuando Logan, quien está muy próximo a Keller, vuelve a girar 90 grados, sin mirarlo, como si tratara de evitarlo, mientras se desplaza hacia la izquierda sobre un plano frontal al cuadro y después de haber descrito una trayectoria en zigzag desde su ingreso al templo. La cámara lo sigue con un brevísimo paneo de derecha a izquierda hasta que la figura de Keller queda posicionada en el centro del encuadre y en primer plano, después de haber girado otros 90 grados sobre sí mismo, para poder seguir viendo la figura de Logan que se aleja (1:06:52). Un corte permite un nuevo posicionamiento de la cámara con un horizonte más alto, sobre el propio altar, de modo tal que la nueva toma de los personajes se hace en picado. Logan continúa avanzando hacia la cámara seguido por Keller, quien finalmente lo aborda y lo interroga. Cuando llegan al nivel superior donde está ubicada la cámara, esta comienza un movimiento de *travelling* de retroceso delante de los dos personajes que continúan avanzando, uno detrás del otro. En el instante en el que Keller le pregunta a Logan qué sucederá con él, Logan se detiene, y con él la cámara. Un nuevo corte permite otro nuevo posicionamiento de la cámara que toma a los personajes dispuestos sobre un plano frontal y a una distancia de plano americano. Logan gira sobre sus espaldas y encara a Keller. Entonces le responde que lo arrestarán. La cámara permanece inmóvil. Ocasión de la *acción verdadera* (1:07:02).

La toma siguiente, en picado y mediante un paneo de derecha a izquierda, capta a los personajes que retoman su camino, pasan por detrás del altar y salen de la iglesia (1:07:10). Otro corte y otra toma, ahora con la cámara fija, adelantada con respecto al recorrido de avance de los personajes y posicionada con horizonte bajo y el plano del cuadro perpendicular al trayecto de los dos hombres. El avance decidido de Logan y de Keller detrás y su aproximación a la cámara provocan un aumento de la conjunción y la afectación de la angulación en contrapicado, hecho que dramatiza la situación (1:07:12). La toma finaliza con un corte. Una nueva toma acompaña el desplazamiento rápido de los personajes mediante un *travelling* de retroceso a distancia de plano medio corto. Keller continúa interrogando y mortificando a Logan que marcha delante. En un determinado momento, la cámara se detiene y los personajes salen del encuadre por el margen izquierdo (1:07:30), recurso que enfatiza la reticencia y la sobriedad de las respuestas de Logan a Keller. Una nueva toma con la cámara fija delante de los personajes capta el avance que realizan hasta que se detienen, próximos al cuadro, a una distancia de plano medio corto. La detención de Logan es aprovechada por Keller para interponerse en su camino y acusarlo de cobarde, pues supone que, al ser acusado por la policía, el sacerdote confesará la verdad (1:07:35). Logan no responde y continúa avanzando. *Desplaza* a Keller fuera del cuadro con una mirada de compasión. Su rostro inunda el encuadre. La fuerte mirada del sacerdote expresa su impotencia por no poder confesar la verdad a la policía y sentirse acusado injustamente (1:07:40). Una toma del rostro desesperado de Keller obliga a la cámara a cambiar su orientación con respecto a la de la toma anterior (1:07:46). La toma final de la secuencia posiciona a la cámara de modo tal que capta el rostro de Logan en primerísimo plano que gira sobre su derecha y enfila por el corredor de acceso para salir de la casa parroquial. La cámara lo sigue con un paneo mientras gira y luego permanece fija cuando Logan se aleja (1:07:52).

El largo periplo de Logan se resuelve por la conjunción de diversos recursos que integran los movimientos y el estatismo de la cámara con los movimientos y detenciones de los personajes. La *música* se incorpora en la secuencia y destaca cada toma y cada paso de los personajes mientras ejecuta un fraseo claro, marcado y tan seguro y decidido como el ritmo de la marcha de Logan frente al inquisitivo Keller.

Tal vez, en otro momento de su trabajo y de su carrera, Hitchcock hubiese filmado todo el recorrido de los dos hombres mediante un *travelling* de retroceso o de avance detrás de ellos, en una única toma. La sucesión de múltiples tomas, la combinación de múltiples movimientos de la cámara y de los personajes, las diferentes conjunciones y disyunciones, el cambio de las angulaciones con que lo hace en esta ocasión, expresan la riqueza y complejidad de la *imagen-pensamiento* de ambos personajes en cada momento de su camino. Ambos, torturados por las circunstancias y por las distintas alternativas que la vida y el estatus de cada uno les ofrece para afrontarlas. Ambos, con distintas armas y recursos para resolverlas de acuerdo con los temores y los valores que cada uno posee.



Con mayor abundancia de escenas que en filmes anteriores, Hitchcock recurre a una composición de formato reiteradamente utilizada. Consiste en la disposición de un personaje en primer plano, generalmente tendido o de pie, o de objetos muy próximos al plano del cuadro y a la presencia de un personaje que desde el fondo del cuadro ingresa al ámbito y se traslada hacia el personaje o hacia los objetos ubicados en primer plano. El recurso, utilizado por primera vez según la filmografía analizada en *The 39 Steps*, y reiterado con variaciones en otros muchos filmes posteriores, es utilizado aquí en todas sus variantes posibles, incluso la del filme mencionado (1:02:31). El personaje y los objetos en primer plano, captados con la cámara fija, generan una especie de fuerza de atracción hacia ellos que obliga, a quien se encuentra en el fondo del cuadro, a avanzar hacia el primer plano. Como se manifestara en su momento, este recurso expresa la profundidad del espacio escénico —la dimensión *x* del espacio cartesiano— dado que quien se traslada realiza su desplazamiento sobre un plano de punta al plano del cuadro. Para lograr este efecto, se utiliza la profundidad de campo que permite la visión nítida y equivalente del plano más cercano, del más alejado y de todos los planos intermedios.

#### Angulaciones

Las angulaciones de la cámara se integran a la composición del formato (CF) para crear mundos en convivencia (MS), sugerentes y significativos. Colaboran en la generación o en la acentuación del suspense, sobre todo en aquellas tomas en las que los personajes, durante sus desplazamientos, se aproximan al plano del cuadro y generan primeros planos, hecho que obliga al cuadro a aumentar su inclinación para poder captar sus figuras. Predominan las escenas con angulaciones en contrapicado, aspecto que impregna a la temática tratada de una gran solemnidad. En general, las angulaciones no quebrantan los códigos de significado.

El contrapicado muestra la autoridad y seguridad con las que algunos de los personajes —en especial el padre Logan— enfrentan las diversas situaciones que se les plantean, aunque sus vidas no carezcan de conflictos. Una toma resulta muy ilustrativa. Durante el juicio del padre Logan, a este se le formula una pregunta extremadamente comprometedor para Otto Keller. Su revelación —la autoría del asesinato del abogado Villette— debe ser mantenida en secreto por Logan de acuerdo con las condiciones impuestas por el sacramento de la confesión. En ese instante de compromiso supremo, la cámara lo toma en contrapicado, imagen que expresa su poder para mantener el silencio o desenmascarar a Keller. Pero junto con él, más al fondo y más arriba, por sobre la cabeza del propio Logan, aparece la imagen de un crucifijo apoyado sobre una de las paredes del recinto. Su autoridad y autocontrol no provienen de un poder humano —no surgen de sí mismo—, sino de un poder divino que lo supera y trasciende. Es por ese poder divino que Logan ofrece su obediencia y su silencio; de alguna manera, acepta su propia inmolación por amor a sus semejantes y por un mandato superior (1:19:00).

#### Mundos simultáneos (MS)

El filme abunda en presencias de mundos simultáneos de diversos tipos, tanto los conformados por la simultaneidad de imágenes visuales, dispuestas sobre los mismos planos o planos diferentes, como aquellos conformados por la convivencia de imágenes visuales y sonoras. La profundidad de campo contribuye, en todos los casos de simultaneidad de imágenes visuales distantes del cuadro con otras muy próximas a este, para que su visualización sea la adecuada. Un ejemplo de la nitidez ofrecida por la profundidad de campo lo constituye la escena en la corte, cuando Ruth Grandfort asiste a una audiencia de su marido, quien actúa, distante, en el fondo del cuadro, mientras ella es chantajeada por el abogado Villette. Tanto Villette como Ruth son tomados en un primer plano, simultáneamente con el abogado Grandfort, quien aparece en un lejano plano figura (0:59:16).

La simultaneidad del mundo visual y del mundo sonoro tiene algunas secuencias memorables, como la que registra la confesión pública del crimen de Villette por parte de Keller. Este, apresado en la sala de espectáculos del Colegio Parroquial, revela su crimen desde el escenario mientras una toma muestra a Ruth y a su marido que escuchan, desde el *foyer* de entrada, sin poder verlo directamente pues se lo impide la policía que custodia el lugar. Cuando Keller pronuncia las palabras que lo condenan, la cámara toma el rostro de Ruth, por lo que la voz del hombre proviene del espacio fuera de campo. En el rostro de Ruth se esboza una sonrisa de satisfacción al comprender que estas palabras demuestran la inocencia de Logan ante la policía que presencia la escena. Mientras Otto Keller continúa gritando desde el espacio fuera de campo, ella le pide suavemente a su marido: «Llévame a casa, Pierre». Da así por concluido su tormento y el de Logan (1:34:14).

#### El acceso a la intradiégesis

Nuevamente, como en otros tantos filmes, es interesante notar cómo Hitchcock propone el acceso a la intradiégesis. Un barco (fuera de campo) se aproxima lentamente al puerto de Quebec y la cámara sobre él capta el centro histórico en la parte alta de la ciudad. La música sugiere que el espectador se aproxima a un mundo de ensueño, apenas creíble, de una inmensa belleza. Inmediatamente, y una vez en tierra, la cámara comienza a seguir el camino indicado por grotescas flechas que señalan una dirección. Las flechas están ubicadas sobre las paredes de los edificios del casco histórico de la ciudad. Al llegar a lo que parece ser el destino anunciado por las señales, la cámara ingresa por una ventana apenas abierta al interior de una vivienda donde yace el cuerpo sin vida de una persona que ha sido asesinada.

El cuerpo es descubierto por el espectador al ser llevado desde un exterior de encanto a un interior de horror. Ese recorrido lo hizo gracias a la señalización que *alguien* puso para orientar a la cámara. Las flechas que señalan el camino hacia el lugar del asesinato que abre las puertas de la historia pertenecen a la diégesis, son anuncios que están sobre las paredes de la ciudad. Pero son tan grotescas que parecen artificiales, puestas allí expresamente por alguien que no pertenece a la diégesis, sino que forma parte de los recursos discursivos, al plano de la extradiégesis.

### *Dial M for Murder* (1953). El espacio fuera de campo detrás del observador y la gestación de la sorpresa

Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes y la composición del formato (CF)

Dado que la acción se desarrolla enteramente en un departamento, los movimientos de *travelling* de la cámara son muy limitados. Si bien existe el *travelling de seguimiento*, el desplazamiento de la cámara sobre una trayectoria recta es mínimo debido a lo reducido del espacio escénico, pues la gran mayoría de las escenas transcurren en el pequeño living del departamento de los Wendice. Hitchcock no utiliza el *travelling de atravesamiento*, aunque algunas secuencias sean filmadas en el dormitorio, en el baño y en el patio del departamento, es decir, fuera del ámbito del living. El acceso a estos espacios se realiza mediante cortes y tomas con la cámara ya ubicada en esas habitaciones específicas.

Los movimientos predominantes son el de *paneo* y el de *travelling* sobre trayectoria curva, ambos muy adecuados para el espacio escenográfico propuesto, reducido y alhajado con numerosos objetos. No obstante, en algunas tomas, la cámara debe ubicarse en una posición que está fuera de los límites del living, debido a lo exiguo de este espacio. Así, por ejemplo, la toma en la que aparece una mesa con botellas en primer plano, detrás de la cual Margot Wendice muestra a Mark Halliday, su amante, las cartas comprometedoras que ha recibido de un desconocido (0:05:20), está realizada con la cámara ubicada fuera del departamento, detrás de la pared donde, habitualmente, está apoyada la mesa con las botellas de bebida. En todas las demás secuencias, la mesa está apoyada contra una de las paredes del living, por lo que esta toma solo podría haberse hecho desde el otro lado de la pared, con la cámara ubicada fuera de ese espacio. A diferencia del filme *Rope*, en el que se muestran solo tres lados de las habitaciones, en *Dial M for Murder* aparecen los cuatro límites verticales del living.

Al igual que en *I Confess*, el realizador logra una gran fluidez de la imagen gracias al manejo armónico de los diferentes componentes: los movimientos de la cámara, los movimientos de los personajes, la duración de los planos, la combinación de tomas con la cámara fija y los personajes inmóviles con tomas con la cámara en movimiento, la composición del formato, la relación de los personajes con los objetos del atrezzo y la música extradiégetica.

Todos estos recursos son manejados con solvencia, especialmente en la primera parte del filme, la correspondiente a la planificación del asesinato de Margot por parte de su esposo, Tony Wendice. La conversación que este mantiene con Lesgate, el potencial asesino de Margot en el plan ideado por su marido, presenta una diversidad significativa de composiciones del formato (CF) logradas sobre la base de breves movimientos de la cámara, de re-encuadres expresivos de los personajes que alternan sus posiciones absolutas en el espacio y sus posiciones relativas entre sí —se desplazan, se ponen de pie o se sientan— con los objetos del equipamiento.

La composición del formato (CF) es sumamente dinámica. Mientras que en filmes anteriores a 1942/1943, Hitchcock mantenía la misma composición durante toda una toma —generalmente simétrica y frontal—, en este filme, la composición se altera en la misma toma debido al movimiento del personaje o al de la cámara, o al de ambos simultáneamente. Este aspecto es destacado por la presencia de focos luminosos artificiales, tales como las lámparas, dentro del encuadre, ubicadas a diferentes distancias del plano del cuadro, especialmente en el primer plano. Estos objetos sirven de referencia cuando el encuadre se desplaza hacia un lado u otro como consecuencia del movimiento del personaje que es seguido por la cámara, por lo general con movimientos de *paneo*. La presencia de estos objetos, que permite al espectador mantener la orientación en relación con las posiciones relativas que ocupan los personajes en el espacio escénico, también contribuye a enfatizar los cambios de la composición del formato. De ese modo, la imagen visual adquiere gran dinamismo y plasticidad.

Durante la conversación a través de la cual Tony Wendice convence a Lesgate para que asesine a su esposa, predominan las tomas en contrapicado que expresan la superioridad de ambos hombres con respecto a la indefensa y ausente Margot. Los diferentes objetos del equipamiento son captados en distintos planos, especialmente en primer plano, al igual que los personajes. La diversidad del mobiliario, en particular de lámparas de mesa encendidas, de diferentes formas y materiales, permite una rápida orientación en el espacio por parte del espectador durante la conversación de Wendice con Lesgate.

Es interesante notar que este dinamismo en la composición del formato, que responde a movimientos combinados de los dos hombres y de la cámara dentro de la misma toma o en tomas yuxtapuestas —recordemos que el corte y montaje expresa un movimiento de la cámara—, es utilizado por Hitchcock para manifestar el desequilibrio inicial, el desencuentro inquietante que la siniestra propuesta de Wendice provoca en Lesgate y, por supuesto, en el espectador. Esta secuencia es comparable con la escena n.º 29 de *The Magnificent Ambersons*, en la que George Amberson visita a la señora Johnson; o con la escena n.º 52, en la que el mismo personaje visita al abogado Bronson.<sup>221</sup>

221 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escenas n.º 29 y n.º 52.

El efecto que Welles consigue con una sola toma —un verdadero plano secuencia— Hitchcock lo logra mediante diferentes tomas estáticas y dinámicas, combinadas adecuadamente. Además de las consideraciones anteriores y al igual que en *I Confess*, el dinamismo de toda la secuencia, entendida como una sucesión de diferentes tomas, es el resultado de la alternancia de tomas *enunciativas* con tomas *enuncivas* que responden al punto de vista óptico de los personajes.

Para destacar un detalle de un objeto o de un personaje, Hitchcock recurre al corte y a una toma inmediata en la que se muestra el objeto en primer plano, pero también abundan los planos en los que el detalle, en primer plano, se alcanza mediante un movimiento de la cámara sin producir ningún corte, ya sea mediante un *travelling* de aproximación o un *paneo*, recursos ya utilizados por el director en filmes anteriores. En este filme, Hitchcock introduce otro recurso que permite el acercamiento rápido al objeto. Este recurso se asemeja a un *travelling* de aproximación o a un *zoom*. Consiste en dos tomas muy breves yuxtapuestas e inmediatas, con planos diferentes del objeto, el segundo más próximo que el primero. En este caso, ambos planos captan el costurero de Margot que Tony dejó sobre una mesita, objeto sobre el cual el director desea que el espectador preste especial atención pues jugará un rol fundamental en el desenlace de la historia. Las tomas corresponden al punto de vista óptico de Wendice (0:51:00).<sup>222</sup> El recurso será utilizado en otros filmes posteriores tales como *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963) y *Torn Curtain* (1966).

Hitchcock maneja composiciones de formato ya utilizadas en otros filmes, aunque evita la simetría bilateral absoluta. Asimismo, los personajes difícilmente son tomados sobre planos frontales mientras dialogan. Predominan las disposiciones sobre planos oblicuos al plano del cuadro filmico o planos en escorzo. Mientras Wendice explica el plan a Lesgate, raramente los personajes son tomados frontalmente. Solo cuando Wendice emite sentencias concluyentes, entonces aparece solo en el cuadro, centrado y frontal con respecto a sus márgenes. El escorzo genera tensión, y ese sentimiento de incómoda presión es el que experimenta Lesgate al saberse apresado y chantajeado por el astuto Wendice. Una vez que Wendice comprometió la palabra de Lesgate y comienza a explicarle los pasos que debe dar para asesinar a Margot, la cámara adopta una posición elevada y la escena se muestra a través de un fuerte picado, con punto de vista cenital. La explicación que Wendice hace a Lesgate de la espacialidad del departamento es transferida al espectador a través de este recurso (0:27:00). El departamento se muestra como si fuese un plano geográfico. También en este caso, una lámpara de techo que pende sobre el living forma parte de la composición dinámica del formato y favorece a la ubicación relativa de los personajes en el espacio.<sup>223</sup>

#### Mundos simultáneos (MS)

Tal vez la secuencia más elocuente que se sirve de la simultaneidad de mundos en convivencia dentro del cuadro sea la correspondiente al *ensayo* del asesinato que Lesgate hace el día anterior al crimen, mientras Wendice habla por teléfono con la propia Margot. El plan es explicado a Lesgate el día anterior a su presunta realización. Esa noche, Margot y Mark Halliday, recién llegado a Londres desde los Estados Unidos, salen juntos al teatro por sugerencia (casi es una imposición) del propio Wendice. En ausencia de Margot y de Mark, Wendice cita a Lesgate a su departamento para involucrarlo en el siniestro plan para asesinar a su mujer. Mientras Margot llama a su esposo en el entreacto y habla con él por teléfono, Lesgate estudia los movimientos que deberá realizar la noche siguiente, cuando deba asesinar a Margot. Resulta conmovedor escuchar la voz inocente y animada de Margot que le dice a su marido lo feliz que es y lo bien que pasa la velada, mientras su futuro asesino enciende y apaga luces, abre y cierra puertas, entretanto examina el escenario en el que consumará el crimen (0:31:24).

#### La imagen visual del matrimonio

Se reitera, como en tantos otros filmes, el uso de una imagen que sugiere la consolidación del matrimonio o de la pareja que se ama. Como ya se explicara anteriormente, esa imagen consiste en ubicar a los dos integrantes de la pareja a ambos lados de una mesa, o sentados uno junto al otro frente al hogar (*The Farmer's Wife*, *Blackmail*, *Mr. and Mrs. Smith*, *Suspicion*, entre otros filmes). Es interesante notar que esa figura jamás se forma entre Margot y Tony.

Al principio del filme, la primera escena en el interior del departamento muestra a Tony de pie que se aproxima a su esposa y la besa. Ella está sentada frente a la mesa mientras desayuna y lee el periódico que tiene abierto entre sus manos. En primer plano, la cámara capta el arribo desde los Estados Unidos de su amante Mark Halliday. Esa mesa, ubicada entre el escritorio que está junto al ventanal y los sillones del living, nunca más aparecerá en el filme. Su ausencia dará lugar a un gran espacio vacío que será el escenario del crimen de Lesgate por parte de Margot, en defensa propia, cuando este intente estrangularla.

Posteriormente, cuando Margot sea encarcelada, el lugar será ocupado por su cama. Debido a lo difícil que le resulta aceptar la ausencia de su esposa, quien ha sido sentenciada a muerte, Wendice coloca allí su cama

222 El mismo recurso, pero esta vez con tres tomas yuxtapuestas, será utilizado en una secuencia del filme *The Birds*. Si bien el recurso había sido utilizado por Hitchcock en filmes muy anteriores al año 1943, como en *The Farmer's Wife* o en *Murder!*, en esas ocasiones el tiempo de duración de cada toma y el tratamiento a través de un fundido de imagen era mayor. De ese modo, el acercamiento se realizaba de un modo más gradual y no tan brusco.

223 El mismo recurso había sido utilizado por Hitchcock en *The Lodger: A Story of the London Fog*, en 1928, y en *The Paradine Case*, en 1947.

en tanto argumenta hipócriticamente a Mark y al inspector de policía no poder dormir en el dormitorio donde está la cama gemela de Margot vacía. En cambio, en una brevísima secuencia inicial, Margot y Mark Halliday, los verdaderos amantes, aparecen sentados uno frente al otro. De ese modo, configuran la composición preferida por Hitchcock para expresar el amor conyugal (0:34:30).

Espacio fuera de campo detrás del espectador (EFCde). Una laguna narrativa y la generación de *suspense*

Si bien Hitchcock había manejado el espacio fuera de campo (EFC) detrás del observador en filmes anteriores, especialmente a partir de *Secret Agent* (1936), solamente lo había hecho a través del diálogo entre personajes ubicados dentro y fuera del encuadre. El espacio fuera de campo detrás del observador nunca había sido utilizado como recurso para generar sentimientos de sorpresa o de angustia que contribuyeran en la gestación de *suspense*.

En *Dial M for Murder* existe un primer intento manejado a través de dos tomas consecutivas (0:43:00). La primera de ellas capta a Margot en el teléfono, cuando responde a la llamada que su esposo le hace desde el club, tal como había sido planeado con Lesgate el día anterior. El espectador *supone* que este se encuentra oculto tras las cortinas que esconden el ventanal que da al patio, al que Margot le da la espalda. El espectador *supone*, porque hábilmente Hitchcock recurre a una *laguna narrativa* para aumentar aún más la incertidumbre y la expectativa que genera la secuencia. En el preciso momento en que Lesgate está por salir del departamento de los Wendice y de abandonar el plan para asesinar a Margot debido al retraso de la llamada de Tony a su esposa, se escucha el timbre del teléfono al cual deberá responder Margot y ocupar la posición favorable para que Lesgate pueda estrangularla. Pero en ese preciso momento, se produce un corte. La cámara cambia su punto de vista y pasa a mostrar el umbral del vano del dormitorio de Margot, que se ilumina bajo la puerta cerrada, toma que se *supone* corresponde al punto de vista óptico de Lesgate. Inmediatamente, un corte y otra toma con la cámara ubicada en el interior del dormitorio donde Margot se incorpora y acude a atender la llamada. Toma que induce al espectador a abandonar, de inmediato, el punto de vista de Lesgate y retomar el de observador silencioso y omnisciente. Una siguiente toma general, en leve picado, muestra el living desierto que se ilumina con la luz que proviene del dormitorio de Margot cuando esta abre la puerta y se dirige al teléfono sobre el escritorio, junto al ventanal. La cámara, con el horizonte elevado, está ubicada junto al ventanal. En la toma, este permanece fuera del cuadro, detrás de la cámara y del espectador que retomó el punto de vista de la cámara. La puerta de acceso al departamento aparece cerrada. Un nuevo corte y la toma inmediata capta a Margot de frente, de espaldas al pesado y oscuro cortinado que cierra el ventanal y en plano medio corto mientras levanta el auricular y comienza a solicitar una respuesta (0:43:17). El espectador no sabe si, finalmente, Lesgate volvió a ocultarse detrás de las cortinas o salió del departamento al abandonar el plan. Esta duda constituye la base de dos de las hipótesis que se formula el espectador.

Al no recibir respuesta alguna, Margot insiste: «Aló, aló...». Entonces, la cámara, que la capta casi de frente, comienza a girar alrededor del personaje por su derecha, hasta completar un recorrido de 180 grados y posicionarse de modo tal que la figura de Margot, iluminada a contraluz por la fuente luminosa que proviene de su dormitorio, queda totalmente de espaldas al cuadro y al espectador. Y ¿también al asesino?

En el preciso momento en el que la cámara termina de girar y se detiene, por el *margen inferior* comienza a subir una chalina extendida por las manos enguantadas de Lesgate. La aparición repentina es subrayada por un acorde seco de la música extradiegética. Inmediatamente un corte y una nueva toma, ahora con la cámara frente a Margot y al asesino, apenas detrás, iluminados ambos plenamente por la luz que proviene del dormitorio.

La secuencia de las tres últimas tomas es breve. La primera y la última son tomas de frente a Margot, con la cámara fija y con el mismo punto de vista. La primera, con ella sola —sobre el fondo oscuro del cortinado—, la tercera, con Margot en la misma posición, pero con Lesgate detrás, mientras alza sus brazos con la amenazante chalina estirada, pronta para ahogar a la víctima. La toma intermedia, que permite el pasaje desde el frente de la mujer a sus espaldas, lograda magistralmente por el lento giro alrededor del personaje mientras este continúa rogando una respuesta en medio del silencio absoluto, posiciona al espectador exactamente entre Margot y Lesgate. El corte y el pasaje a la tercera toma son tan súbitos e inesperados —puesto que la posición frontal de la cámara contraviene el recorrido de giro que había realizado en la toma anterior, que no se deshace con un giro en sentido contrario— que la sensación que tiene el espectador es de que aún permanece en la posición anterior, y que el asesino lo estrangulará a él junto con Margot (0:43:28).

El giro de 180 grados alrededor de la señora Wendice es la clave para incrementar el *suspense* pues provoca dos efectos diferentes, ambiguos y simultáneos en el espectador. Por una parte, posibilita que el espectador se sienta en la posición de la mujer, con sus espaldas desprotegidas mientras sospecha que, tal vez, detrás de él esté Lesgate pronto para atacar. Por otra parte, permite el cambio del punto de vista óptico del espectador al punto de vista óptico del asesino y sugiere que este no se ha ido del departamento de los Wendice, sino que se ha vuelto a esconder detrás de las cortinas a la espera de que Margot atienda el teléfono. El lento movimiento —el giro de 180 grados— que transforma el punto de vista del espectador en el de Lesgate se lo demuestra poco a poco. Este proceso de lenta verificación de una de las posibles hipótesis que se había formulado el espectador incrementa su angustia hasta que la aparición repentina de Lesgate, en la toma inmediata posterior, comprueba definitivamente su hipótesis, sorprendiéndolo y espantándolo a la vez.



Si bien el espacio fuera de campo detrás del espectador (EFC<sub>de</sub>) *vuelve* a posicionarse en el interior del cuadro con la tercera toma y se transforma en espacio dentro del cuadro (EDC), ese pasaje es tan repentino que no solo sorprende, sino que es suficiente para que se sienta como un espacio que aún está *detrás*. En el instante inmediato al comienzo de la tercera toma, el espectador tiene la sensación de que aún está parado en el delgado espacio que separa a Margot del asesino.

La tercera toma provoca *sorpresa* pues verifica la más indeseada —aunque la más probable— de las hipótesis imaginadas, la presencia de Lesgate detrás de las cortinas. La segunda toma, en cambio, es la que produce *suspense*, tiempo suspendido por el movimiento de giro durante el cual el espectador intercambia, rápidamente, diferentes hipótesis... y suspende su respiración.

Por primera vez, Hitchcock, en toda la filmografía analizada, utiliza el espacio fuera de campo (EFC<sub>de</sub>) detrás del espectador como recurso para generar *sorpresa* y provocar la conmoción necesaria que predisponga al *suspense* de la secuencia siguiente, en la cual Margot lucha desesperadamente contra su agresor. El recurso es complejo pero eficiente. Se vale de diferentes tomas. El proceso comienza con la toma en que Lesgate, con la puerta del departamento entreabierta y en el instante en que va a abandonar el plan de Wendice, siente sonar el teléfono que está sobre el escritorio junto al ventanal. Al introducir una nueva toma con la puerta del dormitorio de Margot en el que se enciende una luz, se introduce la laguna y la duda con respecto al accionar de Lesgate. El espectador se siente interpelado: ¿Lesgate abandonó el plan y se fue o volvió a ocupar el lugar que Wendice le había asignado detrás de las cortinas?

Hitchcock maneja dos recursos esenciales para sorprender al espectador: la aparición de un objeto por el margen inferior del cuadro —la chalina estirada entre las manos de Lesgate— y la violación del espacio *real* que queda detrás del espectador. Esa violación debe realizarse, necesariamente, con imágenes dentro del cuadro, puesto que en el cine, cuando no hay sonido y la escena debe transcurrir en absoluto silencio, la acción empieza y termina en la superficie de proyección, solo con la imagen visual. De ahí, el extraordinario valor del efecto logrado.

Si se recuerda la escena n.º 16 Ezll de *The Magnificent Ambersons*, el efecto sorpresa logrado por Welles en el ánimo del espectador que se sobrealta cuando aparecen por sus espaldas las figuras de Eugene Morgan e Isabel Amberson y la voz en *off* de Jack Amberson, se comprobará la posible influencia que puede haber tenido esta magistral escena en Hitchcock.

### *Rear Window* (1954). El espacio fuera de campo detrás del observador (EFC<sub>de</sub>) y la gestación del *suspense*

Al igual que en el filme *Dial M for Murder*, *Rear Window* está filmado en un único espacio, el departamento del fotógrafo L. B. Jeffries, ubicado en el Greenwich Village de Nueva York, donde se encuentra recluso tras haber sufrido un accidente en un episodio desafortunado de su trabajo. Desde allí, sentado en una silla de ruedas, y con la pierna izquierda enyesada, contempla por la ventana trasera la vida privada de sus vecinos de enfrente, o lo que puede ver de esas vidas a través de las propias ventanas del edificio. Entre sus múltiples vecinos, Jeffries distingue y observa la vida de siete personajes cuyas historias pasarán a formar parte de su propia historia. Todas ellas transcurrirán junto con la suya durante todo el filme. Pero una de ellas, la que concierne al matrimonio del señor y la señora Thorwald, se transformará en la historia principal sobre la cual Jeffries, Lisa y Stella pondrán toda su atención.

La cámara siempre está situada dentro del departamento, un monoambiente con una pequeña cocina y un baño de los cuales solo se muestra el acceso. En ese único espacio de unos treinta metros cuadrados, se mueven las personas que rodean a Jeffries, su novia Lisa y su enfermera Stella.

#### Los espacios de la escenografía

Desde el comienzo del filme, Hitchcock califica los espacios de la escenografía en tres sectores: el interior del departamento de Jeffries; el patio sobre el cual se abre su ventana y las de sus vecinos de enfrente, y los diferentes departamentos cuyos interiores se ven, parcialmente, a través de sus ventanas.

Es habitual en los filmes de Hitchcock que su realizador destaque el carácter íntimo y particular de la historia que será narrada en el filme. Como se vio, un recurso habitual que maneja es ingresar desde el espacio exterior al espacio interior por un vano, generalmente por una ventana. Manifiesta, a través de este recurso, la naturaleza privada de la historia que se narrará y, al mismo tiempo, la transgresión que se comete al hacerlo. El hábil recurso provoca que el espectador se sienta cómplice del narrador, a la vez que un ser privilegiado por haber sido escogido como confidente de su historia secreta. Hitchcock procede de ese modo en otros filmes tales como *The Farmer's Wife* (1928), *Number Seventeen* (1932), *The Lady Vanishes* (1938), *Rebecca* (1940), *Foreign Correspondent* (1940), *Shadow of a Doubt* (1943), *The Paradine Case* (1947), *Rope* (1948), *Under Capricorn* (1949), *Stage Fright* (1950), *I Confess* (1953), *Dial M for Murder* (1954).

Es interesante destacar dos de esos filmes, *Rope* y *Stage Fright*, pues en ellos se expresa claramente el carácter selectivo de la historia y del escenario donde se desarrolla. El segundo, más que el primero, pone de manifiesto ese espacio donde acontece la acción como el escenario de un teatro donde se representa una historia. En ambos filmes, Hitchcock establece cuál es el *espacio del escenario* donde suceden los acontecimientos y cuál



el *espacio de la platea*, desde donde el espectador participa de esa acción mientras la observa. El realizador consigue esta calificación del espacio mediante el movimiento de la cámara. Efectivamente, la cámara avanza desde el espacio *exterior* —la platea— hacia el espacio *interior* —el escenario—. Obviamente, a diferencia del teatro, en donde la ubicación del espectador es fija, en el cine la cámara puede transportarlo por todo el escenario. Este privilegio se percibe claramente en *Rope* y en *Dial M for Murder*; pero no en *Rear Window*.

Por lo general, una vez que se ingresa al escenario, se pierde la visión y la conciencia de la *boca de escena* que en todo teatro enmarca al espacio escénico. Solo en *Rope* la boca de escena permanece en la escenografía, figurada por el gran ventanal que la cámara atraviesa al principio del filme. No obstante, en este filme, el espectador presencia el espectáculo desde la parte de atrás del escenario, tal vez como un actor más que participa de la acción. De este modo, se genera una segunda boca de escena (la real), definida, como se expresó en su oportunidad, por el plano frontal que coincide con la ubicación del arcón donde está escondido el cadáver de David. Todo el espacio que permanece a espaldas de la cámara (y del espectador) es el espacio que corresponde a la platea de un teatro convencional. Espacio que nunca se muestra en el filme, y que permanece como una gran laguna del espacio escenográfico.

En *Rear Window* ocurre algo diferente. La cámara no ingresa desde el exterior —desde el patio abierto al cual se vuelcan las ventanas de los edificios, o de la propia calle— hacia el interior del departamento de Jeffries. Por el contrario, la cámara, ya ubicada dentro del departamento desde el inicio del filme, se aproxima a la ventana cuyas cortinas fueron previamente levantadas a modo de telón levadizo y se asoma al patio, al espacio exterior, mientras capta una vista general de los edificios de enfrente. Con este movimiento —desde el espacio interior al exterior— en sentido inverso al seguido en sus filmes anteriores, desde el principio del filme, Hitchcock define las *reglas del juego* al conferirle a cada espacio su función. El interior del departamento de Jeffries será la *platea* donde se ubican los espectadores; los edificios de enfrente serán el *escenario* donde actuarán los personajes. El espectador del filme, confinado al interior del departamento junto con Jeffries, verá lo que el protagonista vea y especulará sobre lo que este y Lisa reflexionen. La focalización del espectador estará dirigida a Jeffries, verá y pensará a través de él. Esta apreciación determina que los tres personajes, Jeffries, Lisa y Stella, serán personajes y espectadores a la vez. Y el espectador del filme será espectador de dos historias concomitantes que se despliegan simultáneamente: la del filme y la que «ven» y «cuentan» los personajes del filme.

La *boca de escena* será el ventanal del departamento de Jeffries que mira hacia el patio. El gran vano enmarcará al espacio que está más allá; lo volverá a significar y lo transformará en el *espacio de la ficción* (o de una *segunda ficción*). Las ventanas de los departamentos vecinos tamizarán la información visual que reciba Jeffries y el espectador, y alejarán, aún más, el *espacio de la ficción* del *espacio real*. Las partes macizas funcionarán como *lagunas* que ocultan parte de la información. Tanto Jeffries como el espectador deberán imaginar lo que ocurre en esas lagunas que ocultan la información.

De este modo, el ingreso a la intradiégesis resulta muy particular. Si se observa atentamente, la cámara se aproxima desde el interior del departamento hacia el patio, pero no lo atraviesa, ni atraviesa los vanos de alguno de los departamentos que se encuentran del otro lado. En este filme en particular, y a diferencia de los filmes anteriormente citados como ejemplos para ilustrar el recurso hitchcockiano de ingreso a la intradiégesis, la imposibilidad de la cámara de ir más allá del ventanal de Jeffries expresa la imposibilidad del protagonista —y en consecuencia del espectador— de trasladarse y salir del ámbito al que están confinados. Entre otras cosas, la movilidad del espectador *está limitada por la fractura de una de las piernas de Jeffries*.<sup>224</sup> Por otra parte, el hecho de permanecer asomada al patio, y de no ingresar por alguna de las ventanas de enfrente, señala que ninguna de ellas en particular, sino todas, darán origen a historias paralelas a la que protagonizarán los personajes de este lado del ventanal.

#### Paneo de *arrastre* y sonido de *arrastre*

En algunos filmes de este período, a partir de *Spellbound* (1945), comienza a apreciarse un movimiento especial de la cámara coordinado con el de los personajes, muy utilizado también por Welles en *The Magnificent Ambersons*. Es ese movimiento de deslizamiento sedoso, generalmente de paneo, que jala a los personajes y a las cosas con su traslación para luego independizarse de aquello que puso en movimiento y continuar su propio camino de forma autónoma.

El filme comienza con dos descripciones hechas a partir del movimiento de paneo de la cámara, apenas seguido por un brevísimo *travelling* de aproximación y otro de alejamiento. La primera descripción corresponde a la del patio. La cámara, en una toma en picado hacia el fondo del patio, sigue el desplazamiento de un gato negro mediante un paneo de izquierda a derecha. Luego que el gato hubo atravesado el patio y salido del cuadro, la cámara continúa con un paneo de ascenso y otro horizontal, ahora de derecha a izquierda, mientras capta cada ventana de los edificios que flanquean el patio. El paneo permite hurgar cada rincón del recinto abierto e informar al espectador acerca de sus características espaciales y arquitectónicas. El movimiento continúa hasta completar el recorrido con el primer plano del rostro transpirado de Jeffries, junto a la ventana (0:02:19). Entonces, la cámara se detiene.

224 El hecho de que la cámara nunca se separe del ámbito que ocupa Jeffries refuerza la adopción del punto de vista del protagonista. Este aspecto incrementa, notablemente, la identificación del espectador con el protagonista.

Después de la primera aparición de Lisa, una vez que la muchacha se hubo retirado del departamento de Jeffries, este vuelve a encaminar su silla de ruedas hacia la ventana para observar a sus vecinos de enfrente. La cámara adopta su punto de vista óptico y capta un auto, supuestamente el taxi de Lisa que pasa frente al callejón entre el edificio de Jeffries y el de los vecinos de enfrente, y por el cual se ve una fina porción de la calle y de la ciudad de Nueva York. La cámara inicia su paneo de izquierda a derecha mientras sigue el desplazamiento del auto que rápidamente desaparece detrás del edificio que se alza frente al de Jeffries. No obstante, el movimiento de la cámara prosigue entretanto esta capta lo que ocurre detrás de cada ventana. Todas están abiertas, pero en su interior no hay ninguna luz. El patio está en absoluto silencio. Parecería no haber nadie en el vecindario esa calurosa noche de verano. Cuando la cámara se detiene y comienza un paneo en sentido inverso, un grito irrumpe en la banda sonora junto con el estallido de un objeto que parece romperse (0:31:14). El efecto sugiere que la cámara hubiese iniciado su movimiento impulsada por el movimiento del automóvil que atravesó rápidamente el callejón y que, una vez que hubo desaparecido detrás del edificio, el mismo impulso le hubiese permitido seguir, por inercia, con su movimiento hasta conseguir cierta autonomía.

Nuevamente, en otra secuencia, y tomando como punto de partida la hendidura del callejón que deja ver la calle y parte de la ciudad, Jeffries ve llegar a Thorwald, que carga una valija. El paneo sigue el movimiento del personaje hasta que este desaparece dentro del edificio y vuelve a aparecer en el corredor de su departamento al que finalmente ingresa (0:35:10). Una vez que realizó el paneo, la cámara espera, inmóvil, a que el personaje reaparezca a través de la ventana que se abre al patio. El efecto del impulso descrito anteriormente se reitera. La cámara, empujada a realizar el paneo debido al movimiento de Thorwald, se detiene por decisión propia para esperarlo, mientras enfoca la ventana del corredor de acceso que da al patio, por la que reaparece Thorwald después de un instante. De ese modo, no solo informa al espectador sobre los movimientos del hombre y lo ubica en el espacio, sino que, además, expresa lo que hace Jeffries mientras lo observa con su propia mirada.

A continuación de una secuencia breve que describe una cálida noche de lluvia en la que Jeffries observa salir y regresar, reiteradas veces, al señor Thorwald de su departamento con una valija misteriosa, sigue una escena que comienza con la descripción del dinamismo propio de las mañanas en el Greenwich Village de Nueva York. Movimiento en la calle, movimiento gimnástico y danza de la joven bailarina de enfrente, proveedores que acceden por el callejón y saludan a la escultora de la planta baja, dormilones que levantan las cortinas de sus ventanas para otear sobre el patio y otra serie de actividades propias de un nuevo día. La música extradiagética se incrementa y apura su ritmo. *Arrastra* consigo a la cámara que ejecuta movimientos de paneo cada vez más rápidos hasta concluir con un rápido *travelling* de retroceso que toma, en primer plano, a Jeffries tendido en la cama, boca abajo, mientras es friccionado en la espalda, frenéticamente, por Stella, su enfermera (0:37:00).

En otra secuencia, el recorrido de la cámara por el patio comienza por el edificio que se encuentra a la derecha del ventanal de Jeffries. El gran *bay-window* del departamento del músico y compositor que aparece próximo al ventanal de Jeffries está plenamente iluminado. Dentro, el hombre limpia el piso mientras intercala en el piano algunos acordes de la música que está componiendo con grandes dificultades. Con esos acordes iniciados por el músico, cada vez más frecuentes y más rítmicamente continuos, la cámara prosigue su paneo por las ventanas superiores hasta llegar a la del matrimonio que habita el departamento sobre el de Thorwald. La mujer llama a su perrito que había bajado al patio mediante un melodioso silbido. Una nueva toma en picado muestra al perrito que acude al canasto que sus dueños bajan y suben por medio de una polea, desde el jardín al balcón del segundo piso. La cámara sigue el desplazamiento del perrito hasta que entra en el canasto y después, con un paneo vertical hasta el balcón, mientras es subido por su dueña. Los silbidos iniciales continúan en la banda sonora a través de una melodía que acompaña el movimiento de la cámara, que se detiene en la ventana de la bailarina, desciende hasta lo de la escultora, pasa por la ventana cerrada de los recién casados que continúan en su larga luna de miel, exactamente a la izquierda del ventanal del fotógrafo, y termina en un plano medio corto de Jeffries y Lisa que se besan apasionadamente (0:42:44). Los acordes aislados y secos que el músico obtiene de su piano comienzan a generar una melodía que arrastra a la cámara y la acompaña en el movimiento de paneo. Después, son los silbidos los que se transforman en música, y entran en armonía con los paneos y el *travelling* final.

El movimiento de paneo es el que predomina en el filme, posiblemente por las condiciones que presenta la escenografía. Un espacio de dimensiones limitadas no posibilita largos *travellings*, como ocurre en otros filmes. No obstante, los movimientos de paneo responden más que a un impedimento a una intención por parte del realizador. En primer lugar, expresan la imposibilidad de la cámara de salir al patio o de ingresar a cada departamento para fisgonear mejor. En este sentido, el movimiento de paneo es el que mejor se adecua a los movimientos limitados que puede hacer Jeffries, el personaje que *observa*. En segundo lugar, el *paneo de arrastre* que luego se independiza sugiere ese movimiento de la *vista* que vagabundea mientras busca algo que no sabe bien qué es pero que, cuando cree encontrarlo, apresura su recorrido para enfocarlo mejor. En tercer lugar, posiblemente, sea el paneo el tipo de movimiento que resulta más acorde con la música sincopada, propia del filme. El jazz recrea, de alguna manera, la vida amodorrada que lleva Jeffries mientras convalece de su fractura, muy diferente a la vida agitada propia de su profesión de fotógrafo documental. Se adecua, también, al clima aletargado peculiar de las tardes estivales de una sofocante ciudad de Nueva York en medio del verano.

Por último, es interesante notar que el movimiento de la cámara responde a las intenciones de la mirada de Jeffries. En todos los casos descritos, el *vagabundeo* de la cámara —ese recorrido aparentemente errante, sin un

objetivo concreto— se produce cuando Jeffries no mira a través del ventanal, ya sea porque está dormido, está con su novia o está siendo asistido por la enfermera. Son todos momentos en los que el protagonista desatiende la visión del patio y de los departamentos de enfrente. Ese movimiento es un movimiento autónomo que la cámara realiza por iniciativa propia —ya acostumbrada al mirar de Jeffries—, que se activa solo, aunque quien lo promueve no esté en actividad o se encuentra distraído. En algunos casos, es un incidente, o es la música diegética lo que marca el ritmo del movimiento y su derrotero. Podría argumentarse que aun cuando la mirada del observador principal esté ausente, la cámara busca por él, vigilante, entretanto informa al espectador interesado.

Estos paneos son diferentes al *paneo de descripción* que la cámara utiliza cuando tiene una intención precisa: la de describir un objeto, un ambiente o un personaje. Más bien, parecen responder a una pequeña trampa que Hitchcock le tiende al espectador. Al igual que en la escena del Royal Albert Hall de Londres, en el filme *The Man Who Knew Too Much* (1934), la cámara inicia su movimiento de *paneo* como si adoptase el punto de vista óptico del personaje (Jeffries en este caso, Jean Lawrence en el filme de 1934), para terminar captando al propio personaje al finalizar el *paneo*, en una actividad totalmente diferente a la de otear. De movimiento aparentemente enuncivo pasa a movimiento enunciativo; el movimiento de la cámara se transforma y toma desprevenido al espectador, quien pasa de observador intradiegético a observador extradiegético.

En este sentido, es elocuente el *paneo* que realiza la cámara al comienzo del filme. Después de recorrer el patio y los edificios vecinos, la cámara ingresa al departamento de Jeffries para describir al personaje a través de sus pertenencias. Luego de detenerse en su pierna enyesada, continúa rápidamente su movimiento hasta volver a detenerse en su máquina fotográfica destrozada. El *paneo* rápido que salva la distancia entre la pierna del personaje y la mesa sobre la cual está la cámara fotográfica desprecia los objetos que se encuentran en su recorrido, y es imposible distinguirlos. Cuando llega a la máquina destrozada, el *paneo* se detiene y la cámara realiza un lento y muy breve *travelling* de avance hacia el objeto que describe. Luego continúa hasta que se detiene en algunas fotografías encuadradas que demuestran la profesión de Jeffries y la causa de su accidente. El movimiento de fusta que ejecuta la cámara a través del *paneo de búsqueda*, combinado con el *travelling de aproximación* o *de alejamiento*, expresa que esa búsqueda es intencionada y no errante (0:03:10). De este modo, desde el inicio del filme, se establece un juego entre la cámara y el personaje, entre lo que esta muestra y lo que este ve; un juego que durará hasta el final. Este juego no es otra cosa que el pasaje alternativo y sucesivo del punto de vista enuncivo al punto de vista enunciativo, circunstancia que contribuirá, en gran medida, a involucrar al espectador en la historia narrada al punto de confundirlo con el personaje y sumergirlo, plenamente, en el espacio escénico, en el interior del departamento de Jeffries y en el interior de su propia mente. Inclusión necesaria para experimentar el *suspense* que experimentará el personaje durante la segunda mitad del filme.

#### Mundos simultáneos (MS)

En *Rear Window*, tal vez más que en otros filmes, Hitchcock desarrolla el concepto de mundos diferentes que conviven en el cuadro filmico de modo explícito y fácilmente visible. En este sentido, la propia temática del filme ofrece una gran riqueza. La vida de los vecinos propone al espectador siete historias diferentes, siete mundos simultáneos que corren paralelos con la historia que viven los dos protagonistas, Jeffries y Lisa. Historias y mundos que adquieren sentido por lo que se ve, se siente y se comenta de ellos. Las imágenes parciales de los vecinos, encuadradas por las respectivas ventanas, fugaces en algunos casos y siempre parciales, fragmentadas, son completadas con las miradas que Jeffries lanza sobre ellos, y por los gestos y comentarios que él hace a sus acompañantes.

La simultaneidad de mundos se realiza tanto en el plano de la imagen visual como en el de la imagen sonora. Es interesante notar cómo la melodía que intenta crear en el piano el vecino músico y compositor se gesta poco a poco, conjuntamente y a medida que Jeffries bosqueja y consolida su hipótesis de que la señora Thorwald fue asesinada por su marido. Entretanto Jeffries intenta convencer a Lisa de su suposición, el músico compositor se esfuerza por encontrar la melodía mientras ensaya acorde tras acorde en su piano, en un esfuerzo de creación artística muy penoso. En un determinado momento, en la oscuridad del departamento, Jeffries, obsesionado con la idea del asesinato y de lo que ha visto hacer a Thorwald la noche anterior, finalmente logra expresar sus ideas: «Debe de ser terrible hacer ese trabajo», y pregunta a Lisa, que está a su lado: «¿Cómo empezarías tú a cortar un cuerpo humano?». En ese preciso momento, detrás de Lisa, que está recostada en el diván junto al ventanal que da al patio, aparece la imagen del vecino pianista que comienza a tocar la melodía finalmente creada, fluidamente, sin dudas ni interrupciones. Inmediatamente, Lisa, alarmada por las palabras de Jeffries, enciende la lámpara que pende sobre el diván, y comienza a interesarse por el caso Thorwald (0:45:55). Tres mundos simultáneos conforman la alegoría de la *creación consistente* al tiempo que la expresan: la melodía creada por el vecino músico que emerge de la banda sonora, y que en este preciso momento es ejecutada por el compositor, la lámpara encendida por Lisa, que expresa la iluminación del pensamiento de Jeffries, y la certeza de este con respecto a que su hipótesis de asesinato —una creación de su imaginación— es verdadera.

Los mundos simultáneos trabajan con diferentes cometidos y resultados. Algunos funcionan en la conjunción de significados —especialmente para el espectador—, entretanto se refuerzan mutuamente. Tal es el caso analizado recientemente: la melodía en vías de creación que finalmente se concreta, la iluminación que produce la lámpara encendida por Lisa y la consistencia que adquiere la hipótesis del asesinato en la mente de Jeffries. Otros trabajan

para producir distracción, disyunción y dilación a favor de la gestación de la duda o del *suspense*. Un ejemplo lo constituye el episodio de intento de suicidio de la señorita Lonelyhearts que se superpone con el suceso que Lisa experimenta dentro del departamento de Thorwald mientras busca la alianza de matrimonio del asesino. Dos historias, dos mundos que necesitan de una rápida ayuda juegan en paralelo y simultáneamente con el tercero de los mundos en cuestión, el de Jeffries y Stella que observan, impotentes, por el ventanal (1:38:19).<sup>225</sup>

#### Las figuras clásicas de Hitchcock

El filme desarrolla, paralelamente con las siete historias de los vecinos de Jeffries, los altibajos de la relación amorosa entre el fotógrafo y Lisa, su novia. El desinterés de Jeffries por la vida que Lisa desea para ambos se manifiesta a través de la constante atracción que le producen las vidas de sus vecinos. Como si de una fuerza centrífuga se tratase, Jeffries es atraído por lo que está más allá del ventanal, del otro lado del patio y parece ser indiferente a los atractivos y cuidados que Lisa le prodiga. Su profesión le exige un espíritu aventurero y lo obliga a estar fuera de su casa la mayor parte de su vida. Lisa, en cambio, aspira a la estabilidad matrimonial, a una vida doméstica que se manifiesta en sus esfuerzos por atraer a Jeffries hacia el interior del departamento. Actúa como una fuerza centrípeta que intenta alejarlo del ventanal. Como toda mujer, despliega sus encantos sin lograr quebrantar el espíritu aventurero y temerario de su novio. Uno de los recursos que utiliza para reclamarlo y atraer su atención es una seductora cena que improvisa una noche para festejar la inminente liberación del yeso de la pierna de Jeffries.

En el reducido espacio del monoambiente, junto a la silla de ruedas de Jeffries, con una silla sobre la que apoya la botella de champaña y con una mesita rodante que sirve de sostén a Jeffries en sus colaciones, decorada con los dos candelabros que están habitualmente sobre la repisa de la chimenea, intenta improvisar un «comedor». Sin embargo, en este caso, la imagen de la pareja sentada a ambos lados de la precaria mesa no alcanza a constituir la típica figura simétrica que Hitchcock otorga al amor y al matrimonio consolidado que consagra en otros filmes. La fuerza que el exterior ejerce sobre Jeffries es aún mayor que la que puede ejercer la bellísima Lisa con el despliegue de todos sus encantos (0:25:35).

Simultáneamente con la historia de los protagonistas, en tres de los departamentos de enfrente se desarrollan tres historias de amor frustrado que tienen sus respectivas expresiones en figuras similares a la que conforman Jeffries y Lisa en torno a una supuesta mesa preparada para la cena. La señorita Lonelyhearts imagina que recibe al hombre de sus sueños y que lo invita a participar de una cena por ella preparada. Lo hace pasar al comedor, donde una mesa para dos ha sido preparada especialmente por la pobre mujer. Ella, vestida como para la ocasión, repite, sola, el ritual del brindis y se sienta a la mesa frente al hombre imaginado. La figura compone la imagen de la pareja ideal, pero con la asimetría provocada por una ausencia. El efecto que provoca esta imagen es patético y desgarrador, casi ridículo (0:22:25). Tampoco el matrimonio Thorwald logra construir la figura del matrimonio perfecto. La mujer, quien finge estar enferma, debe cenar, sola y en la cama, una comida servida por su marido en una endeble mesita portátil, mientras este habla por teléfono con su amante en el living del departamento (0:24:36). La tercera historia la vive la señorita Torso, la joven bailarina que recibe a muchos hombres en su departamento, quien «flirtea con todos y no ama a ninguno», según las palabras de Lisa. En su departamento ni siquiera hay una mesa alrededor de la cual se puedan sentar sus invitados. Estos deben beber y comer de pie, diseminados por el exiguo espacio de su monoambiente (0:23:30).

En otra secuencia posterior, en la que Lisa comienza a interesarse por la hipótesis de su novio, algo ocurre de modo inesperado en la ventana de Thorwald que le llama poderosamente la atención (0:48:35). De forma repentina Lisa se incorpora y, sin dejar de mirar hacia el departamento de Thorwald, le pide a Jeffries que vuelva a relatar su hipótesis sobre el asesinato, «palabra por palabra y muy lentamente». Entonces, ella misma retira la mesa con el sándwich y el vaso de leche que Stella le había servido a Jeffries, para aproximarse al ventanal y observar mejor al sospechoso Thorwald (1:08:04).

#### El espacio fuera de campo detrás del espectador (efc<sub>de</sub>), la generación de *suspense* y un montaje paralelo ficticio

Si bien en el filme precursor *Dial M for Murder*, Hitchcock utiliza el espacio fuera de campo detrás del observador para generar *sorpresa*, es en *Rear Window* donde consigue un resultado eficaz de ese recurso para generar *suspense*. Valiéndose de este recurso, combinado con otros, consigue que la *sorpresa* se transforme en *suspense*, entendido este como *acción suspendida* durante la cual el espectador elabora múltiples hipótesis que confirmará o descartará durante el desenlace. La sorpresa es instantánea, mientras que el *suspense* es un sentimiento de angustia y temor profundos ante la consumación de un hecho no deseado, y subsiste durante un lapso mayor de tiempo.<sup>226</sup>

Si bien existen distintas secuencias en las que el espectador puede experimentar el *suspense*, el más profundo, duradero e inquietante comienza cuando Lisa decide bajar al patio, junto con Stella, para escarbar en el cantero

225 La escena retrotrae a aquella en la que Brodie observa, impotente, el asesinato de Caypor a través del telescopio del observatorio donde se encuentra refugiado (*Secret Agent*, 1936). Véase el Anexo 7: Alfred Hitchcock. Filmografía anterior a 1943. Composición de formato (CF). Encuadre del encuadre.

226 En su entrevista con Truffaut, Hitchcock no define el *suspense*, sino que simplemente explica cómo lograrlo. Véase TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, p. 59.



donde, supuestamente, Thorwald ocultó un objeto comprometedor, alguno de los instrumentos de su crimen, o partes del cuerpo de su esposa.

Para comprender las situaciones que generan el sentimiento de *suspense* en el espectador, es necesario recordar la calificación que Hitchcock realiza del espacio escenográfico desde el inicio del filme. Mientras se proyecta el pasaje del elenco y de los créditos, comienzan a elevarse las cortinas del ventanal del departamento de Jeffries. La cámara se asoma al patio con un movimiento de avance, desde dentro hacia afuera, lo que sugiere que la *ficción* se producirá más allá del ventanal. De este modo, el departamento de Jeffries queda calificado como la platea en la que se instalarán los espectadores; el patio y los departamentos vecinos, como el escenario donde se desarrollará la ficción. Como ya se expresara, el ventanal juega el rol de boca de escena o, refiriéndose al cine, de pantalla sobre la que se proyectan las diferentes historias. Esta calificación del espacio es asumida por el espectador desde el principio del filme, aunque de modo inconsciente y espontáneo. Su expresión se afirma y se hace redundante con las acciones que desarrollan Jeffries, Lisa y Stella, quienes observan durante casi todo el tiempo desde el departamento hacia la ventana donde se *proyectan* otras ventanas con las siete historias diferentes.

Dado que el espectador del filme percibe lo mismo que Jeffries, impedido como él de poder penetrar en las habitaciones vecinas, su focalización es la misma que la del personaje. Aunque el conocimiento de Jeffries se complete con el de otros personajes que actúan como informantes de los hechos a los que él no puede acceder, se está ante la presencia de un puro caso de *focalización interna*, según la teoría de Gérard Genette.<sup>227</sup> Efectivamente, si bien Lisa y Stella pueden acceder al patio y al departamento de Thorwald, la cámara jamás las acompaña en sus incursiones, y permanecerá junto a Jeffries, en su departamento.

A partir del momento en que Lisa se involucra con la hipótesis de Jeff, ella se transforma en un complemento evidente e indisoluble del razonamiento de su pareja, percibe con él y reflexiona con él, en tanto que aporta lo que Jeff no tiene, la intuición femenina. De ese modo, a los ojos del espectador, Jeff y Lisa llegan a formar un único y completo personaje que trabaja solidariamente para corroborar la hipótesis inicialmente planteada por el hombre.

Se manifestó anteriormente que el *suspense* profundo y duradero comienza cuando Lisa y Stella deciden ir al patio a cavar donde se supone que Thorwald enterró algo que lo compromete, y, más precisamente, cuando, ante el fiasco de no haber podido encontrar nada, Lisa decide entrar al departamento de Thorwald para buscar el anillo de compromiso de su mujer que, según ella, todavía debería estar allí (1:37:00). En el preciso momento en el que Lisa emprende el ascenso por la escalera posterior al departamento del supuesto asesino, Jeffries comienza a desesperar y con él también el espectador. La angustia y la desesperación de Jeffries se mantienen en el tiempo y se acrecientan. Llegan a constituir un verdadero estado de *suspensión del ánimo* y de *fuerte emoción*. Estamos en presencia del *suspense*. El espectador, además de ver y sentir la angustia del personaje a través de sus gestos y sus llamadas desesperadas, sufre con él pues debe desdoblarse. Parte de su persona, encarnada en Lisa Fremont, se ha desprendido y ha atravesado el límite de la realidad para penetrar en el encuadre prohibido de la ficción, ajena y profundamente peligrosa, pero ahora *real* por la intromisión de Lisa. Como Jeffries, el espectador no puede hacer nada, absolutamente nada más que observar a través del teleobjetivo de la cámara fotográfica de Jeff.<sup>228</sup>

El regreso de Stella al departamento junto a Jeffries acrecienta la soledad en la que ha quedado Lisa *del otro lado de la pantalla*. Entonces, dos recursos incrementan el *suspense* al trabajar como mundos simultáneos. Uno de ellos funciona como dilación, la señorita Lonelyhearts está por suicidarse como consecuencia de su soledad y profunda depresión, situación límite que Stella se la advierte a Jeffries. Por unos instantes, toda la atención recae en ese personaje. Finalmente, al escuchar la música del compositor vecino de Jeffries que comienza a sonar con toda una orquesta en su departamento, la mujer, fascinada, se detiene y desiste de su intento.

El otro, casi simultáneo, ocurre en el departamento de Thorwald, donde Lisa acaba de encontrar la alianza de matrimonio de la señora Thorwald junto con otras joyas. Desde la ventana del dormitorio de los Thorwald, las muestra a Jeffries y a Stella al tiempo que hace alarde de su hallazgo. En ese preciso momento, Jeffries y Stella advierten que por el corredor se aproxima Thorwald. Al entrar a su departamento, el hombre encuentra a Lisa que hurga entre sus pertenencias, la increpa y la sacude para que confiese lo que está haciendo y por qué (1:38:55). A través de una llamada telefónica, y en un intento desesperado por salvar a Lisa del acoso de Thorwald, Jeff consigue que la policía ingrese al departamento y se lleve a la muchacha a la jefatura como presunta ladrona, y a Thorwald para que declare. Antes de que esto suceda, y mientras Thorwald explica lo ocurrido a la policía, Lisa, de espaldas a la ventana y ocultas sus manos de la vista del dueño de casa, le muestra a Jeffries que posee la alianza de la señora, colocada en uno de sus dedos. No obstante, Thorwald ve la señal de Lisa y alza lentamente su cabeza y su vista en dirección hacia donde esta envía la señal, precisamente a la ventana de Jeffries. Al verla, comprende lo que ocurre. Entonces, clava sus ojos directamente allí, al teleobjetivo de la cámara fotográfica de Jeffries que lo observa, y, también, a la cámara de filmación (1:41:38).

227 Véase CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2011), *La narratología audiovisual como método de análisis*, artículo en la sección Lecciones del portal, del Portal de la Comunicación Incom-UAB.

228 Es recordable la escena del filme *Secret Agent* (1936) en la que Edgar Brodie ve el asesinato de Caypor a través de la lente de un telescopio desde un observatorio ubicado a cientos de metros de distancia del lugar del crimen. Igualmente recordable es la escena de *Shadow of a Doubt* (1943) en la que el tío Charlie observa, impotente, por la ventana del dormitorio a su sobrina mientras conversa con el detective asignado para vigilarlo. Su sentimiento de furia contenida se manifiesta por el movimiento de sus manos crispadas que simulan estrangular a la muchacha.



Por primera vez en los filmes de Hitchcock analizados, un personaje mira directamente a la cámara, aunque en realidad esté mirando directamente al teleobjetivo de Jeff. Durante todo el filme, aun en los diálogos filmados en campo/contracampo absoluto, ningún personaje mira directamente a la cámara ni hacia la ventana de su departamento, por lo que esta mirada de Thorwald *sorprende* profundamente a Jeffries y, obviamente, al espectador. El hecho de saberse observado por primera vez, por quien ha sido observado libremente desde el principio, inicia la segunda etapa de un prolongado e intenso *suspense*. Jeffries y el espectador han sido descubiertos.

Es interesante notar que los dos momentos que dan inicio al *suspense*, y lo incrementan, coinciden cuando uno de los personajes del *espacio real*—considerado metafóricamente como el espacio interior del departamento de Jeffries— se infiltra en el *espacio de la ficción*—el ingreso de Lisa al departamento de Thorwald a través de la ventana—, y cuando uno de los personajes del *espacio de ficción* ingresa al *espacio real*—la mirada de Thorwald primero y él en persona, después— representado, como se dijo, por el departamento del fotógrafo. Ambos territorios, el de la  *ficción* y el de la *realidad*, se autodeterminan como dos territorios prohibidos, separados por la frontera infranqueable del patio y del ventanal, la pantalla donde se proyecta la  *ficción*. Son los espacios de la intimidad que ha sido vulnerada, pero también, son los espacios de la ficción y de la realidad, consagrados desde el comienzo del filme, los que han sido violados.

Surge, entonces, un tercer acontecimiento que verifica y dilata lo que parece inevitable, el ataque de Thorwald a Jeffries. Después de que Lisa y Thorwald son llevados a la jefatura de policía a declarar, Jeffries envía a Stella a rescatar a Lisa mediante el pago de una fianza. Después de que Stella se va, Jeffries queda solo en su departamento. Inmediatamente telefonea a su amigo, el detective, para que vaya a ayudar a Lisa y la libere de la jefatura, pero no lo encuentra. En su lugar, habla con la esposa del detective y le deja un mensaje para que este lo llame cuando regrese. Inmediatamente después de colgar el auricular, suena el teléfono. Jeffries piensa que es su amigo que lo llama. Atiende y comenta parte de lo ocurrido. La comunicación se interrumpe y solo se siente que alguien cuelga el auricular desde el otro extremo de la línea en absoluto silencio. Súbitamente, Jeffries y el espectador comprenden que quien ha llamado es Thorwald para verificar la dirección del departamento donde Jeff se encuentra solo (1:44:47).

Jeffries presiente lo peor e intenta cerrar la puerta de su departamento con llave para impedir el ingreso de Thorwald, pero le es imposible acceder hasta el umbral debido a los tres escalones que separan al pequeño vestíbulo del living. Su pierna enyesada y la silla de ruedas se lo impiden, y se desespera por conseguirlo. Ante la imposibilidad de lograrlo, encuentra su *flash* olvidado en su falda, pronto para avisar a Lisa y a Stella con sus destellos de la posible llegada de Thorwald, cuando ellas buscaban en el patio. Se le ocurre detener a Thorwald deslumbrándolo con disparos del *flash*. En la oscuridad, espera a que Thorwald entre por la puerta de acceso a su departamento. Pasan unos segundos y se siente el ruido de una puerta que se cierra. El ruido retumba en un corredor vacío que jamás se muestra en el filme. Ahora, solo se sienten los pasos de Thorwald que se aproxima. Jeffries gira su cabeza y mira hacia sus espaldas. El asesino atacará por detrás.

Así se inicia la última etapa del largo *suspense* final. Hitchcock recurre a la dilación que la distancia desconocida desde la puerta de acceso al edificio hasta el departamento de Jeffries le ofrece al asesino para llegar a su víctima. Solo se sienten los pasos de Thorwald que se aproxima al departamento mientras Jeffries prepara su *flash* como arma de defensa. Si bien el recorrido del victimario permanece en el espacio fuera de campo, dado que no es mostrado en ningún momento del filme, en la mente del espectador se dibuja un *montaje en paralelo*. Por una parte, la imagen que le muestra la pantalla, Jeffries desesperado e impotente que espera el ataque *por la espalda*. El asesino ingresará por la puerta de acceso que Stella dejó abierta cuando salió al rescate de Lisa (1:45:15). Por otra parte, la imagen mental del espectador con Thorwald que avanza por un espacio que le es desconocido, lo que hace imprevisible el tiempo que le llevará llegar hasta el departamento e ingresar para atacar a Jeffries. Finalmente, la puerta se abre y la silueta de Thorwald aparece en plano medio corto y a contraluz. El *suspense* finaliza, la hipótesis se verifica, y comienza otra etapa diferente de profunda angustia, dilatada en el tiempo.

Es conveniente notar el manejo magistral de los dos recursos para conseguir el *suspense* sobre la base de la angustia y el terror prolongados, el *espacio fuera de campo detrás del espectador* (EFC<sub>d</sub>e) y el *montaje paralelo ficticio*.

Durante todo el filme, Thorwald estuvo siempre del otro lado de la ventana, doblemente enmarcado, por el ventanal del departamento de Jeffries y por las de su propio departamento. Para Jeffries —y para el espectador— Thorwald existió en una especie de doble ficción, ficción de la ficción. Sus acciones alcanzaban a Jeffries hasta *un cierto nivel*, pero no lo comprometían totalmente. En efecto, Thorwald era un personaje *lejano*, de ficción. Ahora se ha desprendido de ese mundo de ficción y ha pasado al mundo real de Jeffries y del espectador.<sup>229</sup> Se ha desprendido de la ficción para ingresar a la realidad del protagonista por el espacio de mayor vulnerabilidad, el que se encuentra a la espalda, detrás del observador, ese espacio despreciado por Jeffries, siempre interesado en mirar hacia el otro lado, en la dirección contraria. Por ese espacio es por el que el asesino lo ataca e invade su privacidad, hasta ahora invulnerable.

El *montaje paralelo ficticio* funciona como elemento que pospone la *acción real* —la llegada y acceso del asesino al interior del departamento de Jeffries—. Podría calificarse de *acción transitoria*, de movimiento dilatado, a todo el recorrido de Thorwald y a la preparación de Jeff para su defensa. A diferencia del filme *Dial M for Murder*,

229 Recuérdese que la focalización del espectador coincide con la de Jeffries.

en el que la expresión anticipada del espacio fuera de campo detrás del observador trabaja al servicio de la *sorpresa*, en *Rear Window* trabaja al servicio del *suspense*. Por su parte, Hitchcock mantiene su coherencia estilística. La *acción transitoria*, aquella que se caracteriza por el movimiento de la cámara, de los personajes o de ambos es la generadora y portadora del *suspense*.

La última fase del *suspense* comienza con la lucha entre Thorwald y Jeffries, y termina con la caída de este por la ventana. También aquí es interesante analizar el rol de la ventana y del espacio escénico. La lucha entre los dos hombres dura unos segundos. Es movimiento, *acción transitoria* que termina con la *acción verdadera*, la caída de Jeffries. En las últimas etapas del forcejeo, cuando Jeffries está a punto de caer, este se aferra al alféizar de la ventana. Debe recordarse que la ventana es el cuadro, sus límites. Dintel, jambas y alféizar son los límites del cuadro filmico en la metáfora de la sala de espectáculos que, de alguna manera, recrea el filme. Jeffries va a *desaparecer de la escena*, va a quedar fuera del encuadre si cae al patio.

Así como toda aparición por el margen inferior del cuadro significa, en el cine de Hitchcock, un renacer, la promesa de una acción vital, la desaparición por el margen inferior significa todo lo contrario, un morir, un sucumbir, un desaparecer y hundirse en la nada. Finalmente, Jeffries cae, pero no muere, salva su vida; se la salvan quienes amortiguan su caída. Recién entonces, la cámara sale al patio posicionándose, por primera y única vez en el filme en ese espacio prohibido para Jeffries y para el espectador, espacio de *ficción* que está más allá del cuadro. Al salir, lo transforma en un espacio *real* para el filme, para el personaje y para el espectador.

La focalización y los puntos de vista. El desenlace final

Así como en dos escenas de los filmes *Saboteur* (1942) y *Sabotage* (1936), en *Rear Window*, la metadiégesis juega un rol fundamental en la expresión del efecto que mezcla realidad con ficción al confundirse con el plano de la diégesis. En los dos primeros filmes, existe una pantalla sobre la que se proyecta una película, una platea plena de espectadores y un elemento perturbador que genera la conexión entre ambos campos —el de la realidad y el de la ficción— y transporta a los dos grupos de espectadores —el del filme en la ficción y el del filme en la realidad— a través de la ventana que les abre el cuadro filmico.

En *Rear Window* ocurre algo similar, aunque de un modo más sutil y más aterrador que en *Saboteur* y en *Sabotage*. También en *Rear Window* un personaje se saldrá de la pantalla, *atravesará la ventana de la ilusión* y llegará a la *platea* para perturbar y perturbarnos. Mucho se ha escrito sobre la metáfora que *Rear Window* encarna sobre el fenómeno cinematográfico y su percepción. A los efectos de la comprensión de esta sección, es preciso recordarlo mediante una síntesis de lo explicado hasta ahora.

El personaje del filme, el fotógrafo L. B. Jeffries, impedido de caminar debido a un accidente laboral, debe permanecer sentado en su silla de ruedas en el interior de su monoambiente durante los cálidos días del verano neoyorquino. Enfrentado al gran y único ventanal de su departamento, pasa sus horas mirando la vida que llevan los vecinos de los departamentos cercanos más allá del pequeño patio trasero hacia donde se abre la ventana. Esta situación del *voyeur* ocasional permite comparar a Jeffries con el espectador de cine, su gran ventanal con la pantalla sobre la que se proyecta un filme coral, compuesto por varias historias encarnadas por los propios vecinos de Jeffries. Dado que lo que Jeffries ve son solo ventanas, detrás de las cuales se juegan historias que se le revelan de forma intermitente, como en el cine, él debe crear la continuidad de las historias y superar las propias lagunas de tiempo y espacio que se generan inevitablemente. Las elipsis son completadas por la imaginación del espectador, es decir, por la imaginación de Jeffries. Es su imaginación, desencadenada a partir de lo que ve y alimentada por lo que conversa con su novia Lisa y su enfermera Stella, lo que le hace sospechar de un crimen que finalmente confirmará. Uno de sus vecinos, el señor Thorwald, será descubierto por Jeffries después de haber asesinado a su esposa en su propio departamento y sacarla, descuartizada, para repartir su cuerpo por toda Manhattan.

Jeffries ocupa la cómoda butaca de la platea, se adueña de la situación y de las historias que otea pasivamente a través de la ventana, reflexiona sobre ellas, las disfruta y se distrae, protegido siempre por el anonimato de la oscuridad de su departamento —la oscuridad de la sala de cine— y por la distancia insalvable que lo separa de sus vecinos —la distancia inabordable entre la realidad y la ficción— encarnada, aquí, por el patio trasero al que hace alusión el título del filme. Pero ¿qué ocurre cuando uno de los personajes se atreve a salirse de la «pantalla» y, al atravesar esa distancia imposible, alcanza la platea donde se halla el espectador? Thorwald, al saberse descubierto por Jeffries, sale de su departamento y llega hasta el del *voyeur*, para matarlo.

Este es el primer *atravesamiento de la ventana*, el primer viaje a través de la *pantalla de cine* que trae el plano de la ficción al mundo de lo real; lo cual, de por sí, resulta insólito y aterrador. Pero hay otro aspecto que es el que interesa desarrollar en esta oportunidad. Una vez que Thorwald ingresa al departamento de Jeffries y este agota su última defensa —una descarga de tres *flashes* de la lámpara de su cámara fotográfica para encandilar al intruso y retrasar lo inevitable—, comienza un forcejeo entre ambos hombres que lleva a Jeffries al borde de la ventana de cuyo alféizar queda suspendido, aferrado solo por sus dos manos. Recién entonces la cámara —que había permanecido en el interior del departamento del protagonista durante todo el filme— sale al patio, por primera vez, para ubicarse en el edificio de enfrente, el mismo que servía de blanco a las miradas de Jeffries. Mediante el recurso del plano y contraplano, Hitchcock provoca que la cámara y el espectador adopten, alternativamente, el punto de vista de los atónitos vecinos y de la policía que observan, impotentes, la lucha entre Jeffries y Thorwald. No solo Jeffries

ha sido forzado a atravesar la ventana, también el espectador de *Rear Window* ha sido expulsado, finalmente, de una manera brutal del departamento del *voyeur* donde había permanecido durante todo el filme.

Es entonces cuando se produce un desdoblamiento. Mientras que la cámara permaneció dentro del departamento, el espectador adoptó el punto de vista de Jeffries. Vio con él lo que él vio; razonó con él y forjó hipótesis mientras la historia avanzaba; las ratificó o las negó. Ahora, sale al patio junto con la cámara, bruscamente. El movimiento es un golpe que lo expulsa, como lo hace Thorwald con Jeffries. El pasaje al patio no se hace mediante un *travelling* que lo deslice suavemente, un plano secuencia que lo prepare a la salida y al atravesamiento. Es el corte repentino de la toma y, en un instante, está afuera, del otro lado, con otra toma. Entonces, ve a Jeffries que cuelga del alféizar de la ventana. Va a caer al patio. Va a caer por el lado inferior del cuadro filmico, lo que simboliza la muerte. Inmediatamente, gracias a otro corte brusco de la toma, la cámara capta a un vecino ansioso que observa y grita. La toma se corta y se vuelve a tomar a Jeffries desde el punto de vista del vecino. Luego lo mismo con otro, y con otro observador atónito. Corte y se vuelve al interior del departamento de Jeffries mientras se observa, desde un primer plano, cómo Thorwald golpea las manos del fotógrafo para que caiga y muera. Un corte y una toma, en primerísimo primer plano, de las manos de Jeffries que ceden poco a poco. La cámara vuelve a salir y capta, en un primer plano, a otro vecino que se lleva las manos al rostro mientras su mirada aterrada anuncia lo inevitable. Se vuelve al interior en el que Thorwald golpea, sin cesar, las manos que ya no resisten.

El movimiento permanente y rítmico, zigzagueante, de salida y entrada brusca desde y al departamento de Jeffries, que conlleva el atravesamiento casi fantasmagórico de la ventana-pantalla, aumenta la ansiedad del espectador y su impotencia ante el inminente final del protagonista. El espectador adopta, alternativamente, por un lado, la posición y puntos de vista de los espectadores-vecinos que asomados a sus respectivas ventanas observan un espectáculo insólito y aterrador; esos seres observados por Jeffries durante todo el filme son ahora los que observan. Actores entonces de historias cotidianas bajo la cómoda y especulativa mirada de Jeffries, se han convertido ahora en tensos espectadores del infeliz *voyeur*. Por otro lado, el espectador retoma su posición de espectador del filme, de *Rear Window*, cada vez que vuelve al departamento de Jeffries, dado que no puede retomar su punto de vista o el de Lisa, porque ellos ya no están en el departamento. Ahí también se siente impotente pues vuelve a estar solo del otro lado de la ventana, del otro lado de la ficción, a la que no puede llegar como espectador real del filme.

Con este juego de asunción alternativa de múltiples puntos de vista, Hitchcock multiplica la ansiedad e impotencia del espectador, y con ellas incrementa el suspense que llega al ápice de sus posibilidades. El espectador es doblemente espectador. Espectador del filme y espectador del vecino que están por asesinar. Asume —Hitchcock lo obliga a ello— el doble rol de ser espectador real que observa la ficción junto con el de ser espectador de ficción que observa una realidad estremecedora, pero sin poder actuar, sin poder impedir el desenlace inminente. En *Rear Window* ese viaje a través de la ventana-pantalla lo desdobra y lo aliena, lo frustra en su más íntima condición de ser solidario. Lo deja inmóvil en su butaca mientras se debate interiormente por no poder atravesar esa frontera infranqueable entre la realidad y la ficción, y salir a ayudar a Jeffries.

### *To Catch a Thief* (1955). El disfraz, un peligroso cambio de identidad

En este filme, Hitchcock no incorpora ningún recurso que no haya utilizado anteriormente. Tampoco se constatan cambios notorios de su estilo cinematográfico. A diferencia de los dos filmes inmediatos anteriores, este se caracteriza por la abundancia de tomas en espacios exteriores, tanto con horizonte normal como con horizonte aéreo. A pesar de esta circunstancia, los movimientos de la cámara están limitados al repertorio hitchcockiano conocido. Existe una tendencia a mantener la cámara fija y a trabajar con el corte y el montaje y, de ese modo, disminuir las tomas largas utilizadas en los filmes de finales de la década de los años cuarenta y principios de los años cincuenta.

#### Angulaciones

Predominan las angulaciones correspondientes al horizonte normal con el plano del cuadro filmico en posición vertical. No obstante, dado el carácter temático del filme, existen angulaciones extremas de picado y contrapicado. Es interesante notar el manejo de este recurso en el diálogo entre John Robie y Bertami, el dueño del restaurante en el que se refugia Robie cuando es perseguido por la policía. Aunque las posiciones de ambos interlocutores sean diferentes, Bertami aparece sentado en el sillón de su escritorio y Robie sentado sobre un archivador, la cámara los toma con diferente horizonte durante parte del diálogo. Bertami es captado en contrapicado, lo que expresa la superioridad del hombre —de quien nadie sospecha— frente a Robie, quien es tomado en picado, lo que significa que está en una situación comprometida frente a la policía y de dependencia absoluta de Bertami, quien finalmente le ayuda a escapar (0:13:00).

Otra escena destacable la construye una figura reiterada en los filmes de Hitchcock. Consiste en la imagen en picado de un personaje que queda sostenido sobre el vacío. En este caso, es Danielle Foussard —la verdadera ladrona que pretende inculpar a Robie de sus robos—, quien pende del tejado después de ser sorprendida en plena acción por Robie. Este la sostiene cuando cuelga sobre el patio de la villa durante el baile de disfraces y la obliga a confesar sus robos delante de la policía con el pretexto de que si no lo hace la dejará caer (1:41.31). Se alternan imágenes en picado y contrapicado. Las primeras muestran a Danielle desde arriba, lo que expresa que

es ella quien está en situación desventajosa frente a Robie. Las otras, en contracampo y contrapicado, muestran a Robie desde abajo mientras ejerce la autoridad suficiente como para hacer confesar a Danielle ante la policía que observa desde el patio de la villa, más abajo. El contrapicado de Robie significa la superioridad de su situación frente a la de Danielle, la ladrona. La imagen reitera algunas secuencias recordables como las de *Young and Innocent*, *Saboteur* y *Rear Window*, entre muchas otras.<sup>230</sup>

#### Movimientos de la cámara (MC)

Se destacan algunos pocos movimientos de *travelling* que responden a movimientos discursivos de la cámara y a movimientos según el punto de vista óptico de alguno de los personajes. En el mercado de flores, John Robie y el señor Hughson, inspector de la agencia de seguros que investiga una serie de robos de joyas, deben apurar el paso cuando descubren que los sigue la policía. La cámara los acompaña con un *travelling* de retroceso y con horizonte levemente elevado (0:23:00).

Los *travellings* correspondientes al punto de vista óptico del personaje son utilizados con mesura. Un ejemplo del manejo de este recurso es la escena en la que Robie escapa de los policías para despistarlos con su auto conducido por su casera. Robie sube a un ómnibus en la puerta de su casa y observa por la ventana del asiento trasero a la policía que vuelve a su casa a buscarlo, mientras él logra escapar. Su mirada es captada por la cámara y sustituida en la toma siguiente por su punto de vista óptico mediante un *travelling* de retroceso que expresa el movimiento de Robie sobre el ómnibus mientras se aleja del lugar (0:07:30).

Otra secuencia corresponde a la toma que sigue el desplazamiento de Jessie Stevens y de su hija Frances por el hall del Carlton Hotel de Cannes. El *travelling* de retroceso delante de los personajes capta su avance hacia el casino del hotel. Es seguido por una toma en la que la cámara adopta el punto de vista óptico de la señora Jessie, que observa a John Robie mientras hace un comentario a su hija sobre la elegancia del joven (0:31:49).

Hitchcock recurre al manejo de movimientos combinados tales como el *travelling* de retroceso que sigue el avance de Frances y John Robie por el hall del hotel cuando se dirigen a la playa. El referido movimiento termina en un paneo de izquierda a derecha. La cámara, detenida en su posición al finalizar el *travelling*, sigue el desplazamiento de Robie que se separa de Frances para entregar la llave de la habitación y recibir un mensaje del conserje (0:41:00).

También para los desplazamientos de personajes sobre una trayectoria quebrada, Hitchcock recurre a movimientos y emplazamientos de la cámara utilizados en filmes anteriores. Uno de ellos corresponde al *travelling de seguimiento* durante el recorrido que hace el personaje. En una secuencia, John Robie se despide de la señorita Frances Stevens, a quien termina de conocer, y vuelve a su habitación en el Carlton Hotel. Su recorrido por el corredor recto es seguido por la cámara. Cuando el personaje dobla hacia su izquierda y gira 90 grados alrededor de la esquina del corredor, la cámara continúa con su *travelling* y, sin detener su movimiento, gira 90 grados detrás de Robie (0:37:20). El resultado, aunque más breve, pues el personaje se detiene apenas dobla la esquina del corredor, es similar al logrado en una secuencia de *Mr. and Mrs. Smith* (1941).

Otra secuencia permite a Hitchcock utilizar el recurso del *paneo sobre pivote* —también manejado en filmes anteriores—, en esta ocasión con algunas variantes. La cámara, ubicada frente al vano que conecta la habitación de la señora Stevens con el pasillo de acceso cuyos ejes forman 90 grados, sigue el desplazamiento de Frances desde el interior de la habitación hasta el acceso mediante un paneo de derecha a izquierda (1:13:05). Frances describe una larga trayectoria que se quiebra 90 grados, por lo que debe girar sobre la esquina, entre la habitación y el pasillo. Cuando la cámara vuelve a quedar fija, después del paneo, enfoca frontalmente el pasillo y a Frances que abre la puerta para dejar pasar a la policía. En la misma secuencia, Frances regresa a la habitación donde está su madre seguida por la policía que viene con la intención de prender a Robie. La secuencia termina cuando el grupo se detiene en el umbral donde finaliza el pasillo y comienza la habitación (1:13:11). Un corte y una nueva toma capta, mediante un paneo de izquierda a derecha, la habitación vacía. Robie ha escapado mientras Frances fue a abrir la puerta al grupo de policías (1:13:15).<sup>231</sup>

También, el giro del personaje sobre un pivote, entretanto cambia su trayectoria 90 grados, es resuelto con la inserción de una toma con la cámara cuya ubicación y punto de vista han cambiado con respecto a la primera toma. En la jefatura de policía, Robie mantiene un diálogo con el inspector y el señor Hughson. La cámara los capta mientras dialogan. Finalizada la entrevista, Robie se pone de pie y se dirige al pasillo de entrada a la habitación. Gira sobre sí mismo y comienza a trasladarse hasta que se detiene en el umbral del vano por el que ingresará al pasillo. La cámara lo sigue con un brevísimo paneo hasta que Robie queda encuadrado sobre el margen izquierdo del cuadro y Hughson, sobre el derecho. Una nueva toma vuelve a captar al inspector de pie detrás de su escritorio y a Hughson, ahora a la izquierda del encuadre y por delante del inspector (1:20:48). La tercera toma vuelve a ubicar a la cámara en la posición final de la primera mientras toma a Robie, que se desplaza definitivamente por el corredor hasta el acceso. Hughson vuelve a quedar sobre el margen derecho del encuadre. Su figura funcionó como

230 Es una figura clásica de la filmografía hitchcockiana la que muestra a un personaje sostenido por otro para que no caiga al abismo. Numerosos filmes lo demuestran: *Number Seventeen*, *Young and Innocent*, *Jamaica Inn*, *Saboteur*, *Rear Window*, *Vertigo*, *North by Northwest*.

231 Véase el Anexo 8: Alfred Hitchcock. Filmografía posterior a 1943. Movimiento de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Expresión de las dimensiones x, y y z del espacio cartesiano. *Paneo sobre pivote*.



pivote de referencia espacial para el espectador durante el cambio de punto de vista de la cámara en la segunda toma (1:21:00).

#### El disfraz como máscara de la identidad

*To Catch a Thief* es un filme en el que el tema del disfraz, como apariencia que promueve la confusión de identidades, resulta uno de sus atributos principales. El personaje disfrazado es un recurso utilizado por Hitchcock en muchos de sus filmes, tales como *Murder!*, *The Lady Vanishes* y *I Confess*, entre otros, que le permite calibrar el valor de lo engañoso que puede resultar la apariencia de las cosas cuando esa apariencia es tomada como prueba exclusiva para emitir un juicio en el proceso para dilucidar la verdad.

En *To Catch a Thief*, el recurso del disfraz se reitera en varias oportunidades y se solapa, especialmente, en la secuencia de la escena de la fiesta en la que los invitados asisten disfrazados y con sus identidades ocultas. Durante la fiesta, el Gato, el ladrón de joyas identificado habitualmente con John Robie, vuelve a perpetrar uno de sus robos. Mientras huye por los tejados, su habitual silueta enfundada en una malla negra ceñida al cuerpo oculta la verdadera identidad. Debajo de esa malla que lo ocultaba durante sus fechorías, de ese disfraz habitualmente atribuido a Robie, se esconde otra persona, Danielle, la verdadera autora de los robos en el Hotel Carlton.

#### *The Wrong Man* (1956). El movimiento como rutina

La temática del filme manifiesta la visión que Hitchcock tiene del hombre y del mundo, una visión que fue esbozada en algunos de sus filmes anteriores. Esta visión, que es convicción en Hitchcock, consiste en tomar al mundo y al hombre como el lugar donde la inocencia y la culpabilidad se encuentran confundidas.<sup>232</sup> Visión que de alguna manera se transmite a los objetos cuya función depende de quién los use y de cómo sean usados para que sus cualidades sean beneficiosas o nefastas.

El tema básico del filme es el de la confusión de identidades, de alguna manera anticipado en el filme anterior, *To Catch a Thief*. Este aspecto se expresa, magistralmente, por la figura del fundido de imagen mediante el cual el rostro del verdadero culpable se confunde con el del falso culpable (1:36:37), recurso que había sido utilizado por el realizador en *Blackmail* (1929) y que expresa lo endeble que resulta la imagen visual como único medio para llegar a la verdad, en este caso para apreciar la identidad de una persona y por ende su culpabilidad.

Si se consideran sus últimos filmes a color, y en los que el sentimiento de terror se ve suavizado por imágenes visuales de elegancia vaporosa —proporcionadas especialmente por la belleza y los gráciles movimientos de la protagonista—, *The Wrong Man* sumerge al espectador en el rigor y la sobriedad del blanco y negro, un recurso mucho más adecuado para la temática sombría con la que trata. En este sentido, si se consideran los filmes inmediatos anteriores, *Rear Window* o *To Catch a Thief*, podría afirmarse que hay un cambio en la estética con la que se resuelve el filme, y en cierta forma un manejo de los recursos de un modo semejante a como fueron usados en *I Confess* (1953). La utilización del claroscuro, sobre la base de fuertes contrastes debido a la iluminación localizada conseguida por medio de fuentes luminosas artificiales puntuales y estratégicamente ubicadas con respecto a los personajes, el manejo de una banda sonora con música extradiagética melodiosamente precisa y sugerente, el diseño de una escenografía sobria y sombría compuesta de espacios modestos, recios y despojados contribuyen a expresar el carácter melancólico y profundamente agobiante del episodio vivido por Christopher Balestrero y su familia durante un tramo de sus vidas. Al manejo especial de estos recursos, se suma un vestuario sencillo, muy diferente al rico y colorido utilizado en los filmes anteriormente mencionados. La *coiffure* y el vestuario de la protagonista y de los demás personajes femeninos destacan las condiciones sociales y económicas de la familia Balestrero, sus limitaciones y sus problemas de inserción en la sociedad estadounidense de *clase media*. El filme está tramado con recursos técnicos y estilísticos ya utilizados y experimentados por Hitchcock, pero de un modo tan preciso que pasan desapercibidos, sin sobresalir, durante el visionado del filme.

#### Movimientos de la cámara (MC)

La historia narrada, que recrea un hecho verdadero, adquiere el tono de una pesadilla recurrente, tanto para el protagonista como para toda la familia que lo acompaña en su periplo. Ese recorrido circular de Balestrero, magistralmente expresado por un movimiento de la cámara nunca antes utilizado por Hitchcock (0:46:00), remueve lo más profundo de las emociones de los personajes al alcanzar los niveles de la culpa, la impotencia y, por fin, el de la fractura de la psiquis humana, la locura. Toda la triste experiencia que viven los Balestrero termina por deteriorar las relaciones conyugales y familiares hasta un extremo casi irreversible. Ese movimiento circular, cíclico, alcanza la vida de Balestrero antes y después de ser detenido por la autoridad.

La rutina parece ser una constante en la vida de Christopher Balestrero. Su profesión, los episodios de su matrimonio, sus viajes de ida al trabajo y de regreso a su casa, de Queens a Manhattan y del centro al suburbio, marcan la monotonía de un ritmo reiterado que solo la mente de Balestrero puede soportar si escapa hacia otros ritmos más sugestivos, como el de la música y el de la matemática. Las excepcionales y restringidas alteraciones

232 El universo que se manifiesta a través del orden fundamental de las cosas se ve amenazado por el caos, que es confusión y desorden. El hombre tiene como misión recrear el orden del cosmos en el mundo que le toca vivir. Ese es su deber ético y estético. Hitchcock, como creador y realizador, siente que tiene la obligación de denunciar ese caos, cuando y donde existe, mostrar sus efectos y revelar los recursos a través de los cuales se puede recomponer el orden perdido.



a esa rutina desgastante son hechas con gran sacrificio económico y sobre la base de préstamos y privaciones. Después del inesperado arresto de Balestrero en el preciso momento en el que iba a ingresar a su casa una noche de regreso de su trabajo, la rutina continúa a través de los procedimientos policiales establecidos por la ley.

Ese mundo, en el que Balestrero parece estar aprisionado, se transforma en una real prisión cuando es encarcelado y despojado. Allí también debe efectuar recorridos reiterados como los que realizaba en su vida habitual, ahora en una atmósfera más alienante todavía, la del encierro y la cárcel.

La imagen visual acompaña esta rutina, expresada por los movimientos casi mecánicos de Balestrero, con movimientos de la cámara y del personaje combinados y reiterados, propios de la filmografía hitchcockiana. En particular, el paneo sobre pivote reformula, casi hasta el hastío, los recorridos silenciosos y resignados de Balestrero, que se mueve como un autómatas: la salida del local donde trabaja como músico de una orquesta (0:04:00), el recorrido hacia una de las estaciones del metro que lo lleva de regreso a su hogar (0:04:25), el ascenso a uno de los vagones del tren (0:04:32), el ingreso a la cafetería en la que habitualmente toma su café (0:05:33), un nuevo recorrido para tomar el tren cuando va a visitar a su madre (0:12:56), la llegada a su casa en la oscuridad de la noche después de visitar las oficinas de la aseguradora para solicitar un préstamo instantes antes de ser arrestado (0:19:30), el ingreso a la oficina donde será interrogado (0:21:40), el descenso del furgón donde viaja esposado con otros reclusos (0:52:50), el ingreso definitivo a su celda (0:51:47). Aun después de quedar en libertad condicional, cuando pagan su fianza y deben conseguir un abogado que lo represente en el juicio, los recorridos y los giros se vuelven a repetir. La cámara reitera los mismos movimientos agobiantes, en los mismos lugares que Balestrero y su esposa recorren una y otra vez (1:00:34), como si todo comenzase nuevamente.

El recurso del mismo movimiento de la cámara, reiterado para captar al personaje mientras transita por los mismos lugares una y otra vez, y repite los mismos desplazamientos, propios de una trayectoria quebrada que recorre como un autómatas, expresa la monotonía de esa vida cuya única variante posible le obliga, irónicamente, a insistir en las mismas cosas y en las mismas rutinas sin poder salirse por algún momento. Si bien el movimiento de paneo, especialmente el de *pivote*, es el indicado por Hitchcock para captar esos recorridos maquinales, el *travelling* de avance detrás del personaje o el de retroceso delante de este trabajan en los cautos desplazamientos de Balestrero después de ser apresado, como si la cámara lo empujase o tuviese que tirar de él para obligarlo a seguir viviendo y a cumplir con su rutinaria vida, hasta penetrar en la prisión, un mundo que naturalmente experimenta como extraño y que injustamente se le impone (0:21:32).

Un solo *travelling de atravesamiento*, consagrado ya por el estilo hitchcockiano, resulta significativo por expresar el comienzo real de la intradiégesis (0:06:00). El espectador ingresa detrás del personaje a su propia casa desde el espacio exterior después de haber transcurrido los seis primeros minutos del filme, que funcionan como preámbulo en el que queda perfilada la personalidad de Balestrero. Allí dentro, *comienza* la historia. En efecto, esa noche en su hogar, Balestrero encontrará el motivo que desatará los tristes acontecimientos futuros, la causa que lo transportará al centro de su problema y de su familia, y que, aunque injusta y equivocadamente, lo hará descender, impotente, al más profundo de los infiernos. El *travelling* de atravesamiento, que también facilita el ingreso del espectador a la intimidad del matrimonio Balestrero, contrasta con el segundo intento de ingresar al hogar el día siguiente, cuando Balestrero sea interceptado por la policía, justo en el umbral de su casa y ya no pueda acceder a ella. Otras figuras de sentido, utilizadas anteriormente por Hitchcock, son manejadas en este filme con objetivos y resultados muy precisos.

#### Encuadre del encuadre

La imagen que muestra al personaje encuadrado dentro del encuadre fílmico expresa una doble ficción. Lo que le ocurre a Christopher Balestrero es un sueño. Él mismo lo califica de pesadilla, un muy mal sueño. Le pertenece, pertenece a su vida, pero si bien es él quien lo sufre, lo ve desde fuera, como si fuese otra persona, en otro lugar. Un espacio y un tiempo escindidos de lo real. El sentimiento de sentirse *otro* —en parte porque su identidad le fue quitada al confundírsele con otra persona— es expresado por Hitchcock con la figura del encuadre dentro del cuadro. Basta recordar la escena de *Sabotage* (1936) en la que la señora Verloc, después de asesinar a su esposo, se aleja de este y se sienta en otra habitación, como si viera lo ocurrido desde un mundo diferente y nuevo, como si quien hubiese cometido el crimen hubiese sido otra persona y no ella. En ese preciso momento, su imagen queda encuadrada por el vano de la puerta que la separa del cadáver de su marido. La figura del encuadre dentro del cuadro, el re-encuadre, expresa notablemente ese episodio de la vida de Balestrero escindido de la vida real, como si se tratara de una ficción cuyas lógicas no pueden ser comprendidas por estar fundado en un hecho profundamente injusto y ficticio, un falso reconocimiento por parte de testigos apresurados que cometen un grave error de identificación. Esa figura se repite durante todo el proceso previo al encarcelamiento, y aun después.

Cuando Balestrero es arrestado en el umbral de su casa, no se le permite ingresar para avisar a su esposa Rose que lo llevan preso.<sup>233</sup> Desde el asiento trasero del vehículo policial, flanqueado por dos policías, ve a través de la ventana del auto la ventana de la cocina de su hogar, tras la cual Rose prepara la cena totalmente ajena a lo que sucede con su esposo mientras espera su llegada del trabajo. Para enfatizar la angustia e impotencia de Balestrero, la cámara adopta el punto de vista óptico del personaje, quien ve alejarse la imagen de Rose detrás de la ventana,

233 Podría decirse que no se le deja entrar a la intradiégesis, a su propia historia y debe permanecer fuera, en la extradiégesis, viviendo la historia de otro, una historia que le es ajena.

mientras retoma su marcha el coche en el que es transportado (0:20:28). El encuadre, remarcado por la ventana del automóvil, manifiesta la constitución de dos mundos potencialmente presentes que hasta ahora eran uno, el de la libertad y el de la clausura. Esos dos mundos se desprenden, uno del otro, por una causa ignota e injusta.

Pocos segundos después, camino a la jefatura de policía, Balestrero observa a sus captores dentro del automóvil. Hitchcock retoma la fotografía frontal y simétrica que caracteriza a las secuencias que revelan una *acción verdadera*. Balestrero aparece sentado en el centro del asiento posterior entre los dos guardias. Detrás de ellos, encuadrado por la ventana trasera del automóvil, se percibe el paisaje nocturno de su casa y del barrio que se alejan mientras la gente regresa a sus hogares. Ese mundo parece desgarrarse del suyo como si ya no le perteneciera, como si por estar encuadrado fuese un mundo de ficción. En ese preciso instante, Hitchcock introduce una toma en sentido contrario que capta al conductor y al espejo retrovisor en el cual se refleja una mirada furtiva que este le devuelve a Balestrero mientras lo observa y lo examina. Esa mirada y ese reflejo que vuelven al prisionero refuerzan el carácter del ámbito estrecho en el que está confinado, su atmósfera asfixiante y sin otra opción que no sea continuar así (0:20:50).

El ingreso de Balestrero a la jefatura, flanqueado por los dos policías, resulta un recorrido a través de interminables pórticos que deben atravesarse. Cada uno expresa un nuevo encuadre, el ingreso a un nuevo nivel más alejado del mundo real al que, hace apenas unos instantes, pertenecía, y del cual fue violentamente arrebatado. Cada vano que atraviesa resulta un avance hacia ámbitos más profundos y encerrados (0:21:30).

El mundo de la libertad, encarnado por la esposa y la familia de Balestrero, volverá a enmarcarse cuando vuelva a juntarse con el mundo de la reclusión y del aislamiento, pero sin confundirse, uno enmarcado por el otro. Como en la secuencia anterior, el dramatismo de la incomunicación es enfatizado por la adopción del punto de vista óptico de Balestrero por parte de la cámara. Con un *travelling* de alejamiento, la cámara toma la imagen de Rose sentada en la corte a través del vano por el que su marido es llevado a una celda. Debido al movimiento de la cámara, el vano por el que Balestrero puede ver a su mujer mientras es trasladado se va estrechando hasta cerrarse totalmente (0:49:42).

Finalmente, cuando su cuñado paga la fianza, Balestrero es dejado en libertad condicional hasta que el juicio sea ejecutado. La escena en la que el guardia le anuncia esa libertad es captada en una toma frontal de la puerta de su celda. Ante el llamado del guardia, el prisionero se asoma y mira a través de la fina ranura de la puerta. Sus ojos claros escudriñan ansiosos el espacio desde donde provienen los gritos del guardia. De súbito, la puerta se abre totalmente y queda la figura inmóvil de Balestrero enmarcada por el vano. Un nivel mayor de libertad se ha conseguido, pero aún no el definitivo (0:55:00).

Sobre el final, cuando Balestrero visita a Rose en el sanatorio psiquiátrico donde está recluida, Hitchcock apela a la misma figura del encuadre dentro del cuadro filmico. La insalvable distancia que existe entre la mente de uno y del otro establece dos niveles imposibles de comunicar, el de la cordura y el de la locura. Ambos personajes aparecen enmarcados por el vano de la habitación de Rose, como si de dos mundos de ficción diferentes se tratase (1:41:00).

#### Angulaciones

En cada secuencia, la inclinación del cuadro trabaja a favor del sentido que adquiere la imagen visual. Durante los primeros 30 minutos del filme, predomina la angulación cero, lo que permite que la imagen mantenga cierta neutralidad y objetividad con respecto al significado. Da la impresión de que la cámara actúa fríamente, sin tomar partido por algún personaje o circunstancia. Se mantiene acorde con la vida gris y monótona, mediocre, de la familia Balestrero y de los acontecimientos reiterados y sin relevancia que le suceden.

En la toma correspondiente al interrogatorio a Balestrero, este aparece levemente en picado y los policías que le interrogan en contrapicado (0:30:00). Cuando la prueba grafológica parece ser positiva, la toma inmediata a la conclusión de que Balestrero es sospechoso se resuelve con un picado pronunciado. La cámara retrocede desde una ubicación superior y Balestrero es tomado desde lo alto, arrinconado en un ángulo de la habitación, en el ápice de su humillación, de su incompreensión y de su impotencia. En el extremo máximo posible de su pequeñez (0:35:38). Esta toma resulta un punto de inflexión, pues a partir de entonces abundarán las tomas de Balestrero en picado, empequeñecido y humillado. Su vergüenza y su agobio le harán mirar hacia abajo, hacia el piso. Las tomas que corresponden a su punto de vista óptico serán todas en picado. Expresan que solo su mirada está un poco más arriba que el suelo. Mirará al piso por donde camina, y solo verá los pies de los otros reclusos que le rodean, tan humillados y humillantes como los suyos (0:52:00).

#### Mundos en convivencia (MS)

Desde el arresto, los mundos de Christopher y de Rose se separan, pero no para siempre. Todas las figuras de encuadre dentro del cuadro que fueron analizadas los muestran en mundos diferentes, difícilmente reconciliables, aunque convivan en el cuadro filmico. El prolongado e injusto proceso de cautiverio de Balestrero, tratado como real ladrón de la agencia aseguradora, y los infructuosos esfuerzos de la familia por rescatarlo poco a poco trastornan a Rose hasta que finalmente la debilitada relación con el mundo real, con el mundo de la cordura, se fractura. También se quiebra el fino vínculo de esperanza que la une a la causa de su marido, y comienza a sospechar de su culpabilidad. Hitchcock expresa esa ruptura a través de una deprimente y fuerte discusión entre

Rose y su esposo, durante la cual la mujer golpea al hombre en la cabeza con un cepillo de cabello y al espejo de su cómoda que se resquebraja en dos partes. Sobre el espejo roto se refleja, deformado, el rostro de Balestrero con la frente ensangrentada (1:19:00). El espejo re-encuadra su imagen y además la fracciona. Balestrero ya no es un hombre entero, es un ser escindido y fragmentado entre la realidad y la ficción, la verdad y la mentira. Parte de él se fue con la locura de su mujer y habita en el más recóndito rincón de su mente. Ahora deberá luchar por dos causas, su libertad, para lo cual deberá probar su inocencia, y la de su mujer, presa del desequilibrio mental.

### *Vertigo* (1958). El encuadre del encuadre o la ficción dentro de la ficción

*Vertigo* trata de una ficción dentro de otra ficción. La ficción ideada por Gavin Elster, representada por Judy Barton como Madeleine Elster, quien a su vez finge *crear* ser Carlota Valdés ante los ojos de John «Scottie» Ferguson. Ficción creada y representada para engañar a este último al hacerle creer que la muerte de la verdadera señora Elster fue suicidio cuando, en realidad, fue asesinato. La señora Elster fue asesinada por su propio esposo, Gavin Elster, en complicidad con Judy Barton.

Dado que toda ficción es una simulación de la realidad, un despliegue de acciones que expone un mundo imaginario —inventado y fingido— a un receptor, el filme presenta algunos de los recursos utilizados por Hitchcock en otras ocasiones, tales como el del disfraz, el de la propia actuación y el del encuadre del encuadre, este último como figura plástica significativa que manifiesta un mundo de ficción escindido del mundo *real*.

La complejidad que plantea el análisis del filme y de los recursos técnicos habitualmente manejados por Hitchcock radica en la doble focalización que presenta; focalización interna (el espectador sabe tanto como el personaje Scottie) hasta la mitad del filme y focalización cero (el personaje sabe menos que el espectador) desde la mitad del filme hasta casi su final.<sup>234</sup> Hay que señalar que, en toda la primera parte del relato, el enunciador sitúa al enunciatario-espectador en el punto de vista de Scottie y la distribución del saber se administra desde ese punto de vista, es decir, el espectador sabe lo que sabe el protagonista y cae en las mismas trampas en las que cae el protagonista.<sup>235</sup> El punto de vista del personaje-espectador (nos referimos al personaje de John «Scottie» Ferguson, quien, al igual que el espectador del filme, también es *espectador*) es expresado por Hitchcock mediante el recurso de la adopción, por parte de la cámara, de su punto de vista óptico. Lo que ve y sabe Scottie de Madeleine Elster, lo ve y lo sabe el espectador por medio de lo que le muestra la cámara.

Existe un primer pacto entre Scottie y Gavin Elster. Durante la conversación que tiene lugar en la oficina de Elster, este propone a Scottie que vigile a su esposa pues sospecha que ha enloquecido bajo la creencia de ser otra persona, Carlota Valdés, una antepasada suya (su bisabuela) que terminó suicidándose víctima de la demencia. Ante una primera negativa de Scottie, Gavin Elster insiste y lo invita a tener un primer contacto visual con su mujer esa noche en el restaurante Ernie's. A pesar de lo extraño que le resulta a Scottie la historia narrada por su amigo, la considera posible, y, asediado por la curiosidad, decide aceptar la invitación de Elster. Después de ver a Madeleine esa noche en el restaurante, Scottie decide proseguir con la propuesta de su amigo.

Un segundo pacto se establece a partir de entonces, es entre Madeleine y Scottie. Madeleine profiere enunciados de comportamiento de cara al enunciatario Scottie, y esos enunciados están caracterizados ahora por ser/ parecer verdaderos, en ese orden de especificación. Lo que quiere decir que *parecen lo que son*; o sea que son evidentes, para Scottie y para el espectador, identificado con su punto de vista. Es decir, durante esta primera parte del filme, el espectador *no sospecha* de la falsedad del discurso de Gavin Elster ni del comportamiento de Judy Barton, mientras encarna el rol de Madeleine Elster. Lo que sí sabe Scottie y el espectador es que Madeleine Elster *no es* Carlota Valdés, sino que *crea* serlo, tal como lo expresara Gavin Elster. Para Scottie y para el espectador, los movimientos de Madeleine como Carlota Valdés son meros simulacros pues no son lo que parecen. Ambos saben que Madeleine Elster no es Carlota Valdés, aunque se comporte como ella.

#### El encuadre del encuadre. La fascinación de la imagen de ficción

Para expresar esta ficción tramada por Gavin Elster e interpretada por Judy Barton, Hitchcock recurre a una imagen ya utilizada, el *encuadre dentro del cuadro filmico*.

Durante la primera parte del filme, es habitual la presencia de figuras dentro de un encuadre como manifestación de una porción de tiempo y espacio irreales, ya sea por pertenecer al pasado, ya por pertenecer a la ficción tramada por Elster. Esos cuadros dentro del encuadre se suceden como episodios, como capítulos; cuadros que van tejiendo la trama de un engaño que terminará en tragedia.

El lugar donde Scottie y Elster sellan su pacto, a través del cual Scottie se compromete a vigilar a la esposa de su amigo, en tanto cree que está loca, es en la oficina del astillero que Elster le administra a su esposa. El lugar está lleno de imágenes del viejo San Francisco, cuidadosamente enmarcadas y colgadas de las paredes revestidas de madera o sobre mesas especialmente dispuestas. Incluso, el espacio exterior del puerto sobre el cual se encuentra el astillero también aparece recuadrado por el vano de un gran ventanal, como si se tratara de un

234 El término *focalización* está utilizado según la definición dada por Gérard Genette. Tomado de CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2011), *La narratología audiovisual como método de análisis*, artículo en la sección Lecciones del portal, del Portal de la Comunicación Incom-UAB.

235 Esto es así puesto que si el espectador pudiese acceder al conocimiento de Gavin Elster y de Judy Barton desde el comienzo, se estaría en presencia de una ausencia de focalización (focalización cero) durante todo el filme.

enorme cuadro viviente. También, ese paisaje ya es ficción para Gavin Elster, quien no tiene planes de quedarse en San Francisco ni de ocuparse del astillero por más tiempo (0:12:00).

Después de que Elster comienza a contar a Scottie su historia imaginada, se detiene en el umbral de una arcada que comunica la oficina con la sala de reuniones de su despacho. Entonces, su figura queda enmarcada por las jambas y el dintel de la arcada, como si de un *cuadro* o de un *escenario* se tratara (0:12:50). Para reforzar la idea de escenario, la sala de reuniones desde la que Elster hará su alocución se encuentra dos escalones por sobre la oficina en la que está Scottie. De inmediato, Elster vuelve al ambiente donde se encuentra Scottie para hacerle la propuesta de vigilar a Madeleine. Cuando Scottie se niega, Elster reitera su intento de convencerle y comienza a profundizar en los detalles de la enfermedad de su mujer. Entonces, se traslada definitivamente al ambiente contiguo enmarcado por la gran arcada y narra a Scottie todo lo sucedido a Madeleine desde ese otro espacio, escenográficamente apartado, como si fuese el escenario de un teatro y él representase un papel de ficción (0:14:04).

El segundo episodio en el que Hitchcock reitera el recurso del recuadro dentro del cuadro sucede en el restaurante Ernie's, donde cenan Madeleine y Elster la noche en la que Scottie ve a la mujer por primera vez. Scottie, sentado en la barra del bar del restaurante, separado del salón comedor por una mampara de madera que simula vanos, observa mientras busca a Elster y a Madeleine. La cámara, posicionada dentro del salón comedor, se aparta de él mediante un *travelling* de retroceso y gira lentamente hacia la izquierda hasta encuadrar a la pareja en el fondo del espacio. Luego comienza a acercarse a ella con un *travelling de búsqueda* que aumenta, poco a poco, la conjunción con los personajes. En ese preciso momento, comienza la música extradiégica con el tema de amor de Tristán e Isolda. Un corte y una nueva toma de Scottie que observa de soslayo. Una nueva toma muestra a Gavin y a Madeleine mientras se incorporan de la mesa, enmarcados por uno de los arcos de madera de la mampara. Una nueva toma de Scottie lo muestra mientras observa, con disimulo, los movimientos de Madeleine y de su esposo. De inmediato, otro plano en el que ambos se aproximan a Scottie. La música se intensifica y, en el preciso momento en que van a atravesar el umbral de la arcada que conecta el salón comedor con el bar, Gavin Elster se detiene para saludar a alguien mientras Madeleine continúa sola hasta detenerse, también ella, al lado de Scottie para esperar a su marido. La cámara la toma en primer plano y de perfil, tal como la ve Ferguson (0:17:20).

El atravesamiento del umbral desde el salón comedor al bar, donde está sentado Scottie, y el pasaje de Madeleine a su lado, muy próxima a él y a la cámara, es el primer encuentro entre Ferguson y la mujer. Este primer encuentro termina por fascinar a Scottie. Después de que Elster vuelve al lado de Madeleine, e instantes antes de que salgan del restaurante, ambos quedan reflejados y enmarcados fugazmente por el marco de un espejo. De ese modo, Scottie ve a Madeleine como una imagen irreal, ficticia, como un grabado o una pintura enmarcada, encuadrada, que no se puede tocar porque está en un ámbito escindido de la realidad, separado del ámbito en el que él se encuentra. Por ese motivo, cuando la mujer atraviesa el umbral y pasa al recinto donde está Scottie, este queda fascinado por su visión y por su belleza. A la belleza inigualable de Madeleine se suma el hecho de que ella ha atravesado el límite entre la ficción y la realidad.

El tercer episodio lleva a Scottie hasta una florería en la que Madeleine compra un pequeño ramo. Madeleine ingresa por la puerta trasera que se abre a un callejón. Sin ser visto por la mujer, también Scottie ingresa tras ella. Cuando Scottie entreabre la puerta para observar el interior del local, aparece la silueta de Madeleine encuadrada entre las jambas del vano entreabierto. Un contraplano muestra a Scottie oculto tras la puerta, mientras observa. Simultáneamente, la figura de Madeleine se refleja en el espejo que cubre la cara interior de la puerta casi abierta. También enmarcado por los bordes del espejo, el reflejo de Madeleine se superpone a la silueta de Scottie, quien la observa por la hendidura de la puerta (0:20:20). Si la imagen de Scottie, por estar enmarcada, es ficción, la de Madeleine es doble ficción pues es el re-encuadre de una imagen virtual. Es el re-encuadre de su reflejo.

El cuarto episodio se desarrolla en el pequeño cementerio donde está sepultada Carlota Valdés y cuya tumba visita Madeleine. También allí, las visiones que tiene Scottie de Madeleine, siempre lejanas, son enmarcadas por los cipreses y los monumentos funerarios del lugar.

En el quinto episodio, Madeleine conduce a Scottie hasta el Museo de la Legión de Honor de San Francisco. Allí, Scottie ve a Madeleine sentada frente a una pintura encuadrada. La cámara toma a Scottie desde su espalda, a contraluz y de pie junto a dos gruesas columnas que enmarcan la figura de Madeleine dentro de la gran sala iluminada (0:24:42).<sup>236</sup> En un determinado momento, Scottie ingresa a la sala sin ser visto por Madeleine, quien continúa sentada mientras observa fijamente el cuadro que tiene enfrente. El hombre se aproxima lo suficiente como para notar que ciertos detalles de Madeleine coinciden con los de la mujer que está en el cuadro; su pelo enroscado en un moño, el ramo de flores que portó desde la florería y un collar de rubíes que cuelga del cuello de la mujer del cuadro, detalle que le servirá a Scottie para descubrir la ficción tramada por Elster casi al final del filme. Sin lugar a dudas, la mujer del cuadro frente al cual está Madeleine es Carlota Valdés. La cámara acompaña el desplazamiento de Scottie con movimiento de *travelling* y adopta su punto de vista óptico para mostrar al espectador lo que ve, alternativamente, en Madeleine y en el cuadro que está frente a ella.

236 La imagen, aunque con una composición diferente, semeja a la de Jeffries mientras observa a sus vecinos enmarcado por el ventanal de su departamento.



El sexto episodio transcurre en el Hotel McKittrick, al que ingresa Madeleine para desaparecer enseguida en su interior y reaparecer en una de las ventanas del primer piso que dan a la calle. Desde allí, la observa Scottie, nuevamente enmarcada por la ventana (0:27:30). La antigua casona que ahora sirve de hotel había sido construida para Carlota Valdés por un pretendiente suyo.

El séptimo episodio conduce a Scottie hasta los pies del puente Golden Gate. Allí, Madeleine detiene su automóvil y se aproxima al borde del muelle. En esta oportunidad, su figura no está enmarcada, sino que más bien parece situarse por delante del cuadro que conforma el gran puente en perspectiva junto con el océano y el cielo. Repentinamente, la mujer se deja caer al vacío y desaparece por el margen inferior de ese cuadro imaginario constituido por el borde del muelle de piedra (0:40:46). De inmediato, Scottie se arroja para rescatarla. Es interesante notar cómo en esta séptima estación la figura de Madeleine no es re-encuadrada como en las anteriores. Ella parece permanecer por fuera del panorama hasta que ingresa a él mientras finge un intento de suicidio y de locura. Recién entonces, y por primera vez, Scottie ingresa con ella a la *ficción*, la rescata y establece un contacto directo que hasta entonces había sido solo visual. El rescate de Madeleine de las aguas de la bahía de San Francisco no solo requiere del ingreso de Scottie a la *ficción*, también tiene por consecuencia el ingreso de Madeleine al *espacio de la realidad*.

Las siete estaciones que corresponden a los siete lugares en los que Madeleine aparece enmarcada, mientras simula la historia inventada por Gavin Elster, son enhebradas por sendos recorridos de Scottie en su automóvil que sigue al de Madeleine. La cámara, ubicada en el interior del automóvil del observador-Scottie, alterna, en campo/contracampo, tomas de su rostro tras el parabrisas con tomas correspondientes al punto de vista óptico del personaje mediante *travelling* de avance detrás del automóvil de Madeleine. También estas imágenes de Madeleine, desde el automóvil de Scottie, son vistas doblemente enmarcadas por el parabrisa y las ventanillas de ambos automóviles como si su figura encarnase un ideal imaginario, casi inalcanzable, solo pasible de observación y de deseo. Como si la mujer estuviese representando una *doble ficción*.

Ante los ojos de Scottie y del espectador-enunciario, que en esta primera parte del filme no tiene otra opción que adoptar el punto de vista de Scottie, la figura de Madeleine es como un espejismo pues parece estar poseída por Carlota Valdés. Así actúa, pero no lo está. El propio Scottie lo asegura durante la entrevista que mantiene con su amigo Gavin Elster en la oficina del astillero: «Nadie puede estar poseído por una persona que ha muerto», afirma. A su vez, el comportamiento de Madeleine, supuestamente poseída por Carlota Valdés, no la hace parecer la esposa de Gavin Elster, hecho verdadero tanto para Scottie como para el espectador. Sus actos son lo que no parecen ser ya que Madeleine es la esposa de Elster, pero aparenta ser Carlota Valdés o estar poseída por ella. Este aspecto proporciona un tono misterioso a la persecución secreta de Scottie a Madeleine, tanto para él como para el espectador. *Espejismo* y *misterio* son los atributos con los que se carga la figura de Madeleine en esta primera parte del filme, y son los componentes que apuntalan el *suspense* del filme.

Dos circunstancias sostienen la expectación anhelante de Scottie y del espectador. Una de ellas es la creencia en la historia de Gavin Elster. La otra se nutre de lo que proviene de las imágenes visuales que ofrece la conducta de Madeleine. Ante los ojos de Scottie, Madeleine es la esposa de Gavin Elster, y su comportamiento sugiere que ella cree que es Carlota Valdés. El *comportamiento* de Madeleine (su discurso) es en parte *criptico* —componente que proporciona el misterio sombrío que sobrevuela toda la primera parte— y en parte *científico* —verificable a través de lo que se le ve actuar y se le escucha decir—. La creencia ciega de Scottie en la historia de Elster, confirmada por la conducta de Madeleine, es la que guía su deseo. Esa creencia es un indicativo de que se ha establecido un hábito que determina sus acciones. Scottie ya no puede dejar de seguir a Madeleine.

Pero otro sentimiento aflora en él, tal vez desde el momento en que la vio en el restaurante Ernie's: el amor. Scottie se enamora profundamente de Madeleine. Ese sentimiento intenso queda sellado cuando Scottie se lanza a la bahía de San Francisco para rescatarla de morir ahogada, cuando finalmente traspasa el umbral que separa la realidad de la ficción y penetra en la ficción de la mujer. En una secuencia posterior, durante la cual Madeleine y Scottie visitan el bosque de secuoyas, ella se separa de él y se interna en el bosque. Su figura vuelve a quedar encuadrada entre dos troncos de los altos árboles. Scottie la llama, pero ella desaparece. Entonces él la sigue. Resulta como si él la volviese a perder y ella ingresara a otro nivel de la ficción más profundo, y hasta allí arrastrara a Scottie (0:57:40). Finalmente el re-encuadre se deshace y Scottie aparece nuevamente a su lado en una nueva ficción que ella ha creado.

La imagen final que muestra el recurso del encuadre dentro del cuadro se desarrolla en la misión San Juan Bautista, cien millas al sur de San Francisco, donde Madeleine lleva a Scottie para representar la última escena de su intriga. La cámara, ubicada en el largo pórtico de la misión, capta la imagen del espacio limitado por una fila de arcadas que presagia el manejo del doble encuadre como figura de sentido de múltiples ficciones y múltiples trampas. Con un paneo de izquierda a derecha, la cámara enfoca frontalmente la fachada del establo. Enmarcados por una de sus puertas, se distinguen las siluetas de Madeleine y de Scottie, juntos y *sumergidos en una misma ficción* (1:09:50).

Es significativo el hecho de que también Scottie aparezca enmarcado junto con la mentirosa y simuladora Judy Barton, la falsa Madeleine Elster. Este hecho manifiesta que además de él, ahora ella también es víctima de las manipulaciones de Gavin Elster y que está arrepentida de haber pactado con este. Ahora que conoció a Scottie y que se ha enamorado de él, quiere salir de la ficción, pero en su interior sabe que ya es muy tarde. Los múltiples pórticos de la caballeriza que se suceden en perspectiva real, indefinidamente, sugieren los múltiples niveles de



ficción que ha atravesado Judy en la representación de su papel, y que ha hecho atravesar al propio Scottie al aprovecharse de su credulidad (1:10:35). El nivel de la ficción en la que se encuentra es tan profundo que ya es imposible salir de él. Hitchcock completa la imagen con el caballo de madera atado al *sulky* donde está sentada Judy. También el caballo es de ficción, y no podrá arrastrarla para sacarla fuera de las caballerizas, no podrá arrancarla del simulacro que ella misma ha creado (1:10:43). Scottie la abraza y le expresa su amor. Ella le responde que lo ama también, pero su mirada evasiva permanece fija en un punto del espacio fuera de campo que la atrae irremediablemente y hacia el cual debe acudir para consumir su mentira y el plan de Gavin Elster (1:11:21).

En una nueva toma, la cámara se posiciona desde el interior de la caballeriza hacia el exterior mientras capta la boca del vano que dibuja un encuadre del exterior iluminado. Nuevamente, como en la escena del muelle debajo del puente Golden Gate, Madeleine atraviesa el umbral y pasa al exterior. La sigue Scottie (1:11:54). Atraviesan la plaza que separa las caballerizas de la iglesia de la misión. En ese espacio neutral, antes de penetrar por la arcada del pórtico de la misión a una nueva ficción, Madeleine tiene unas palabras de ambiguo significado que expresan el profundo conflicto que sufre (1:12:08). Luego se separa del hombre e ingresa a la iglesia por una de las arcadas, mientras Scottie la sigue (1:12:56).<sup>237</sup>

La segunda mitad del filme comienza con la búsqueda de Madeleine por parte de Scottie por los lugares que ella frecuentaba antes de suicidarse. La presencia de Madeleine se encarna en aquellos objetos que la identificaban: el automóvil verde, el tapado blanco sobre un vestido negro, el traje de chaqueta gris que lucía en el museo y cuando se arrojó de la torre de la misión San Juan Bautista, el ramillete de flores que echó a la bahía de San Francisco antes de dejarse caer en ella. Scottie imagina verla en cada uno de esos objetos que funcionan como señuelos para atraerlo y luego desilusionarlo cuando comprueba que a quien cree ver no es Madeleine. La búsqueda de Scottie solo se comprende como la acción de un ser que por sentirse culpable no se resigna a admitir la muerte del ser amado y cree verlo en otros seres y en otras cosas que se le parecen, pero que no lo son. Lo que ve Scottie son espejismos, alucinaciones, hasta que un día ve el mismo perfil que una vez lo sedujera en el restaurante Ernie's. Es el perfil de Judy Barton, una muchacha que se parece mucho a Madeleine Elster (1:28:14).

Así comienza una segunda búsqueda, un segundo periplo detrás de Judy para encontrar a Madeleine. Es significativo el hecho de que después de verla, Scottie la siga a pie hasta su hotel, el Empire Hotel. Allí la va a buscar y, como si el pasado volviera, desde la calle la observa nuevamente enmarcada en la ventana de su habitación cuando Judy corre las cortinas, en tanto que se reitera la visión que había tenido en el Hotel McKittrick (1:29:00). Cuando ingresa al corredor de acceso a las habitaciones del piso en el que está la de Judy, Scottie debe cambiar de dirección para tomar el pasillo que le ha indicado el conserje. Escrito en una enorme flecha suspendida del techo que marca la dirección que traía Scottie antes de doblar, puede leerse: FOR SCAPE, letrero que, aunque pertenezca a la intradiegénesis —y que seguramente indica la posición de la escalera de incendio—, es más enunciativo que enuncivo. De alguna manera, la flecha con el letrero deja permear en el asunto la ironía de Hitchcock con respecto a la situación en la que se encuentra Scottie.<sup>238</sup> Pero Scottie no escapa, ignora el mensaje y enfila hacia la puerta de Judy, decidido a desvelar el misterio. Cuando esta la abre, vuelve a aparecer la figura de la mujer enmarcada por el vano de la puerta. La cámara, ubicada en el espacio donde está Scottie, cambia su ubicación hacia el interior de la habitación de Judy mientras simula su punto de vista óptico. En la toma siguiente, quien aparece enmarcado por el vano de la puerta de la habitación de Judy es Scottie (1:30:00).

El umbral separa otros dos mundos, otras dos nuevas ficciones que volverán a encontrarse con la esperanza de consumir un amor suspendido e intenso. Pero ahora la situación es diferente de la anterior y son otras las fuerzas que impulsan a los personajes para atravesar el umbral. En Judy, el deseo de conseguir el amor de Scottie. En Scottie, el deseo de revivir a Madeleine.

Es Scottie quien accede a la habitación de Judy a pesar de sus protestas. Judy se identifica y demuestra quién es realmente, exhibe su documentación que constata lo que dice. Finalmente, le pide a Scottie que se marche no obstante el hombre insista pues le recuerda a alguien a quien él amó mucho. Judy persiste en su reclamo hasta que, durante un movimiento desafortunado, queda frente al espejo de su cómoda, aprisionada por su recuadro. La cámara, ubicada en escorzo detrás de los personajes, capta la imagen frontal de Judy reflejada en el espejo, una imagen que parece observarlos como si se tratase de un tercer personaje, como si fuese Madeleine (1:32:29). Un instante después, la imagen levanta apenas la mirada y observa fijamente a Scottie. Judy permanece en silencio, con los hombros tensos hacia delante y el rostro apenas inclinado hacia abajo como si se disculpase por sentirse descubierta. La imagen cabe con dificultad en el espejo. La cabeza de la mujer roza el límite superior de la superficie que la refleja. El leve picado con que es captada la figura refuerza la humildad de alguien que dice y confiesa una mentira. Judy parece desaparecer de la escena mientras que Madeleine y Scottie dialogan solos en silencio, uno frente al otro (1:32:31).<sup>239</sup> Entonces, súbitamente, Judy gira y enfrenta a Scottie.

237 Cuando Madeleine cae desde lo alto de la torre del campanario, Scottie, que no ha podido llegar hasta el final de la escalera que allí conduce a causa de su fobia, ve caer a la mujer a través de un hueco de la torre. Nuevamente, la figura re-encuadrada de Madeleine sirve para sugerir la falsedad de su identidad y la creación de una nueva ficción, un falso suicidio. Pues, quien cae no es Judy Barton, sino la propia Madeleine Elster, estrangulada por su esposo que la arroja muerta al vacío.

238 El recurso recuerda las flechas que indican el camino que la cámara debe seguir para encontrar el cadáver del abogado Villette, en el filme *I Confess* (1953).

239 El espejo en Hitchcock, y muy en particular en esta escena, adquiere el valor de un objeto revelador de una personalidad dividida. En *Under Capricorn*, Charles Adare le dice a lady Henrietta: «Te compraré un espejo. Será tu conciencia» (0:42:52).

La cámara se aproxima a ella y el reflejo desaparece parcialmente como si la imagen reflejada pasase del espejo a Judy y se encarnase en ella (1:32:56). Solo entonces Judy pregunta «¿Me parezco tanto!», a lo que Scottie asiente con la cabeza.

Si bien durante toda la primera parte del filme el estímulo que movía a Scottie en sus recorridos detrás de Madeleine era la certeza de su identidad, dado que creía en la historia que Elster le había contado, ahora, lo que parece impulsarlo son la duda y la certeza juntas. No obstante sea la certeza la que guíe sus deseos —y creer es una señal de que se ha restablecido un hábito que determinará sus acciones—, la duda no tiene tal efecto en Scottie ya que es un estado de irritación, de insatisfacción y de inquietud del que intentará liberarse. La duda se produce porque la realidad le impone una situación nueva sobre determinadas creencias anteriores que ya había incorporado a su vida —la muerte de Madeleine, para él, fue real— y desafía los hábitos acumulados en su experiencia. La distinción entre duda y certeza tiene efectos positivos en el personaje, pues esa lucha por alcanzar un estado de creencia definitivo y eliminar totalmente la duda genera la indagación, cuyo objetivo es establecer una opinión verdadera sobre lo que ocurrió y lo que ocurre. Scottie no desea que Judy sea Madeleine, pero buscará, por todos los medios, restaurar su imagen, y cree que podrá hacerlo.

A partir de entonces, se produce un cambio sustancial en la focalización del filme. Mediante un *flashback*, Judy descubre al espectador, y solo a él, lo que realmente ocurrió en la torre de la iglesia de la misión. Ahora, el espectador sabe más de lo que sabe Scottie, por lo que las expectativas de ambos se bifurcan. Scottie buscará revivir a Madeleine en la figura transformada de Judy. El espectador se formulará dos hipótesis. La primera: ¿logrará Scottie transformar a Judy en Madeleine? La segunda, una vez que esto suceda —si realmente sucede—: ¿la imagen transformada de Judy le revelará a Scottie la verdad de lo ocurrido?, y una tercera interrogante: ¿cómo reaccionará Scottie ante la revelación de la verdad? Desde ahora, la búsqueda de Scottie consistirá en perseguir una imagen y reconstruirla. Judy es consciente del peligro que corre y se niega a seguirlo. Por amor a Scottie y por amor a sí misma, ella quiere recuperarlo, pero sin dejar de ser Judy Barton.

La siguiente escena clave se produce en el interior de las tiendas Ransohoffs, donde Scottie insiste en que Judy se pruebe un traje gris como el de Madeleine, muy similar al que caracterizó su figura en muchas ocasiones. Ella se niega a hacerlo, y con un gesto de desaprobación, se separa de Scottie. Este insiste y la detiene, hasta que finalmente la convence. En ese preciso momento, las figuras de ambos quedan reflejadas en el gran espejo de la sala frente al cual Judy se había detenido. Nuevamente Scottie y Judy quedan encuadrados por el marco del espejo y sus figuras son duplicadas. Los dos han vuelto a entrar en el mundo de una misma ficción. De ese mundo, Judy ya no podrá salir hasta el final, hasta que haya sido totalmente transformada en Madeleine (1:43:46).

Cuando la transformación de Judy se ha cumplido y su imagen se iguala a la de Madeleine, la mujer vuelve a quedar encuadrada, esta vez de modo sublime. Judy-Madeleine sale del tocador de su habitación de hotel donde hizo los últimos retoques a su peinado por solicitud de Scottie y permanece de pie, por un instante, encuadrada por el vano de la puerta. Contribuyen a la exaltación de esta última imagen de conversión que el deseo de Scottie produjo, la música extradiegética y la niebla vercosa que parece envolver su cuerpo. Scottie queda deslumbrado (1:50:50). Desde ese encuadre, y como si realmente fuera una figura de fantasía que se desprendiera de un mundo de ficción, Judy-Madeleine comienza a avanzar hacia el fascinado Scottie para ingresar al mundo real en el que este vive y compartirlo con un apasionado beso (1:52:16). Mientras ellos permanecen abrazados, por primera vez en la filmografía de Hitchcock, la cámara inicia un giro de 360 grados alrededor de los personajes, mientras los toma como centro. Durante el giro, un atisbo de duda es expresado por un repentino cambio del ritmo de la música y de la escenografía, seguido de un extraño gesto de Scottie (1:51:50).

La última escena, en la que Hitchcock recurre a la figura del encuadre dentro del cuadro, muestra el final del hechizo de Scottie, justo cuando comienza la felicidad de Judy. Al aceptar la invitación de Scottie para ir a cenar, Judy se cambia el vestido y se alhaja con las joyas que Gavin Elster le entregó como parte del pago por su representación del papel de Madeleine Elster, joyas que pertenecieron a la propia y verdadera Madeleine y a su bisabuela Carlota Valdés. Al colocarse la joya delatora sobre su pecho, la misma que lleva el retrato de Carlota Valdés, y al verla Scottie reflejada y enmarcada en el espejo sobre el pecho de Judy, vuelve a la memoria del hombre la imagen del retrato. Junto con los acordes intensos de la música extradiegética, Hitchcock trabaja la doble revelación mediante un doble movimiento de la cámara. Un zoom de aproximación hacia el pecho de Judy, reflejado en el espejo, hasta un primer plano del collar, y un inmediato zoom de alejamiento del mismo collar, desde un primer plano, pero ahora del cuadro de Carlota Valdés. El alejamiento es tal que en el encuadre entran los márgenes dorados del cuadro colgado en el Museo de la Legión de Honor.<sup>240</sup> La cámara, al adoptar el punto de vista óptico de Scottie en los dos zooms, hacia y desde la joya, manifiesta la salida del personaje del mundo de ficción en el que su deseo lo había introducido desde que vio a Judy en la ventana del hotel, y la siguió hasta penetrar en el interior de su habitación (1:53:45). Scottie se desprende del mundo de Judy. Su deseo cambia de rumbo al constatar que la joya parece lo que es, la joya heredada de Carlota Valdés por la verdadera Madeleine.

240 El recurso de pasar de la imagen reflejada a la imagen del cuadro es similar al utilizado treinta años antes en el filme *Easy Virtue* (1927), cuando el botellón de licor es captado en primerísimo primer plano en manos del fiscal y, mediante un *travelling* de retroceso, en la toma inmediata posterior, aparece en manos del esposo de Larita Filton, en el atelier del pintor y amante de esta. La diferencia es que, en esta ocasión, los movimientos de aproximación y alejamiento hacia el objeto son más violentos y dramáticos.

Judy ha sido descubierta. El periplo de ambos los conducirá nuevamente a la torre de la misión San Juan Bautista, donde Judy encontrará la muerte *por segunda vez*.

Ingreso a la intradiégesis. Metadiégesis y metalepsis

Otra figura propia de la obra de Hitchcock es la que representa el ingreso a la intradiégesis. Como se vio en general, esa figura se concreta durante el pasaje desde el espacio exterior al espacio interior a través de un vano. Dado que en *Vertigo* hay muchas historias dispuestas en diferentes estratos, existen muchos vanos que se presentan bajo la forma de marcos o de encuadres.

La historia principal que estructura y desata el movimiento de la primera parte del filme es una mentira inventada por Gavin Elster y narrada por este a su amigo John «Scottie» Ferguson. En términos narrativos, la historia relatada por Elster pertenece al nivel de la metadiégesis; es una ficción dentro de la ficción, dentro de la diégesis. Es necesario recordar que, para contar la falsa historia de Madeleine, Elster se separa del ámbito en el que está Scottie y se traslada a un ámbito contiguo que aparece enmarcado por el vano de una arcada y dos escalones por sobre el nivel en el que permanece Scottie. Desde allí hace su relato, como un actor recita su papel desde el escenario. Al hacerlo, califica a los dos ámbitos como dos espacios diferentes, uno real —en el que está Scottie— y el otro —donde está él— de ficción, o, mejor dicho, donde se representa una ficción. Ferguson no ingresa nunca al ámbito de Elster. No obstante, su curiosidad lo lleva a conocer a la mujer de su amigo en el restaurante Ernie's. Allí, también la mujer de su amigo aparece enmarcada, separada del espacio que ocupa Scottie por el marco de una mampara. En esta oportunidad es ella la que atraviesa la mampara al salir de su recinto e ingresar al de Scottie.

Después, todas las estaciones por las que Scottie sigue a Madeleine plantean dos ambientes separados sutilmente por recuadros que dibuja la propia arquitectura del lugar. Los ámbitos en los que se encuentran Madeleine y Ferguson están siempre separados.

En la escena del Museo de la Legión de Honor, Hitchcock redobla el campo de lo ficticio. Si bien Scottie atraviesa el marco definido por las gruesas columnas de mármol e ingresa a la sala donde está sentada Madeleine mientras observa el cuadro de Carlota Valdés, ingresa para enfrentarse a un mundo de ficción más profundo, el del propio cuadro de la antepasada de Madeleine. No accede al nivel de ficción de Madeleine, sino que, más bien, transporta a esta al estrato que subyace dentro de los límites del marco de la pintura al comparar el ramo de flores y el moño que porta Madeleine con los que lleva Carlota Valdés. Con su mirada y su pensamiento, devuelve esas partes que parecen salidas del cuadro al interior al que pertenecen.

Cada estación es como una página ilustrada de la historia narrada por Elster que John Ferguson observa, pero en la que no se interna. Hasta que, finalmente, Scottie ingresa al mundo ficticio de Madeleine cuando traspasa el umbral definido por el muelle, bajo el puente Golden Gate. Allí comienza otro tramo de la historia, diferente de la narrada por Elster, pero imbricada con ella.<sup>241</sup>

Cuando, por segunda vez, parece perder a Madeleine en el bosque de secuoyas, Scottie vuelve a traspasar los límites para estar junto a la mujer que ama. Ingresar a otro nivel más profundo y comprometido de la ficción. Todo vuelve a repetirse en el episodio de las caballerizas, en la Misión San Juan Bautista. Ferguson, cada vez más involucrado con Madeleine, entra a estratos más profundos de su fantasía y de la de ella.

Esta primera parte del filme consiste en un continuo traspasar umbrales a niveles de ficción diferentes, dispuestos en distintos estratos de tiempo y de complejidad, dentro de la propia ficción del filme. Un juego de ingresos y escapes desde la intradiégesis a distintos niveles de la metadiégesis. Esos pasajes a través de los vanos que separan los diferentes mundos de ficción y que llevan a Scottie a niveles cada vez más profundos e intrincados culminan en la impotencia del hombre por alcanzar el estrato donde subyace Madeleine. La sentencia que manifiesta Scottie en las caballerizas —«Madeleine, estoy aquí a su lado»— expresa que los pasajes a esos mundos de ficción, en los que finge estar Madeleine, tuvieron pocos puntos de contacto y que, en ese último en el que se encuentran, ellos aún permanecen desencontrados.

Pero si estas figuras de sentido utilizadas por Hitchcock expresan los diferentes niveles solapados de la ficción, ¿cuándo y cómo se produce el ingreso, en el filme, desde la extradiégesis a la intradiégesis? Para comprender este pasaje, habría que considerar *Vertigo* como la continuación de *Rear Window*, en el plano de la metáfora y de la significación de las *figuras de sentido*. Solo así podría argumentarse que, para pasar de la extradiégesis e ingresar a la diégesis de *Vertigo*, Hitchcock maneja una figura que utilizó anteriormente en *Rear Window* —el alféizar de la ventana al que se aferra tenazmente L. B. Jeffries para no caer al vacío y no traspasar la fina superficie que separa la realidad de la ficción que para él significa la muerte—. La primera escena de *Vertigo* muestra a John «Scottie» Ferguson (¿acaso no parece ser el L. B. Jeffries de *Rear Window* que vuelve a la escena 12 años después?) reaparecer por el alféizar de la ventana de su departamento, ahora convertido en pretil de azotea, durante una persecución por los techos de la ciudad de San Francisco (0:03:28). El paso que da Scottie, y que le permite traspasar el umbral e ingresar a la azotea, marca también su ingreso a la intradiégesis, a la historia que narra este filme, precisamente.

241 Es interesante notar que recién entonces, y por primera vez, aparece el hogar de Scottie, su interior doméstico en el que Madeleine puede recuperarse de su fingido desmayo. Es como si Scottie le abriese su interior y se mostrase, francamente, a Madeleine.

## PSYCHO (1960). El fragmento como figura

El tema dominante del filme trata acerca de la naturaleza esquizoide y esquizofrénica del ser humano. La doble personalidad o la personalidad escindida que Hitchcock había tratado en otros filmes a través de recursos tales como el desdoblamiento, encarnado por dos personajes que se complementan o que complementan sus actos y pensamientos (*Shadow of a Doubt* y *Strangers on a Train*), es aquí trabajado sobre la base de otros parámetros mucho más abarcativos y a la vez más profundos.

Terror, sorpresa, suspense son las emociones fundamentales que transmite la historia narrada en *Psycho*. A diferencia de otros filmes anteriores, este deja un saldo de profunda tristeza e insondable vacío en el espectador. Parecería ser como si toda la fuerza y la energía desplegadas por los actantes se desvanecieran en la nada, se hundieran sin dejar más huellas que la desolación. Otros temas trabajados por Hitchcock en anteriores realizaciones subyacen en este filme y emergen, uno a uno, como fragmentos a los que el discurso cinematográfico, la trama narrativa, otorga un sentido particular en un conjunto altamente significativo: la opresión del pasado sobre el presente, la acusación al voyeurismo, la ambigüedad de la predestinación y la insistencia, por parte del realizador, sobre lo engañoso de nuestra percepción, especialmente de la visión como fenómeno físico, fisiológico y psicológico.

### El secreto y el espejo

Las figuras principales utilizadas para expresar estos temas son el *secreto* y el *espejo*, figuras que a su vez promueven la aparición de otras figuras secundarias y complementarias. El primero es un atributo común a todos los personajes del filme —y a todos los hombres— que poseen una personalidad con doble faz en la que lo oculto —lo secreto— y lo visible —lo conocido— manifiestan una primera fragmentación. Es precisamente la *visión* —el ojo que mira y que ve— la que funciona como puente entre lo oculto, lo secreto y lo conocido. Para Hitchcock, es la visión la que nos revela, en primera instancia, lo *secreto*. La segunda figura, el espejo, se relaciona con la visión, pero desdobra el objeto en dos objetos o más, uno real y los otros virtuales. Tal como el realizador nos enseñara en *Vertigo*, ¿son realmente virtuales los objetos reflejados o son partes del mismo objeto, facetas diferentes del mismo ser que el espejo nos revela? El espejo es la figura que expresa esa personalidad escindida y a la vez polifacética, cuyas diferentes partes conviven, todas, dentro de la misma persona. También, el espejo es la imagen de la introspección y del autoconocimiento. El espejo puede revelar a la persona sus facetas ocultas y secretas. Por eso, Lila Crane se estremece cuando ve su propia imagen reflejada en los espejos del dormitorio de la señora Bates (1:36:50).

La figura del espejo aparece en múltiples ocasiones. En la gran mayoría, determina momentos clave de la historia que se narra, y en todas cumple la función de revelar y de recordar al espectador la naturaleza esquizofrénica del hombre, la propia naturaleza del espectador, a quien Hitchcock manipula a través de las figuras de la narración al hacerle experimentar esa condición mediante la formulación de hipótesis y la percepción secreta de sus íntimos deseos. En la secuencia del hotel, cuando los amantes se encuentran después del mediodía y en secreto, un espejo en la habitación refleja parcialmente la figura de Marion Crane. Es una Marion fragmentada porque fragmentado y adúltero es el amor que comparte con Sam Loomis, su amante, aún en matrimonio con otra mujer (0:05:20). Más tarde, en su casa, cuando Marion decide robar el dinero que su jefe le ordenó depositar en el banco, también su imagen aparece reflejada. Esta vez, el reflejo aparece de frente a la cámara, mientras observa el paquete que dejó sobre la cama con el dinero que decide llevarse consigo (0:11:20). Entonces, ella gira y mira directamente al paquete, como si obedeciera a lo que la imagen especular le ordenase hacer. Pero su decisión no es inmediata. Se percibe un instante de duda, de inseguridad, de conflicto entre esas dos Marion que se manifiestan. Cuando finalmente decide tomar el dinero y llevárselo consigo, lo guarda en su bolso (0:12:13), pero no lo cierra.<sup>242</sup> Durante su escapada hacia California, detecta a un patrullero que la sigue. En varias oportunidades, ve, en el espejo retrovisor de su auto, la imagen reflejada del patrullero. El ritmo opresivo de la música extradiegética contribuye a remarcar el carácter furtivo de la escapada de Marion. Quien la persigue parece ser su conciencia, no la policía. El patrullero que la persigue es tan solo la imagen que confirma su acto criminal (0:16:34). En la automotora, cuando ingresa al baño para separar el dinero con el que pagará un nuevo automóvil, su imagen tomada en picado se ve parcialmente reflejada en un espejo pequeño que tiene a su costado y en el que ella no se mira. La imagen especular es una imagen cortada, seccionada por el marco del espejo, una parte de un conjunto que se ha desprendido, así como son desatados los siete billetes para pagar el nuevo coche de uno de los fajos que lleva en su bolso (0:21:23). Nuevamente, su imagen se refleja en el espejo de la recepción del motel de Norman Bates cuando se registra. Esta vez, la imagen especular es igual y simétrica a la imagen real que capta la cámara. El espejo produce la sensación que ante Bates hay dos Marion gemelas que solicitan alojamiento (0:27:48). Cuando se registra, no escribe su nombre verdadero, sino uno falso —Marie Samuels—, como si fuera otra persona. El secreto que exige la acción cometida la obliga a hacerlo. Entonces, son *dos* las mujeres que ingresan al motel, Marie Samuels y Marion Crane. Finalmente, cuando entra a su habitación y se despide de Bates, quien sale para traerle un refrigerio, su imagen vuelve a duplicarse en el espejo que está delante de la cama (0:29:49).

242 En un comentario del filme *Suspicion* (1941), Donald Spoto destaca la relación que existe entre la figura de la cartera que Lina cierra ante la proposición de Johnny con la frigididad de la mujer. La misma figura es utilizada en otro filme, *Marnie* (1964). Véase SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books.



Pero entre lo secreto y el espejo —que nos revela parte de lo que permanece oculto— se encuentra la *mirada*. Para Hitchcock, los ojos son ventanas abiertas hacia el exterior y hacia el interior del hombre. Por ellos podemos ver lo que nos rodea, y a través de ellos se puede descubrir nuestro interior. Por esa razón, en *Psycho* más que en otros filmes, es tan importante la visión como el órgano que la permite, el ojo. Por eso en *Psycho* la cámara es más que nunca un ojo que todo lo escudriña.

#### La ventana y la mirada. Los ojos del error

El comienzo del filme reitera una figura característica del estilo hitchcockiano: la cámara que ingresa por la ventana apenas abierta de un hotel en Phoenix. La ventana semeja un ojo con su párpado entreabierto. Un ojo que observa, y por el cual el espectador entra en conocimiento del interior. El propio acceso furtivo al que nos obliga Hitchcock denuncia la naturaleza clandestina de lo que ocurre dentro (0:02:23). Ese episodio ilegítimo será el primero de una serie que conducirá al personaje hacia la muerte. Una cadena de hechos protagonizados por Marion Crane, cuyos eslabones se van trabando en la ilegalidad y en el anonimato hasta terminar acordonándola y provocarle la muerte.

Si bien la ventana es un medio para el conocimiento de lo secreto y lo oculto, al igual que la visión es un camino que puede conducir al error. El detective Arbogast (y el espectador) cree ver una anciana detrás de la ventana del caserón de los Bates, cuando lo que ve, realmente, es el cuerpo sin vida, embalsamado, de la madre de Norman Bates (1:09:39). Marion cree presenciar, a través de la ventana de su *bungalow*, una pelea entre Norman y su madre (0:32:00). Aquí, quien la engaña no es el sentido de la vista, sino el de la audición, recurso ya utilizado por Hitchcock en *Murder! 30 años antes*. Los engaños que provienen de la visión se complementan con el discurso mentiroso, pero necesario, de Norman. Como en *Vertigo*, cuando las imágenes visuales que tenía el detective Ferguson se complementaban con la historia contada por Gavin Elster, el discurso hablado sugestióna y predispone la visión; la orienta, le da un sentido.

La ventana permite ver sin ser visto. Si está estratégicamente ubicada, faculta al observador a *estar* en dos espacios diferentes al mismo tiempo, como la ventanita en la carpa de circo que permitía a Nellie, en *The Ring* (1927), con un simple movimiento de su cabeza, ver hacia el interior donde peleaba su novio para ganarse la vida y ver el exterior, desde donde la cortejaba su amante (0:08:00). Metáfora del campo/contracampo, metáfora del espejo, simulacro o sustituto del montaje analítico, visiones casi simultáneas que permiten ampliar el rango que es capaz de abarcar normalmente nuestra visión.

Norman mira a Marion mientras se desviste en su habitación. Lo hace desde una habitación vecina, desde la administración del motel, a través de un agujero hecho a propósito y oculto bajo un cuadro. El agujero en la pared, como el de su pupila, le permite acceder a una intimidad que debería ser inviolable (0:43:51). A través de una ventana, Lila ve a Norman mientras se aproxima a la casona Bates cuando ella la examina en secreto (1:39:23). Es su mirada y el temor a ser descubierta lo que la conduce al sótano —lugar de las cosas escondidas—, donde encontrará el espanto de una verdad reveladora (1:39:45). La mirada del otro nos descubre y en la mirada del otro advertimos que hemos sido descubiertos, que nuestro secreto ha sido vulnerado. En el camino que Marion transita para salir de Phoenix en su auto, rumbo a California, con el dinero robado a su jefe, debe detenerse en un semáforo. Mientras espera el cambio de luces, su jefe cruza casualmente por delante de ella y la reconoce. Le dirige una mirada de sorpresa y a la vez de sospecha que acrecienta aún más el sentimiento de culpa de la mujer (0:12:50).

Pero hay ventanas cerradas que ocultan un interior inexpugnable. Así como hay ojos a través de los cuales es imposible ver el interior. El policía que persigue a Marion lleva lentes de sol que en ningún momento permiten ver su mirada, solo reflejan lo que él ve. Es un ser fantasmal e imprevisible (0:15:14), augur de otro ser fantasmal, también sin ojos y sin mirada que está esperando a Marion en el motel de Norman Bates (1:40:23). Hay ojos abiertos que, sin embargo, no ven, o miran hacia un vacío absoluto, como el paisaje de Arizona. Ojos que expresan sorpresa porque fueron sorprendidos cuando aún no habían cumplido lo que querían hacer antes de que terminara su vida (0:48:20). Y hay ojos que se cierran para no ver o para no dejar que otros vean a través de ellos, para esconder lo que encierran y guardan en su interior. La ciénaga, por ejemplo, es un gran ojo que cierra su párpado negruzco para ocultarlo todo, para guardar los secretos y los crímenes de Norman Bates (0:59:20).

El recurso de la mirada se encarna en estas figuras, la ventana, la ciénaga, el agujero, la pupila, para poder descubrir lo que revela la otra figura, el espejo, que no es más que otra ventana, como son espejos los ojos del interior y del exterior del hombre.

#### La trampa del disfraz. El corte y el fragmento

Otra figura utilizada por Hitchcock, propia de su repertorio estilístico, es la del *disfraz*. El disfraz permite confundir la mirada, oculta una verdad y la transforma en secreto. En distintas oportunidades, la figura se reitera durante todo el filme. Norman Bates se disfraza de señora Bates para cometer sus crímenes. Marion se disfraza de Marie Samuels para ocultar su identidad cuando se registra en el motel. Envuelve los dos fajos de billetes robados con el papel barato de un periódico para disimular su contenido valioso. Las aves embalsamadas en la casa de Norman Bates son disfraces que mienten, hacen parecer vivo lo que está muerto.

La otra imagen es el *corte* que fragmenta el todo para inutilizarlo. El corte encarna en la forma de objetos, especialmente del cuchillo con el que Norman mata mientras rasga la carne de sus víctimas. Muchas de las imágenes



de Marion, mientras está viva, aparecen cortadas de algún modo. Sus reflejos en los espejos, si bien son reveladores, están fragmentados, no completan su figura. La mayor parte de las tomas de su cuerpo también son parciales, cortadas por los márgenes del cuadro o re-encuadrada por los márgenes del parabrisas de su auto mientras huye hacia California. Su figura aparece sobre fondos *cortados*, como si estos poseyeran un filo que va a seccionarla —la cortina veneciana del hotel de Phoenix, el borde del sillón donde se sienta mientras conversa con Norman en la administración del motel son ejemplos premonitorios de su destino fatal—. Pero el corte más brutal que sufre Marion es el de su propia vida. Todos sus afanes terminan en un sumidero y en una ciénaga, en un lugar perdido entre Phoenix y Los Ángeles. Si se observa un mapa del estado de Arizona, se comprobará que entre Phoenix y Los Ángeles no hay ningún poblado en kilómetros. Su vida se extingue en el camino a *una nada*.

El corte se asocia, también, con la modalidad de tomas cortas y yuxtapuestas, como si fueran fragmentos de un rompecabezas que Hitchcock recompone sabiamente. Son muy escasos los planos relativamente largos. Los cortes permiten que la cámara cambie su ubicación de una toma a la otra. En este sentido, el filme se caracteriza por una casi constante alternancia de tomas con puntos de vista ópticos de los personajes y tomas con puntos de vista pertenecientes al plano totalmente discursivo. Punto de vista enuncivo y enunciativo se alternan con una frecuencia abrumadora. Este aspecto no resulta secundario pues provoca un cambio permanente de la focalización en sus dos sentidos: el del conocimiento y el del punto de vista. Por una parte se pasa inadvertidamente por los tres tipos de focalización según el punto de vista que la cámara obligue a adoptar al espectador. Por momentos, este sabe más que algunos personajes y menos que otros. En otros momentos, el espectador descubre, junto con un personaje o a través de él, secretos conocidos por otro personaje. Por otra parte, esa imposibilidad de focalizarse en uno de los personajes, el *compartir* con todos algo de sus vidas, de sus anhelos y de sus temores, lleva al espectador a una continua necesidad de formularse hipótesis que nunca llega a verificar, a la vez que descubre la faceta esquizoide y esquizofrénica de los personajes y la suya propia al ser involucrado, de este modo, en el meollo temático del filme. Porque él mismo experimenta esa faceta fragmentada, cambiante, de constante insatisfacción, incomodidad y búsqueda sin reposo alguno que termina por conducirlo a una nada, a un estado de profunda desolación.

Se desea que Marion sea apresada o, mejor aún, que devuelva lo que ha robado y se redima de su falta, pero no que sea asesinada. Parece desmedido el castigo para su falta. Se desea que Norman pague por sus crímenes, pero a la vez se comprende su proceder enfermizo y hasta se explica debido a la cruel infancia que debió soportar. Se desea descubrir con Lila lo que hay en el interior de la casona Bates, pero, a la vez, se cierra los ojos para no ver lo que hay que ver encerrado en el sótano. El conflicto del querer y no poder de Marion, que la lleva a recurrir a una salida clandestina, lo sienten otros personajes de una manera o de otra. Norman, prisionero de su pasado, lucha entre borrarlo totalmente o mantenerlo incólume. El producto de esa lucha es la esquizofrenia que lo lleva al crimen. Sam, prisionero de un matrimonio desdichado, también como Marion, debe recurrir a una solución ilegítima, y por lo tanto encubierta.

La adopción permanente, por parte de la cámara, del punto de vista óptico de los personajes, ya desarrollada en extremo en *Rear Window* y en *Vertigo*, contribuye a posicionar al espectador en el interior del espacio escénico y a que lo experimente directamente. Este logro provoca que la sorpresa, el horror, el vacío y la desolación padecidos por los personajes sean experimentados a través de sus propios sentimientos.

En *Psycho*, Hitchcock maneja los mismos recursos de filmes anteriores. Todas sus *figuras de sentido* están presentes en momentos estratégicos y por el tiempo justo, con la expresión adecuada, sin sobreabundancia y sin carencias. Los *movimientos de cámara*, excepto en dos oportunidades (1:06:31 y 1:24:50), reiteran los movimientos ejecutados en otros filmes. Las *angulaciones* no contravienen el código de sentido que poseen como recursos que exaltan, que humillan o que neutralizan las imágenes visuales a las que regulan. La alternancia permanente de posiciones discursivas de la cámara con la adopción del punto de vista óptico de los personajes dificulta la estabilidad de la focalización por parte del espectador, lo obliga a formular hipótesis en todo momento, lo involucra profundamente con lo que le ocurre a los personajes y lo sumerge de lleno en el espacio escénico. El movimiento alternativo que experimenta la focalización expresa el movimiento compulsivo de la voluntad y de los sentimientos en conflicto de los personajes. Manifiesta también sus indecisiones, sus impulsos y sus arrepentimientos.

#### La escenografía. Lo vulgar y lo excepcional

La escenografía presenta la imagen de lo vulgar en contraste con lo excepcional. Lo excepcional está representado por la verticalidad de la casona Bates asentada sobre un promontorio, con sus vanos verticales y sus cortinas de *voile* plegadas verticalmente, sus espacios de gran altura, su majestuosa y siniestra escalera. La vida que ella aloja es, también, excepcional. En cambio, la horizontalidad y la chatura del paisaje de Arizona parecen reiterarse en la arquitectura del motel, en los dibujos de sus cortinas y en la mediocridad de las vidas que cobija.

El realizador no contraviene sus códigos ni sus recursos para crear el *suspense* y para provocar la *sorpresa*. El movimiento que suspende el aliento del espectador, el *suspense*, explota en imágenes de pasmo y de terror a las que antecede y anuncia. La más destacada, la imagen de la señora Bates sentada en el sótano es precedida por el desplazamiento de Lila por la gran casona que comienza con un engaño, con un secreto y con una trampa (1:34.22). Sus movimientos confluyen en *pequeñas* escenas de terror que preparan el ánimo para la gran escena final en la que se revelan todos los secretos. Para conocerlos, tanto Lila como el espectador deberán sufrir el martirio del *suspense*; ese es su precio.

La *música*, totalmente sincronizada con el sentido que adquiere la imagen visual, posee dos ritmos esenciales: uno *horizontal*, que sugiere el de una persecución que apura a actuar a los personajes —especialmente a Marion— y los empuja hacia delante, hacia el abismo, y otro *vertical*, que los detiene, ciega sus miradas, sus esperanzas y sus vidas.

### *The Birds* (1963). Los arquetipos del espacio doméstico

Es imposible no relacionar *The Birds* con *Rear Window* en cuanto a la generación del *suspense*. A pesar de las muchas diferencias que existen entre ambos filmes, se encuentran muchas similitudes, especialmente en los recursos utilizados por Hitchcock para lograr sus objetivos con relación a ese tema.

*The Birds* propone el miedo que provoca lo desconocido y lo inexplicable como base emocional para conmover al espectador. El carácter de la figura a la que recurre Hitchcock es inusitado, y por esa razón, impactante. Apoya en lo *cuantitativo* la fuerza de su poder como imagen aterradora y en lo inexplicable la condición de su angustiante realidad. Cientos, miles de pájaros que habitualmente resultan inofensivos se *confabulan* aquí para destruir y matar. Sus ataques son sorpresivos e inexplicables, por lo tanto, imprevisibles e incontrolables. Así aparece en el filme y así lo siente el espectador, como una fuerza que no puede predecir ni dominar, porque no puede explicarlos. Sus ataques se reiteran. Cuando todo parece volver a la calma y al orden, los pájaros reaparecen. Hagan lo que hagan las personas por librarse del asedio, los ataques parecen no poder evitarse.

Al igual que en sus últimos filmes, el director se vale de todos los recursos ya manejados anteriormente, aunque existen algunos destacados. Los recursos más significativos utilizados en *The Birds* son: los mundos simultáneos (MS), el espacio fuera de campo (EFC) y la escenografía (ESC). En este sentido, los mismos que fueran manejados en *Rear Window* para provocar el *suspense* de los últimos minutos del filme.

*The Birds* plantea una estructura similar a *Rear Window*, una primera parte durante la cual parece no ocurrir nada especial más allá de la aparición de ciertos indicios sospechosos y una segunda parte dedicada al *suspense* absoluto. Sin embargo, una de las diferencias con respecto a *Rear Window* radica en que en *The Birds* el tiempo dedicado al *suspense* es mayor y su aparición está concentrada en cinco secuencias, dos de las cuales ocurren en el interior de la casa del protagonista y una sexta con un final abierto.

Donald Spoto, en su libro *The Art of Alfred Hitchcock*,<sup>243</sup> sostiene que la causa del ataque de las aves se debe a disturbios del comportamiento de los personajes, sus actitudes egoístas, sus miedos, sus malas intenciones y sus mentiras. En cada oportunidad en la que estos comportamientos se manifiestan, ocurren los ataques de los pájaros. Si bien su afirmación es consecuente con los episodios mencionados, el espectador común —al igual que los personajes— no reconoce esa correspondencia; para él las irrupciones de los pájaros no tienen explicación racional alguna o una causa precisa, hecho que aumenta su desconcierto y su temor. Es precisamente en ese desconocimiento por parte del espectador que se basa la propuesta de Hitchcock. El grupo amenazante de los pájaros se presenta como un *mundo* que se localiza junto a otro *mundo* de diferente especie, el de los hombres, especialmente el de la familia Brenner y su entorno. Dos mundos que siempre estuvieron en armonía y en equilibrio. Si bien ocurren ataques a otras personas —los niños en la escuela, algunos habitantes de Bodega Bay, la propia maestra Annie Hayworth— el problema se centra en los miembros de la familia Brenner y en su ocasional visitante, Melanie Daniels. Los ataques de los pájaros están estructurados según una escala de acciones cuantitativa y cualitativamente creciente, y son mostrados durante dos fases, una *primera, de expectación y preparación* y una *segunda, de ataque real*.

*El primer ataque* se produce a Melanie Daniels, mientras conduce un bote de regreso al puerto de Bodega Bay desde la casa de los Brenner; lo ejecuta una sola ave, una gaviota que golpea y picotea su frente. A medida que se suceden las arremetidas, el número de aves aumenta y aumenta la magnitud del daño que producen, incluida la muerte. Los recursos para expresar las dos fases mencionadas son diferentes. El primer ataque se manifiesta con dos tomas sucesivas muy breves. La primera es una toma instantánea de una gaviota que desciende en picada hacia el margen inferior del cuadro. Inmediatamente, la segunda toma muestra el ataque y el picotazo en la frente de Melanie (0:24:36).

*El segundo ataque* no se muestra en el cuadro filmico, solo se siente un ruido sordo en el espacio fuera de campo mientras Melanie conversa acerca de la absorbente y celosa Lydia Brenner con Annie Hayworth, la maestra de Bodega Bay, en la casa de Annie. Cuando Annie abre la puerta de su casa, donde se sintió el impacto, verifica que el ruido sordo se debió al golpe de una gaviota extraviada que yace muerta sobre el umbral. Esta segunda arremetida sirve como recordatorio de que la primera no fue casual, a la vez que vaticina el advenimiento de un acontecimiento extraño (0:46:23).

*El tercer ataque* también es sorpresivo. Ocurre durante el cumpleaños de Cathy, la hermana menor de Mitch Brenner, mientras juega con sus amigos en el jardín de la escuela. Nuevamente, una toma capta el vuelo de una gaviota y otra sucesiva muestra a la gaviota cuando roza la cabeza de Cathy, en señal de ataque. Las tomas siguientes muestran a varias gaviotas que vuelan sobre los niños mientras juegan. Repentinamente, comienzan a atacarlos sin una causa aparente. En ese preciso momento, Melanie y Mitch conversan, apartados del grupo, acerca de la triste infancia de Melanie, quien fuera abandonada por su madre cuando era niña (0:51:20).

243 SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books.

*El cuarto ataque* ocurre en el interior de la casa de los Brenner, cuando la familia y Melanie se disponen a cenar en el living de la casa. El canto de los periquitos de Cathy provoca que Melanie, ya prevenida por los tres anteriores episodios, eleve su vista y vea a un pequeño gorrión en el hueco de la chimenea. Antes de que pueda avisar a Mitch, una bandada interminable de gorriones ingresa repentinamente por la boca de la chimenea e invade toda la casa. Inmediatamente, las aves enfurecidas atacan ferozmente a sus moradores mientras rompen muebles y enseres (0:53:47). Aquí también, como en el primer y en el tercer ataque, una breve toma de un ave precede a las de la embestida. Las embestidas son cada vez más brutales y prolongadas.

Los mundos simultáneos (MS)

*La estructura filmica del quinto ataque*, que ocurre a los niños y a la maestra en la escuela, difiere notoriamente de las cuatro anteriores. El embate es precedido por varias tomas que captan la paulatina aparición de las aves que se posan poco a poco en una estructura funicular, próxima al edificio, a medida que llegan. Esta fase, previa a la de la acometida, es bastante más prolongada que las anteriores y se integra a la etapa posterior —la fase correspondiente al ataque propiamente dicho— no solo por constituir una secuencia lógicamente preparatoria, sino, también, por iniciarse con ella el período de suspense de toda la escena, algo que no había ocurrido con las anteriores por su brevedad y su aparente insignificancia (1:09:01). En este caso, Hitchcock recurre al manejo de la figura de mundos simultáneos o mundos en convivencia (MS) para iniciar el suspense. Para esto, se apoya en la expectativa que las cuatro secuencias precedentes del ataque de las aves crearon en el espectador. Trabaja la escena con una primera toma de Melanie Daniels. La mujer, sentada en un banco del jardín de la escuela, espera que Annie termine la clase para llevar a Cathy a su casa. La cámara la capta de espaldas a la estructura funicular en la que se posa un ave mientras Melanie extrae un cigarrillo de su pitillera y se dispone a fumarlo. Luego, la cámara alterna tomas de Melanie, que fuma impacientemente durante la espera, con tomas de aves que, una a una, se posan sobre la estructura que la mujer tiene a sus espaldas. Dentro de la escuela, los niños continúan cantando bajo la conducción de Annie. Las tomas, casi silenciosas excepto por el lejano coro de niños, muestran a Melanie cada vez más impaciente mientras lanza miradas al edificio. Entretanto, la estructura a sus espaldas se puebla poco a poco de pájaros que ella no ve. El montaje paralelo de las tomas simula una larga secuencia en la que dos mundos se muestran simultáneos, uno de ellos ignorante del otro, mientras se preparan para un evento extraordinario. Un mundo es Melanie, quien espera que finalice la clase de canto; el otro, las aves que también esperan, como ella, a que los niños salgan de la escuela, pero para atacarlos. El espectador ve de forma simultánea los dos mundos silenciosos dispuestos en planos frontales a modo de bambalinas; uno que crece y se transforma detrás del otro que permanece ajeno. Esa imagen de simultaneidad no se produce en el cuadro, sino en la mente del espectador gracias al montaje analítico y a la duración precisa de cada toma.

Hitchcock repite la primera toma del primer y del tercer ataque de las aves. La imagen de uno de los pájaros que se han estado posando detrás de Melanie es captada en pleno vuelo mediante un paneo de izquierda a derecha. Inmediatamente, una toma de Melanie que, distraídamente, la ve y la sigue con su mirada hasta el final de su recorrido. La cámara adopta el punto de vista óptico de la mujer, retoma el vuelo del ave y el paneo interrumpido por la toma anterior. El paneo que capta el vuelo del ave solitaria, relativamente prolongado, acompaña al pajarraco hasta que llega a la estructura donde se posa junto a los demás. Allí, decenas de pájaros negros, de cuervos, atestan la estructura ahora invisible bajo la masa movediza de los acerados y oscuros plumajes de las aves amenazantes. El *paneo sorpresa*, utilizado por vez primera con intensidad en *Sabotage* (1936) durante la escena del acuario, sirve aquí de recurso eficiente para provocar la aterradora visión que tiene el espectador y la espantada Melanie Daniels.

La toma siguiente comienza con el encuadre vacío. Por el margen inferior, aparece el rostro de Melanie que se incorpora aterrada y ahoga un grito. Mira hacia la escuela donde los niños siguen cantando. Ahora su desafío es llegar hasta la escuela sin alterar a los pájaros, avisar a Annie de la amenaza que les espera en el exterior y sacar a los niños ilesos. Su traslado silencioso es seguido por la cámara con un *travelling* de avance que alterna con tomas en las que la cámara adopta el punto de vista óptico de Melanie, quien lanza miradas furtivas hacia la estructura rebosada de pájaros silenciosos y expectantes (1:10:58). Su propósito tiene un éxito aparente. Junto con Annie, logra sacar a los niños del edificio. Una larga toma del grupo de aves, aún posadas en la estructura funicular, sugiere que los niños podrán huir sin problema. Pero, de pronto, el conjunto comienza a encrespase y a levantar vuelo desordenadamente con un estruendoso batir de alas (1:12:32). Le sigue una toma general en la que los niños corren desesperados hacia el centro del pueblo mientras las aves, ya advertidas, comienzan su ataque sin tregua (1:12:37).

La segunda fase, el ataque propiamente dicho, inicia una segunda etapa de suspense que redobla a la primera después de haber hecho creer al espectador que en esta ocasión los niños habían logrado salvarse. La reiteración del ataque, que sigue a un supuesto y corto lapso de esperanzadora tregua, resulta aún más desalentadora y aterradora, pues demuestra que no hay salvación posible y que todos los seres, sin excepción, pueden ser víctimas de las aves, aun los niños. A la vez, demuestra que no hay una causa aparente para que se produzca el ataque. En esta oportunidad, esta segunda fase resulta más prolongada y cruel que las anteriores. Su duración es de 130 segundos (de 1:12:35 a 1:14:42). La secuencia —que comprende varias tomas, la mayoría filmadas con movimientos de *travelling* de retroceso delante del grupo de niños que huye, y con movimientos de *travelling* de

avance detrás de ellos, mientras se vislumbra al fondo la silueta salvadora del edificio donde podrán refugiarse— se filma con la cámara ubicada dentro del grupo de las desesperadas víctimas, por lo que el espectador participa, inmerso totalmente en el espacio escénico, de las penas de los niños y de las dos mujeres.

La *sexta arremetida* posee una estructura similar a la tercera, se produce en el exterior, en el centro de Bodega Bay. La diferencia entre una y otra secuencia radica en que el ataque es visto por la protagonista desde el espacio interior. En la cafetería, mientras Mitch y otras personas discuten acerca de los ataques de las aves, Melanie siente el graznido de una gaviota. Inmediatamente, se asoma por una de las ventanas y observa cómo las aves sobrevuelan el lugar y luego atacan al empleado del surtidor de gasolina. En esta ocasión, la fase preparatoria es muy breve. El ataque al surtidor de gasolina tiene consecuencias catastróficas. El hombre pierde el control, cae herido por la gaviota que lo ataca, la gasolina se derrama y desencadena una serie de accidentes que tienen por protagonista al fuego (1:23:26). Una toma general silenciosa, desde el aire, muestra, como si fuera en un mapa, los desastres ocurridos. Las pocas aves que atacaron parecen haberse retirado. Pero luego de unos instantes, el paisaje aéreo comienza a poblarse de gaviotas que planean sobre las víctimas y los socorristas de abajo. El grupo de pájaros se densifica y desciende para atacar nuevamente. Melanie, que había salido de la cafetería para ayudar a las víctimas de la embestida anterior, debe refugiarse en una cabina telefónica. Desde allí, presencia horrorizada el dantesco espectáculo del ataque. Las aves se precipitan sobre Melanie mientras colisionan contra la cabina hasta quebrar sus frágiles paredes. Las múltiples y breves tomas de Melanie son realizadas desde diferentes puntos de vista. Hitchcock alterna tomas de horizonte normal con tomas en picado y contrapicado, con desplazamientos mínimos de la cámara a los efectos de transmitir la sensación de claustrofobia que sufre la protagonista encerrada en el estrecho espacio de una cabina telefónica. Los múltiples puntos de vista que adopta la cámara acrecientan la desesperación de la mujer, que se siente apesada en medio de las enfurecidas aves que descienden desde múltiples direcciones y no tienen un único centro de ataque. Así mismo, intercala tomas del punto de vista óptico de Melanie que muestran lo que ella ve desde su comprometida posición con tomas que captan la desesperación de la mujer mientras se retuerce en el exíguo espacio de la cabina (1:25:32).

El *séptimo ataque* posee una estructura totalmente diferente a las de los anteriores. Tanto la fase de preparación y expectación como la fase de ataque propiamente dicha son bastante más prolongadas. También es mayor el número de secuencias que contienen, y es más compleja la organización narrativa y el manejo de los recursos por parte del director. En cierta medida, el séptimo ataque de los pájaros es continuación y complementario del cuarto ataque, en la casa de los Brenner. En esta secuencia, Hitchcock requiere de tres figuras básicas de su repertorio, una de las cuales ya había utilizado significativamente en la secuencia del quinto ataque: la figura de los mundos simultáneos (MS), la del espacio fuera de campo (EFC) y la escenografía del espacio interior del hogar de los Brenner (ESC). Las tres son sabiamente manejadas para sembrar el *suspense* y el terror en el ánimo del espectador. Cada una por separado, o en conjunto, es pasible de diferentes lecturas, según se indague en sus distintos estratos significantes. La realización de estas diferentes lecturas es necesaria para discernir los mecanismos reales que maneja Hitchcock para producir el *suspense* y el terror en el espectador, a la vez que proporcionan una pista posible para explicar el origen de los extraños ataques de las aves.

Escenografía (ESC). La casa como arquetipo

El *séptimo* y último ataque de los pájaros se produce a la casa de los Brenner, cuando estos, ya prevenidos de la peligrosidad del extraño fenómeno, se refugian en su interior. La imagen de la casa como resguardo inexpugnable del hombre ya aparece en la cuarta arremetida y expresa, de modo embrionario, lo que la séptima desarrolla en profundidad: la vulnerabilidad de ese espacio que el hombre crea como refugio.

El significado que el espacio doméstico posee como extensión del cuerpo y la personalidad del hombre trabaja a favor de la creación del *suspense* y del terror en el ánimo del espectador. Si bien la *fundación* de la casa es un acto de *separación* (se separa una porción de espacio del espacio total), el límite y la puerta relacionan aquello que separan. Cada ser particulariza la relación de lo íntimo con el exterior social y determina la sacralidad del interior al civilizar la intrusión y regularla. De ese modo, define los grados de la hospitalidad y de la intromisión. Esta intención de fundar y darle un sentido a lo fundado califica el espacio indiferenciado. Al separar una parte de ese espacio homogéneo mediante la creación de un límite, el hombre instaaura un lugar con el que se identifica (y que a su vez lo identifica). La intencionalidad propia de la partición del espacio hace posible el advenimiento del lugar como espacio humanizado. Por eso es tan esencial la presencia del límite, y con este, la presencia del vano y del muro. El muro, además de un límite material, es un símbolo a partir del cual comienza la habitación. Protegidos por el muro, las aspiraciones humanas terrestres y espirituales encuentran un lugar posible de reencuentro. A partir del borde que genera el muro, los encuentros y las interacciones pueden articularse, pueden tener lugar y situarse las unas en relación con las otras en un espacio dominado por el hombre. El vano, especialmente la puerta, es una articulación entre el espacio fundado por el hombre, el *interior doméstico*, y todo lo que es exterior a este espacio. El vano suprime la separación entre el interior y el exterior y a la vez genera la posibilidad de restituirla. Dado que el vano puede estar abierto, se tiene el sentimiento de estar protegido de las incursiones del exterior cuando está bien cerrado. Por eso Mitch cierra todas las ventanas y puertas de su casa y las sella con maderas clavadas sobre los postigos y las persianas bien cerradas (1:33:30). El fuego arde en el hogar para obstruir otra posible puerta



de acceso; y Mitch está dispuesto a quemar todos los muebles para mantener el fuego encendido y preservar la clausura del interior de su casa (1:34:57).

La focalización del espectador y su punto de vista coinciden, ahora, con los de los cuatro personajes encerrados en su propia casa, Lydia, Mitch, Cathy y Melanie (1:37:36). Durante unos dos minutos y medio —expresados en su totalidad, sin términos de elipsis— todos permanecen sentados en el living, en un absoluto e inquietante silencio, hasta que comienzan a sentir el ruido exterior de las aves que llegan (1:39:42). Los graznidos de los pájaros, cada vez más punzantes, invaden la banda sonora y el espacio fuera de campo (EFC) que aparece como un espacio indeterminado, exterior e infinito, incontrolable y aterrador, oculto por los límites de la construcción. Ese espacio exterior, invisible pero imaginable, plagado de aves enfurecidas, alcanza también el espacio dentro del cuadro (EDC), el interior de la casa. El efecto, transportado magistralmente al espectador, es el de la sensación de estar totalmente rodeado por la masa informe de miles de pájaros incitados, por una atmósfera fluida y asfixiante, por el mismísimo caos.

A esta sensación de inmensidad inabarcable contribuye el cambio constante de la angulación de la cámara que agrega a la angulación cero tomas en picado y, muy especialmente, en contrapicado que captan el cielorraso de la vivienda. Los cambios constantes de la ubicación de la cámara, plasmados en múltiples tomas yuxtapuestas, sugieren que esta, al igual que los personajes, es presa de la ansiedad y de ataques convulsivos. Sabiamente, Hitchcock suprime todo diálogo entre los personajes y toda música extradiagética. Trabaja las acciones solo con el ruido avasallador del exterior de la casa producido por los pájaros. El chillido exasperante y amenazador de las aves en el exterior provoca la histeria de las tres mujeres, que buscan refugio en los rincones de la casa, mientras se apartan del centro mismo del espacio donde están reunidos y se estrechan contra las paredes y el piso. Se cubren la cara y se abrazan a sí mismas en un intento por encerrarse aún más dentro del ámbito que las contiene (1:41:45).

En parte, la sensación de *suspense* está provocada por la sensación angustiante de la pérdida de la libertad que experimenta el espectador junto con los personajes, apresado en un interior cuya vulnerabilidad se presiente inminente debido a la precariedad de sus límites otras veces quebrantados. Y por la imposibilidad de ver, de conocer la magnitud del fenómeno que los amenaza. Si bien el espacio interior doméstico constituye un refugio para el hombre de ese exterior agresivo, y la puerta protege a la vez que estructura esa interioridad, la fundación del lugar conlleva la indispensable posibilidad de ejercer la libertad. El ejercicio de esa libertad tiene necesidad del límite protector, pero de un límite móvil, alternativo, no definitivo —lo que transformaría a la casa en una trampa—, que permita el desplazamiento hacia el exterior, el atravesamiento del límite impuesto por el muro según la voluntad de sus habitantes. Pero las puertas y ventanas de la casa de los Brenner están selladas. La casa se ha transformado en una trampa que retiene a sus moradores para protegerlos de un mal mayor. Esa situación antinatural, el hecho de que para salvarse deban estar en una trampa, es lo que resulta aterrador y alienante. Porque más *adentro* ya no se puede ir.

El otro aspecto que angustia al espectador es presenciar el esfuerzo estéril de Lydia, Cathy y Melanie de refundar, dentro de la interioridad de la casa, otra interioridad protectora en la cual poder refugiarse definitivamente. Abrazarse, taparse la cabeza, envolverse con el propio cuerpo expresan la necesidad de crear nuevos límites para una nueva y absoluta interioridad con la cual afrontar las agresividades del exterior. La apremiante voluntad de fundar un nuevo límite definitivo y protector que expresan los personajes y que no consiguen alcanzar se presenta como un principio de fortaleza espiritual, el deseo imperioso de no claudicar, una manera de poner orden en el mundo y de crear un nuevo cosmos —un sistema armonioso— que se contraponga al caos que los invade. También es la expresión de un conflicto, una lucha entre la concepción del hombre como parte de la naturaleza —el hombre y los pájaros pertenecen al mismo reino animal y tienen sus mismas reacciones— y la concepción del mundo como un mecanismo en el que el hombre domina a la naturaleza. Todo hogar se da como un mundo ordenado, inmóvil y perfecto por oposición a un afuera desordenado, movedizo e imperfecto. Todo hogar se manifiesta como el lugar de los dominios controlados. La relación dentro/fuera toma aquí el aspecto de la relación de la forma con lo informe; de lo dominado (la forma) con lo imposible de dominar (lo informe). Esta relación ya fue expresada durante el cuarto ataque de las aves. El resultado de ese ataque a la intimidad de Lydia se manifiesta en la vajilla rota y en el desorden de su living, en el cuadro desacomodado de su esposo fallecido que ella intenta recomponer en la búsqueda por recomponer su propio cosmos. Y, en cierto modo, en una anterior y primera violación, la que comete Melanie cuando ingresa a su casa sorpresivamente por la puerta trasera para no ser vista, y dejar la jaula con los pericos sobre la mesa de la estancia principal (0:21:20). En este sentido, si bien la intención de Melanie es la de dejar el obsequio para Cathy en el lugar más visible y *público* del interior de la vivienda, es ese espacio uno de los espacios de la expresión del *ser doméstico* —en este caso de Lydia Brenner— en el que se encuentra toda su libertad de manifestación, de su originalidad y de su hospitalidad. Pero el de una hospitalidad seleccionada por ella, no impuesta por otros. Esta violación explicaría, en parte, el primer ataque de la gaviota que sufre Melanie cuando está arribando al puerto de Bodega Bay, al regresar de la casa de los Brenner, donde dejó los periquitos como obsequio. Ese ataque es una señal y un replique por su comportamiento calculador y egoísta, aunque en apariencia generoso.

La intimidad de Lydia corre el peligro de ser invadida por tercera vez. Después de cuatro minutos de embestida de las aves (de 1:39:37 a 1:43:27), la casa queda sin energía y la estancia se ilumina solo por el resplandor del fuego que arde en el hogar y del haz de luz que proviene de la linterna de Mitch. Llegado a ese punto, el graznido ensordecedor de los pájaros disminuye hasta desaparecer. Recién entonces Mitch se atreve a decir: «Se van». En ese preciso momento, la cámara lo capta sobre el margen inferior del cuadro fílmico, en fuerte contrapicado que



permite mostrar el cielorraso de la estancia hacia donde mira el personaje como si siguiera el camino que emprenden las aves al retomar el vuelo (1:43:23). Otra toma inmediata y similar de Melanie, en silencio, seguida por otra de Lydia, también en contrapicado que la muestra iluminada por el fuego del hogar, expectante, como si quisiera verificar por sí misma lo que afirma su hijo. La cámara, sin cambiar su angulación, retrocede lentamente con un *travelling* de re-encuadre para incorporar al cuadro, junto con la imagen de Lydia, las figuras de Melanie, primero, y de Mitch, después, emplazadas todas sobre un plano oblicuo. Todos miran hacia arriba. Un fundido de la imagen y un encadenado con la toma posterior sirven para elidir el tiempo transcurrido. Las tomas siguientes muestran a los personajes exhaustos mientras dormitan en sus puestos. Solo Melanie parece estar despierta, atenta. Mira fijamente hacia el fuego del hogar, como si estuviese hipnotizada por su resplandor. Repentinamente, un ruido apenas audible basta para alarmarla. Llama a Mitch, pero este no le responde. Sin despertar a nadie, comienza a examinar la casa mientras se ilumina con la linterna de Mitch. En su breve recorrido, descubre la escalera que conduce a la guardilla desde donde parece provenir el ruido que sintió. La cámara la sigue con movimiento de *travelling* de retroceso que alterna con *travelling* de avance, en tanto simula el punto de vista óptico de Melanie, también adoptado por el espectador, por lo que la focalización se transforma en focalización interna y fija. De ahora en más, todo lo que sepa y descubra el espectador será a través de Melanie. Junto con ella, el espectador accede a un territorio desconocido. Su actitud expectante e insegura abre una nueva etapa de *suspense* mientras se dirige a la guardilla, en la parte superior de la casa (1:45:36).

Frente a la puerta de la guardilla, Melanie duda antes de abrirla. Dos tomas de plano medio corto de Melanie alternan con dos tomas de su mano que gira el pomo de la puerta, silenciosamente, hasta que la puerta se abre. Una nueva toma permite posicionar la cámara en el interior oscuro de la guardilla y ver a Melanie que ingresa con cautela. Una vez en el interior, la muchacha observa el techo agujereado por los picotazos de las aves. Instintivamente, levanta la linterna para iluminar mejor el cielorraso y poder ver en detalle. Entonces ve lo más temido, decenas de pájaros posados sobre los trastos abandonados comienzan a revolverse enfurecidos y a atacarla brutalmente. Sorprendida por la dantesca visión, retrocede, y, mientras se cubre la cara para protegerse de las aves, con un movimiento desafortunado de su cuerpo, golpea la puerta y queda encerrada (1:46:40). El ataque persiste durante dos minutos, hasta que Mitch y Lydia consiguen rescatarla (1:48:47). Recién entonces, mientras Melanie es trasladada al living donde es atendida por Mitch y Cathy, Lydia exclama: «¡Pobrecita! ¡Pobrecita!». Mientras Lydia venda las heridas, Mitch decide irse con las tres mujeres a San Francisco y abandonar la casa antes de que se produzca un nuevo ataque (1:50:35).

La elección de la guardilla por parte de Hitchcock como el lugar de la casa de los Brenner para filmar el último ataque de los pájaros no es injustificada. La identidad y lo secreto de sus moradores, especialmente de Lydia, la mayor de todos ellos, determinan los espacios de *lo escondido* del interior doméstico. Los territorios ocultos, sustraídos a la mirada y a la conciencia del visitante —y hasta a las del propio habitante al cabo de los años— dan acceso a los dominios de lo *secreto*. La guardilla es la metáfora de lo escondido y de lo invisible del interior de los moradores de una casa, es el lugar del acopio, de la suciedad, de las cosas inútiles y de las cosas valiosas que permanecen en espera. Por lo tanto, es el lugar del conflicto, de la convivencia desordenada, indiscriminada. Esas cosas, allí acopiadas, esperan, en silencio, a que su dueño afronte la terrible tarea de la selección, tarea que pone a prueba su poder de decisión. La selección de las cosas da al habitante libre acceso y libre uso de su tiempo interior, ya que él se ocupará de esas cosas cuando esté interiormente pronto para hacerlo. Esencialmente el desorden, la suciedad que perdura y se multiplica si no se cuida el lugar, esa vida oculta, múltiple y minúscula, es, en sus proximidades con lo reprimido y lo inconsciente, portadora de ansiedad. Lydia sabe que una parte de su interior no está en orden, sino a la espera de orden. Sabe que algo en su vida no está en regla, algo que la hace estremecer y que no quiere afrontar sola, pues, en el fondo, no sabe cómo hacerlo ahora que no tiene a su marido. Pero continúa, sin embargo, viviendo de alguna manera, en otro orden. Un orden provisorio, hueco, pues solo es la parte aparente de una forma más compleja que tiene a la otra parte oculta y enferma como algo inquebrantable. Ocultas y en reserva están las cosas en la guardilla dado que constituyen sus fuentes más íntimas, a las que recurre ante las grandes pruebas del habitar. Aquellas que le permiten seguir habitando.

La guardilla de los Brenner es esa parte oculta y enferma del cosmos de Lydia. Es el único lugar al que Melanie no había llegado aún, y al que nunca debería haber llegado. El único que no había *violado*. Con su profanación, en un doble sentido, Melanie libera a Lydia de la carga de su pasado, de su recelo y de sus miedos, de su inexplicable ansiedad. La deja apta para salir al exterior, pues es allí donde está su última y su única esperanza de sobrevivir, aunque eso le provoque pánico. «Hay que llevarla al hospital», le dice Mitch a su madre, a lo que ella responde: «No podemos, no llegaremos». «Debemos intentarlo», responde Mitch, y Lydia confiesa: «¡Tengo miedo!, ¡tengo miedo! No sé lo que nos espera fuera». Sin embargo, a pesar de su miedo, para Lydia es más importante la vida que su pasado. Cuando Mitch se lo indica está pronta para ayudarlo a sacar a Melanie de la casa y dejarlo todo. De algún modo, la situación actúa por ella, la pone en una drástica encrucijada. Lo deja todo, lo pierde todo, por salvar la vida, la suya y la de Melanie.

Lo ocurrido provoca que Lydia tome conciencia de la temporalidad del orden, del desorden, de la acumulación, del olvido y del volver a descubrir todo lo que encierra su casa y su guardilla, todo lo que tanto le preocupaba —sentimiento resumido magistralmente en la escena en que observa, acongojada, la vajilla rota por la embestida de los gorriones (0:56:00)—. Al tomar conciencia de la temporalidad de las cosas, toma conciencia de su propia

temporalidad, de la finitud de su vida y de la nueva oportunidad que le da la vida. Al acceder a abandonar su casa, accede a renunciar a todo lo que ha acumulado, incansablemente, objeto tras objeto, a todo lo que ha conservado, a todo lo que manifiesta, en definitiva, la esperanza de una protección sin límites, de una casa como abrigo eterno. Pero Lydia no ha perdido su *morada*, sino que la ha transformado; la mantiene en su interior renovado. Gracias a esa renovación de su *espacio interior* es que tiene acceso a su fuero interno que sigue intacto. Consigue, así, vencer sus miedos y salir al exterior en respuesta a un impulso vital que la empuja hacia afuera y hacia la libertad.

La escena final, filmada en el umbral de su casa, es precedida por dos tomas en las que la iluminación es reveladora de esa pérdida y de esa ganancia, de ese *pasaje*. Cuando Mitch vuelve al interior de la casa a buscar a las tres mujeres, tras haber sacado su auto del garaje, ellas están en la oscuridad, iluminadas solamente por la luz de la linterna. Apoyada sobre la mesa frente al sofá, el foco las ilumina en tanto arroja sombras espectrales sobre sus rostros, como si fueran seres que ya no pertenecieran al ámbito que están por abandonar (1:55:04). En la toma siguiente, antes de abrir la puerta que posiblemente los lleve a la libertad, los tres personajes son solo siluetas negras recortadas sobre el resplandor pálido del cielorraso iluminado por la linterna abandonada sobre la mesa (1:55:26). Así transitan durante unos instantes hasta que Mitch abre la puerta asediada por los pájaros. Recién entonces, la luz fresca del día los ilumina y renueva la vida de sus rostros ensombrecidos, como si les repusiera una nueva identidad y una nueva vida (1:55:38). La imagen de la puerta que se abre concentra en ella todas las evocaciones que fundan su gran poder simbólico, la dinámica entre el interior —voluntariamente limitado en algún momento de la vida de Lydia para proteger allí su yo, y que ahora abandona— y el impulso de supervivencia que la empuja hacia el exterior. La presencia amenazadora de las aves alarga el umbral de esa puerta y lo transforma en una amplia frontera que dilata la salida y que cumple con su función: mantener lo sagrado del interior y gobernar la intrusión. Es sobre el umbral que Lydia se debate con las operaciones íntimas de la evaluación, de la selección y de la acogida o el rechazo de los visitantes —los pájaros, hoy; sus amigos y los desconocidos, ayer— y sobre el umbral formula sus hipótesis. Más que nunca, ese umbral pone a Lydia bajo la prueba de sus propios valores y de su capacidad de acoger al extranjero —al extraño— antes rechazado. Su hospitalidad y conmiseración para con Melanie es tal vez la fuerza que mantiene apacibles a las aves que acechan a sus pies y le permiten salir hacia la libertad deseada (1:57:42).

El espacio fuera de campo (EFC) y el espacio oculto dentro del cuadro. El tiempo de la indeterminación

Si bien en *Rear Window* Hitchcock trabaja especialmente con el espacio fuera de campo detrás del espectador como recurso para provocar el suspense, al priorizar la dimensión *x* del espacio cartesiano, y en *Vertigo* es la dimensión *z* la que maneja principalmente para determinar, desde un principio, la fobia que paraliza al personaje, y de la cual toman partido otros; en *The Birds*, el recurso se extiende a la totalidad del espacio. Aunque las aves provengan del espacio aéreo, una vez que descienden, sus ataques no tienen una dirección ni un sentido determinado. Esa amplitud del campo espacial y temporal en el que se aloja el peligro le otorga a la amenazante fuerza el poder de la *indeterminación*. Nadie sabe dónde ni por dónde serán los ataques, ni cuándo, pues al no conocer las causas tampoco es posible predecirlos.

El último ataque en el filme a la casa de los Brenner conlleva en sí esa cualidad de lo vago, de lo indefinido, de algo que no puede localizarse con precisión, ni en el tiempo ni en el espacio. En parte porque no se ve, solo se escucha. La indefinición temporal está pautada por lo sorprendente de los ataques anteriores y por la demora del último y séptimo ataque, el cual, aunque sea previsible, es esperado durante varios minutos sin que ocurra realmente. Y cuando todo parece haber terminado, después de la primera embestida, resurge con el episodio del ataque en la guardilla.

Para expresar la indefinición espacial, la imposibilidad de saber por dónde se producirá el ataque, Hitchcock maneja varios recursos. En primer lugar, las secuencias previas al ataque a los Brenner muestran cómo Mitch protege su casa con el sellado de todos los vanos por donde pueden ingresar las aves. Por otra parte, mantiene el fuego encendido en la chimenea para evitar que desciendan por allí, como ocurrió en el cuarto ataque. Ese trabajo expresa la incertidumbre de Mitch originada en el desconocimiento real de la causa de los ataques. «¿Cuándo crees que vendrán?», pregunta Lydia a su hijo, a lo que este responde: «No lo sé». «Si son más grandes, entrarán a la casa», prosigue Lydia. Todo esto advierte al espectador sobre el desconcierto reinante entre los habitantes de Bodega Bay, y entre los Brenner, particularmente. En segundo lugar, el cambio de posición de la cámara traslada la acción —y al espectador— al interior lacrado de la casa desde donde es imposible ver hacia fuera. Ese cambio repentino de la posición de la cámara provoca que el espacio interior se perciba, todo él, como el espacio dentro de campo (EDC), aparentemente dominable, y el espacio exterior como espacio fuera de campo (EFC), al igual que el espacio dentro del cuadro oculto por la construcción. Al perder la visión del exterior (especialmente la visión del horizonte), y la posibilidad real de hacerlo, el espacio exterior se percibe como una inmensidad informe y homogénea, descaracterizada, que rodea la totalidad de la casa, como si esta flotara en ese espacio contaminado y amenazador. Una realidad con un único rostro, el de los pájaros. Pero por sobre todo, al no hacerse visible, se pierde el dominio que desde el interior de su casa el hombre siempre tiene sobre el exterior. Dominio que le permite regular la entrada y la salida de lo extraño, desde y hacia el espacio consagrado. En tercer lugar, el prolongado silencio *de espera* previo al ataque (130 segundos en el filme) desdibuja aún más ese exterior ignoto, a la vez que trabaja en la dilación a favor del suspense. Cuando comienza a sentirse el graznido de las aves, los chillidos

no provienen de un sector determinado, sino que invaden la banda sonora y todo el espacio de los Brenner. Sus miradas están dirigidas hacia todos los sentidos, por instinto, especialmente hacia arriba. No se miran entre ellos, miran hacia *afuera*, pero sin ver. Al igual que al espectador, se les está impedida la visión de lo que ocurre en el espacio exterior, fuera de su dominio. El ruido ensordecedor del exterior invisible es complementado con lo único que puede ver el espectador, el interior de la casa de los Brenner. Allí, los personajes se debaten impotentes mientras buscan crearse nuevos refugios dentro del propio refugio de la casa. Nuevos interiores, aún más profundos dentro del propio interior. Escuchar pero no ver impide medir con precisión la magnitud del peligro, impide conocerlo. El espectador y los personajes están privados del más preciado de los sentidos para Hitchcock, la visión.

A diferencia de *Rear Window*, donde el suspense tenía la forma de un recorrido de 180 grados, entre la mirada frontal de Thorwald y su acometida por la espalda de Jeffries, en *The Birds*, el suspense tiene el aspecto de lo indeterminado, y por eso, de lo infinito.

### *Marnie* (1964). La terapia sanadora del amor

Según afirmara Donald Spoto, «mientras *Psycho* diagnostica una enfermedad psicológica maligna y *The Birds* aplica el bisturí, *Marnie* da comienzo al proceso curativo».<sup>244</sup> En efecto, existe alguien que realmente se preocupa por la enfermedad de Marnie, su compulsión por robar y su rechazo a toda relación sexual. Como expresara Spoto, en *Psycho* las patologías psíquicas solo se manifiestan, se detectan y se explican, pero sin que exista una esperanza de rehabilitación o de sanación para quien las padece. Su expresión brutal tiene por consecuencia la muerte. En *The Birds*, una fuerza extraña y caótica que actúa violentamente y sin concesiones domina y obliga a ordenar las mentes y las relaciones entre los hombres. Al final del filme, esa fuerza extraña parece dar una tregua, pero no desaparece. *Marnie* propone un proceso más lento pero eficiente, menos fantástico pero más humano, el del amor y la preocupación real por el otro. Mark Rutland ama realmente a Marnie y la protege. Su desvelo —primero, curiosidad, y después, amor— termina por cumplir con su objetivo, la curación de la mujer que ama.

El filme se estructura en tres etapas. La primera muestra a Marnie que actúa de acuerdo con su compulsión criminal, el robo. La segunda expone el encuentro entre Marnie y Mark Rutland, su mutuo conocimiento y la decisión de Rutland de encargarse de la *terapia* de Marnie. La tercera desarrolla la puesta en práctica de la terapéutica y la curación de la mujer. Escondido bajo el manto de una relación exclusivamente sexual, subyace un estrato de amor verdadero, de solidaria protección, y son esos sentimientos, precisamente, los que Hitchcock intenta destacar en el filme.

El filme no pretende mostrar personajes sentimentalmente perfectos y nobles, sino simplemente humanos. En consecuencia, otros sentimientos afloran durante el proceso que conduce a la definitiva recuperación de la salud de Marnie. Sentimientos que se confunden con la nobleza y con el amor que distinguen a la conducta de Mark Rutland. El dominio y el poder que en primera instancia ejerce Mark sobre Marnie y Marnie sobre sus víctimas. El poder que proviene de la posesión material, especialmente del dinero obtenido rápidamente: los robos de Marnie. La remuneración como compensación por los daños sufridos: los regalos y el dinero que Marnie envía a su madre. El poder y el dinero, en definitiva, para compensar, para proteger, para cicatrizar heridas. Marnie roba por compulsión, pero sus robos son consecuencia de su afán por compensar a su madre y a sus carencias afectivas.

#### Mundos simultáneos (MS). Movimiento de la cámara (MC). Los dípticos del suspense

La primera y la tercera parte del filme son las más ricas en cuanto al manejo de los recursos estilísticos por parte de Hitchcock. En la primera parte, se destaca la escena en la que Marnie roba el dinero de la caja fuerte de la compañía Rutland. Todo comienza cuando Marnie se somete a una entrevista en la compañía para conseguir un empleo. La entrevista se lleva a cabo en el despacho de Sam Ward, el gerente. La reunión es presenciada, secretamente, por Mark Rutland, el dueño de la compañía, quien permanece oculto mientras escucha las respuestas de Marnie a las preguntas de Ward. Por sugerencia de Mark y con la desaprobación del señor Ward, Marnie es admitida aun sin presentar las recomendaciones adecuadas. Mientras Susan, la secretaria de Ward y futura compañera de trabajo de Marnie, le da algunas instrucciones sobre el manejo de la oficina, llega la cuñada de Mark a solicitarle dinero a Rutland. Marnie observa cómo el gerente abre la caja fuerte que está en su despacho, justo frente al escritorio donde Marnie conversa con Susan.

Una vez que Marnie comienza a trabajar en la compañía, se le asigna un escritorio delante del de Susan, exactamente frente al despacho de Ward, donde está la caja fuerte de los Rutland. Desde esa posición estratégica, la mujer puede vigilar los movimientos de Susan y de Ward cuando abren la caja fuerte mediante la combinación que está escrita y escondida en uno de los cajones del escritorio de Susan. Una escena anterior a la del robo muestra a Marnie mientras trabaja en su máquina de escribir y observa los movimientos de Susan y de Ward a través de la puerta del despacho, frente a la caja fuerte.

La escena previa a la del robo comienza con la cámara en una posición elevada y ubicada detrás de Marnie para hacer una toma general de la oficina en plena actividad. Luego, con un movimiento propio de la grúa, se

244 Texto original en inglés: «Whereas *Psycho* diagnosed a malignant psychological disease and *The Birds* applied the surgeon's knife, *Marnie* begins the healing process», SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures*, Nueva York: Anchor Books, p. 341.

desliza poco a poco al tiempo que desciende su horizonte a la altura de una persona sentada. Al mismo tiempo que desciende y se desplaza, gira lentamente 180 grados para tomar de frente a Marnie en plano medio corto. La toma muestra a la mujer cuando mira fijamente hacia la caja fuerte sin dejar de escribir a máquina. Nuevamente, la cámara gira 180 grados y adopta el punto de vista óptico de Marnie mientras muestra lo que está observando. Marnie observa a Susan, quien abre la caja fuerte y deposita en ella unos documentos (0:25:07). La toma siguiente capta el rostro de Marnie levemente inclinado hacia la máquina de escribir, pero con sus ojos puestos en la caja fuerte que tiene enfrente. Entretanto, se siente el ruido del teclado bajo la presión de sus dedos. Sin cortar la toma, la cámara realiza un paneo de izquierda a derecha para captar a Mark Rutland, que la observa por detrás de sus espaldas, un poco más alejado. En la toma siguiente, la cámara adopta el punto de vista óptico de Rutland y muestra lo que este ve: a Marnie de espaldas que escribe a máquina con la cabeza levemente inclinada hacia abajo sin notar que, en realidad, ella observa las maniobras de Susan en el despacho de Ward, junto a la caja fuerte (0:25:14).

Después de unos días de concurrir a la oficina y conocer todos los movimientos relacionados con los empleados de su entorno más próximo, Marnie decide cometer el robo. Poco antes de la salida del personal, se esconde en el baño de empleados para no ser vista y poder permanecer en el edificio hasta quedar totalmente sola. Cuando esto sucede, vuelve a su escritorio y entra al despacho del gerente. Lo abre con la llave que le sustrajo a Susan de su propio escritorio. Una vez dentro de la oficina de Ward, abre la caja fuerte. La maniobra está filmada en primer plano. Solo se ve su mano derecha protegida por un guante mientras mueve el dial de la combinación para abrir la caja fuerte. A partir de esa toma, Hitchcock trabaja con la figura de los mundos simultáneos (MS). Mientras en la mitad derecha del cuadro Marnie se dispone a cerrar la caja fuerte después de haber sustraído todo el dinero, en la mitad izquierda aparece otro personaje, la limpiadora de la oficina que comienza a hacer su trabajo. De este modo, con la muestra simultánea de las dos mujeres que cumplen sus respectivos cometidos, se intensifica un lapso de suspense que había comenzado con la espera de Marnie escondida en el baño. Ambos personajes están a la misma distancia del plano del cuadro y más bien alejados de este. En su tarea, la mujer de la limpieza avanza lentamente hacia el cuadro fílmico, de espaldas a él, mientras friega el piso con un cepillo. Marnie, por su parte, una vez que comete el robo, se posiciona de frente al cuadro y se prepara para marcharse. El espectador, que ve a ambos personajes simultáneamente, entiende que Marnie debe salir de la oficina de Ward y pasar por delante de la limpiadora sin ser vista para poder escapar. El díptico frontal interpela al espectador a formularse una interrogante: ¿podrá Marnie escapar de la oficina sin ser vista por la limpiadora?, al mismo tiempo que intensifica el suspense generado en la secuencia anterior.

Después de que Marnie comienza a aproximarse a la cámara en su desplazamiento de huida, ocurre un corte. Una nueva toma la muestra en plano medio corto. Un movimiento de su cabeza hacia el costado derecho indica al espectador que sintió a la limpiadora mientras esta restriega el piso sin advertir su presencia. El silencio es absoluto, ningún sonido surge de la banda sonora. En las dos tomas siguientes, la cámara adopta el punto de vista óptico de Marnie. En la primera de ellas, se muestra a la limpiadora que limpia el piso, concentrada en su labor. La segunda toma muestra la escalera que conduce a la salida y a la que deberá llegar Marnie sin ser vista para poder escapar. Una tercera toma muestra a Marnie, serena, mientras mide la distancia del recorrido que debe realizar desde su posición hasta la escalera que deberá alcanzar y descender antes de que la descubran. Para que sus pasos no sean advertidos por la limpiadora durante el último tramo de su escapada, se descalza y mete cada uno de los tacones en los sendos bolsillos de su tapado. Así comienza a desplazarse, descalza, en puntas de pie y lentamente, en el silencio absoluto. La cámara la sigue con un movimiento de *travelling* lateral que alterna tomas de sus pies con tomas de su cabeza. Al llegar al final de la mampara que la separa de la otra mujer, uno de sus zapatos se desliza y cae al piso. El silencio se quiebra con un golpe sordo. La toma se interrumpe. Una nueva toma capta al zapato en el preciso momento en que se estrella contra el piso y provoca el estrépito (0:48:15). Le sigue una toma en plano corto de Marnie que gira para observar la reacción de la empleada con la certeza de haber sido descubierta. Inmediatamente se produce la respuesta irónica a su controlado sobresalto. La limpiadora sigue trabajando sin prestar atención al ruido provocado por el tacón de Marnie. La limpiadora es sorda. Segura de no haber sido escuchada por la mujer, Marnie se agacha, recoge su zapato y se encamina rápidamente hacia la escalera. Después de completar estas tomas, la cámara gira 180 grados y se coloca frontalmente a la escalera por la que desciende la ladrona, quien ahora aparece de espaldas al cuadro. En este preciso momento, Hitchcock reitera la figura anterior de los mundos simultáneos, pero de modo inverso debido al giro de la cámara. Ubicada en la mitad derecha del cuadro, Marnie, ahora de espalda, desciende la escalera hacia la salida del edificio. Por la mitad izquierda del díptico, y enfrentado a la cámara, aparece imprevistamente un guardia de seguridad que avanza hacia el cuadro, hacia la limpiadora, y en sentido inverso al desplazamiento de Marnie. Los dos mundos simultáneos, el del guardia y el de la ladrona, quedan separados, en esta oportunidad, por el pilar de madera donde se inicia el pasamano de la escalera. De ese modo, reaparece un díptico de suspense inverso con respecto al anterior. El suspense que se creía superado vuelve a apoderarse del espectador, quien debe formularse una nueva pregunta: ¿podrá Marnie desaparecer antes de que el guardia la vea? La cámara, que había permanecido fija hasta entonces, inicia un paneo de izquierda a derecha para seguir el movimiento del guardia, quien, sin haber advertido la presencia de Marnie, se aproxima a la empleada y le habla en voz alta y casi al oído, lo que demuestra la profunda sordera de la mujer. Marnie ha logrado escapar una vez más sin ser vista (0:48:43). Si se dibujan las trayectorias de los personajes en el espacio, se comprenderá



lo apremiante y comprometida que es la situación de Marnie durante su huida. La mujer describe una trayectoria rectilínea oblicua con respecto a los dos planos con los que se filman sendos dípticos. La trayectoria va desde el despacho de Ward hasta la escalera de salida ubicada en el extremo opuesto. Igualmente, la trayectoria del inspector, desde la puerta frente a la escalera hasta el puesto de la limpiadora, es una trayectoria rectilínea y oblicua, pero en sentido inverso a la de Marnie. Ambas trayectorias se cortan en el espacio escenográfico, pero por una fracción de segundo quienes las recorren no se encuentran, solo se cruzan. Ni el guardia logra ver a Marnie, ni esta llega a enterarse de la presencia del hombre.<sup>245</sup> En esta escena, el *suspense*, si bien se corresponde con los movimientos de Marnie desde que se esconde en los gabinetes higiénicos hasta que desaparece en la escalera, está fundado en la simultaneidad de mundos diferentes y opuestos, potencialmente destructores el uno del otro. Aun antes de que aparezca la limpiadora, la posibilidad de que Marnie sea descubierta está presente en el cuadro fílmico (y en la mente del espectador), aunque este *mundo amenazante* —el del peligro de ser descubierta y apresada— no tenga una imagen visual ni le corresponda una imagen sonora que lo sostenga.

#### Los ángulos de toma

La estrategia fundamental que utiliza el narrador para mostrar los acontecimientos y los actores, así como los espacios y los tiempos en los que se despliegan, es la *ubicación* y la *angulación* especiales del punto de vista (PV). Más que en otros filmes analizados, sorprende, en *Marnie*, el reiterado uso del picado, especialmente en los dos primeros tercios del filme. El propio filme termina con una toma de plano general en picado.

Así como en *The Birds* predominan las tomas en contrapicado y las miradas de los personajes se dirigen hacia el cielo, desde donde parece provenir esa fuerza desconocida, incontrolable y arrasadora, en *Marnie*, la mirada está dirigida hacia abajo, hacia las cosas terrenales y secretas. Mientras que las miradas de los personajes de *The Birds* parecen suplicar clemencia a un poder superior, que está en lo alto y al cual le temen, en *Marnie*, las miradas manifiestan resignación y vergüenza por el modo en que se conduce la vida. No hay redención para Marnie, ni ella parece esperarla. El punto de vista se coloca por encima de la línea del eje horizontal de la toma, posición que da por resultado el significativo cinematográfico *ángulo picado* al cual se asocian habitualmente efectos de sentido tales como la humillación, el abatimiento, la impotencia, la sumisión, el aplastamiento.

En *Marnie*, la angulación en picado responde a distintos motivos. En principio, como figura discursiva, Hitchcock no quebranta los códigos de significado propios de ese ángulo de toma. Pero si el ángulo de toma en picado compete al punto de vista óptico de algún personaje, el sentido que adquiere para ese personaje es el que corresponde a la figura discursiva contraria, el contrapicado. En el código cinematográfico, al ángulo contrapicado se le asignan efectos de sentido tales como la soberbia, la exaltación, el poder, la energía, el dominio, la independencia, el orgullo. Algunas de las tomas en picado corresponden a puntos de vista óptico de un personaje —especialmente de la protagonista—. Otras pertenecen a *aparentes figuras discursivas* del relato que podrían asimilarse a puntos de vista óptico de un *personaje invisible*. Las acciones que pueden distinguirse cuando las tomas en picado pertenecen al *punto de vista óptico de un personaje*, en especial a Marnie, son motivadas por el deseo y la necesidad de entrar en conocimiento de lo secreto o de lo que le está prohibido al personaje. Corresponden a una visión clandestina e interesada, generalmente fugaz y furtiva. Marnie observa atentamente al señor Ward mientras abre la gaveta del escritorio de Susan para recordar la combinación de la caja fuerte (0:23:33), y a la cartera de Susan, donde guarda la llave para abrir la gaveta de su escritorio, llave que posteriormente robará para abrir la caja fuerte de la compañía (0:24:36). Durante una segunda ocasión, el olvidadizo Sam Ward revisa la gaveta para recordar la combinación que le permite abrir la caja fuerte que está en su despacho (0:27:14). Nuevamente, una toma en picado permite al espectador acceder a la visión de Marnie cuando es ella, quien, finalmente, abre la gaveta y lee la combinación escrita sobre uno de los bordes, poco antes de cometer el robo (0:46:18). Lil, la cuñada de Mark Rutland, observa, desde una ventana del primer piso de la mansión Rutland, a Marnie y a Mark en el porche mientras discuten. Allí, toma conocimiento de ciertos sucesos que le hacen sospechar de Marnie como autora de actos ilícitos que podrían comprometer la reputación de Mark, de quien ella depende económicamente (1:22:16). Todas estas secuencias están filmadas con tomas en picado. Existen otras tomas en picado que en una simple lectura no corresponden al punto de vista óptico de algún personaje aparente, sino que parecen ser acciones discursivas de la narración. Sin embargo, analizadas en profundidad, no provocan los efectos de sentido propios del ángulo de toma en picado, pues parecen no estar dirigidas a los personajes captados desde arriba, más bien, hacen referencia a un personaje invisible que observa los acontecimientos que se muestran en el espacio dentro del cuadro. Un personaje protector, supervisor, con un conocimiento superior al que los personajes poseen habitualmente, incluida la propia Marnie. También a un ser vigilante y atento. En efecto, siempre existe un personaje que sabe más, que vigila y que protege a Marnie. Mark es quien observa, quien vigila y protege a Marnie. Es también quien mayor poder tiene sobre la comprometida situación en la que ella se encuentra. Es, en definitiva, quien domina la situación y expulsa a aquellos que pretenden dominar y dañar a Marnie: Lil, el señor Strutt y el detective que la observa en el hipódromo a través de un improvisado monocular. En definitiva, este es el tema del filme, su epílogo y su moraleja: el amor verdadero es la mejor terapia, el sentimiento que puede curar la mente enferma como consecuencia, precisamente, de la carencia de amor. Por eso, en una escena en el

245 PANTALEÓN, Carlos (2013). *El uso del díptico en los filmes de Alfred Hitchcock. Del díptico pictórico al díptico virtual*, Avanca Cinema Internacional Conference 2013, Edições Cine Clube de Avanca.



despacho de Ward, Mark le responde cuando este le reprocha, desconcertado por haber tomado a Marnie como secretaria: «Digamos que soy un espectador interesado» (0:22:33), y más adelante, a la propia Marnie: «No dejaré que te suceda nada» (1:37:04). O en la cafetería, cuando Marnie, una vez descubierta por Mark, le pide que la deje ir y él le responde: «No puedo dejarte ir, Marnie. Alguien tiene que cuidarte y ayudarte» (0:58:00).

Varias tomas hechas en picado tienen así una explicación más alentadora. La entrada de Susan al baño, detrás de Marnie, cuando esta se mancha la blusa con tinta roja, está totalmente filmada en picado. Antes de que Susan entre al baño a socorrer a Marnie, Mark le dice «Creo que se ha lastimado, fíjese». Podría decirse que es una escena esencialmente solidaria en la que tanto la obediente y servicial Susan como Mark se preocupan por Marnie (0:26:44). La escena en la que Mark y Marnie bajan del coche para ingresar a la cafetería, también es filmada en picado. La secuencia antecede al diálogo durante el cual Mark le expresa a Marnie su necesidad de protegerla y de cuidarla (0:56:05). Cuando Marnie intenta suicidarse arrojándose a la piscina del barco durante su luna de miel, Mark acude a salvarla de morir ahogada. También la secuencia es filmada en riguroso picado (1:18:28). La angulación en picado encuentra, en *Marnie*, su primer y su último sentido.

Además de todo lo expresado, la abundancia de tomas en picado manifiesta la vulnerabilidad del ser humano —tema recurrente en Hitchcock—, su propensión para caer, para errar, para ser dominado y humillado. Todos tienen algo que ocultar y, de alguna manera, todos deben ser protegidos. Esta concepción explicaría escenas como la de la apertura en la gran fiesta en la mansión de los Rutland en la que todos los personajes aparecen en una toma general desde lo alto. Explicaría, también, todas las otras escenas comentadas anteriormente, en la que los personajes, de un modo u otro, deben humillarse para sobrevivir, para llevar adelante sus vidas, lo que demuestra su fragilidad y su debilidad, su sumisión y su impotencia. Todos ellos están atrapados en ese mundo, como aplastados sobre ese piso que el picado tanto enfatiza. Pero, también, todos ellos están, de alguna manera, protegidos por una fuerza superior que puede salvarlos a condición de que sean amados y se dejen amar.

### *Frenzy* (1972). La compulsión como origen del movimiento

Además de un tema principal y ordenador que le es propio, *Frenzy* contiene todos los recursos y figuras habituales de la cinematografía de Hitchcock, así como muchos de los temas desarrollados en filmes anteriores. Es casi imposible sustraerse a realizar una comparación con otros filmes, especialmente con *Rear Window* y con *Psycho*, en los que se encuentran temáticas similares, casi obsesivas para el realizador. El tema de la visión y del conocimiento precario, y a veces falso, que se obtiene a través de este sentido, debido a que se basa en la apariencia de las cosas y no en su esencia, desemboca en el *falso culpable*. La dificultad del hombre para reflexionar profundamente sobre los hechos y obtener conclusiones fundadas y certeras, en lugar de dejarse llevar por razonamientos frívolos, apresurados y poco inteligentes, es otro de los temas desarrollados con frecuencia. El uso y el manejo de los demás seres humanos, como si fueran objetos y no individuos, también están presentes en muchos de sus filmes. Asimismo aparece el comportamiento opuesto. El razonamiento inteligente que complementa a la intuición y a los datos que provienen de los sentidos; la reflexión persistente que desea llegar a la verdad y no dejarse avasallar solo por las apariencias; el compañerismo y la solidaridad. Y la suerte, el destino o la casualidad que parece acomodar todos los acontecimientos en un orden y con una armonía que habían perdido.

Hitchcock retoma la figura del matrimonio, aquí ya consagrado, en los personajes del inspector Oxford y de su esposa, que, al igual que Lisa y Jeffries en *Rear Window*, complementan sus conocimientos y sus conclusiones con aportes diferentes para esclarecer las facetas oscuras de los casos policiales más intrincados con los que se tropieza el hombre. Él suministra los datos de los acontecimientos ocurridos, ella los procesa a partir de su intuición femenina. El tema de la comida, unida al tema de la muerte, expresado en la imagen de las patas de cerdo que la señora Oxford prepara para su esposo mientras comentan acerca de la rigidez de la mano del cadáver encontrado en la bolsa de patatas, recuerda el desayuno que Jeffries se dispone a saborear interrumpido, abruptamente, por los comentarios de Stella. La propia imagen del baúl con la que se cierra el filme y en el que, supuestamente, Bob Rusk esconderá el cadáver de su víctima, también recuerda el baúl que utiliza Thorwald en *Rear Window*. Las ilusiones de Babs Milligan de iniciar una nueva vida en París, lejos del mezquino dueño del *pub* The Globe, son frustradas por su repentino asesinato, al igual que las ilusiones de Marion Crane de regresar a Phoenix y devolver el dinero robado son impedidas por la cuchilla maniática de Norman Bates.

También está presente la cuestión del disfraz, que permite a Richard Blaney escaparse del hospital de la penitenciaría disfrazado de médico. Y el objeto revelador, un prendedor de corbatas con la letra R, que puede inculpar tanto a Rusk como a Richard, así como el anillo de bodas en *Rear Window* era la prueba definitiva de la culpabilidad de Thorwald, o el encendedor de Guy Heines, en *Strangers on a Train*. También, está la ironía de las escenas del comienzo del filme con el discurso político sobre la polución del río Támesis. Y está la hermosa entrada a la intradiégesis a través del umbral del puente de la Torre de Londres con la cámara que sobrevuela el río desde su desembocadura hacia su nacimiento, junto con la música extradiegética exultante y triunfal que, a la luz de los acontecimientos posteriores, no deja de tener un toque de cáustico humor. Está el tema de la precariedad, de la pobreza, de lo furtivo y provisorio, de la escasez de recursos, de la mezquindad de tiempo y de amor, todo desarrollado sarcásticamente por Hitchcock, en el lugar de la abundancia, en Covent Garden.

De todo este rico entramado de recursos hitchcockianos interesa, en particular, analizar los movimientos de cámara (MC) a través de los cuales se puede apreciar la madurez alcanzada por el realizador. *Frenesí* significa «exaltación violenta de una pasión o de un sentimiento». Un estado o un período de excitación incontrolable o de conducta salvaje. *Frenesí* es, en cierto modo, sinónimo de *agitación*. Pero esa agitación es momentánea. Aunque recurrente, es un estado no permanente. Este *movimiento compulsivo*, que caracteriza el comportamiento de más de uno de los protagonistas del filme y define su temática principal, tiene su figura cinematográfica en un movimiento de la cámara característico en Hitchcock, el *paneo sobre pivote*. El *paneo sobre pivote* provoca la sensación de una compulsión debido a la combinación del movimiento de la cámara con el movimiento del personaje. La cámara, situada en una posición fija, toma al personaje que se aproxima, y, en el preciso momento que pasa por delante, esta realiza un *paneo* a los efectos de continuar captando el desplazamiento. La creciente conjunción con el cuadro a medida que el personaje se aproxima a la cámara, sumada al giro que esta realiza cuando aquel pasa delante, provoca una aparente aceleración del movimiento de su figura en el cuadro que, poco a poco, parece desacelerarse a medida que el personaje se aleja. Por lo general, el personaje gira sobre una esquina o un ángulo recto —*paneo sobre pivote*— o se desplaza según una trayectoria recta. En ambos casos, el efecto es el mismo.

Así como en *Marnie* sorprende la cantidad de escenas filmadas en picado, en *Frenzy* se destaca el uso del *paneo sobre pivote* simple o combinado, completo o incompleto. De algún modo, la figura intenta reproducir ese movimiento espasmódico y compulsivo a que hace referencia el título del filme, y que es expresión de la conducta de más de un personaje, especialmente de Bob Rusk, el antihéroe. Pueden detectarse más de veinte movimientos de este tipo durante todo el filme.

El primer movimiento de *paneo sobre pivote* corresponde al que realiza Richard Blaney, uno de los protagonistas, cuyo comportamiento compulsivamente agresivo determinará que sea el primero de los sospechosos de los asesinatos cometidos por Bob Rusk, un amigo suyo. La escena de referencia corresponde al ingreso al *pub* donde trabaja. Richard ingresa al local intempestivamente, ya predispuesto por su mal humor y su pésima relación con el propietario del negocio, su patrón, quien después de una discusión termina por despedirlo (0:04:47). El movimiento se repite poco antes de que Richard salga del local (0:06:14). Se reitera cuando este lo abandona definitivamente y toma la acera desde el umbral del comercio (0:07:00). Un minuto después, antes de encontrar a su amigo Rusk, en Covent Garden, gira sobre uno de los cajones de verdura con el mismo frenesí (0:08:04). El movimiento compulsivo de la cámara vuelve a manifestarse cuando Bob Rusk sale de la agencia donde acaba de asesinar a su directora, Brenda Blaney, exesposa de Richard. La violencia del asesinato, que es filmado prácticamente con la cámara fija aunque en varias tomas, parece manifestarse en el golpe de fusta que describe el movimiento con que Rusk retoma el camino del callejón, redoblado por el movimiento de *paneo* de la cámara que lo sigue hasta que desaparece (0:35:45). En la misma toma, una vez que Rusk sale del cuadro, la cámara *pane*a hacia la derecha para encuadrar a Richard, que se aproxima, malhumorado, hacia el negocio de su exesposa por otro callejón diferente del que tomó Rusk en su salida. Al girar sobre la esquina para ingresar al local, la cámara, ubicada exactamente frente al ángulo del edificio, realiza el clásico movimiento de *paneo* que incrementa la rapidez del desplazamiento de Richard y exalta su impetuosidad (0:35:52). Al ingresar al local, la cámara se ubica frente a la puerta de la agencia, en el primer piso y frente a la estrecha escalera de un tramo que conecta a la oficina con la calle. Richard sube rápidamente la escalera y gira, justo frente a la cámara, para enfrentarse a la puerta de la agencia en el primer piso. Con el giro de Richard, gira también la cámara que produce, nuevamente, el compulsivo movimiento combinado de cámara y personaje (0:36:01). Al alejarse del lugar sin haber recibido respuesta de su exesposa, Richard es visto por la secretaria de la agencia que vuelve de almorzar por el callejón que tomó Rusk después de cometer el asesinato. Esta, sin sospechar lo que le sucedió a su directora, enfila hacia la agencia pasando muy próxima a la cámara que reitera el *paneo sobre pivote* en el preciso momento en que la música extradiegética intercala un acorde siniestro. El desplazamiento, aparentemente acelerado de la secretaria debido al efecto de *paneo* simultáneo con el de su movimiento, sugiere el estado de ansiedad que se apodera de la mujer después de haber visto al exmarido de Brenda Blaney salir de la agencia (0:36:30).

Un nuevo movimiento de *paneo sobre pivote* se produce cuando Richard y Babs Milligan transitan por los corredores del Coburg Hotel rumbo a su habitación —«El cuarto de Cupido»— para compartir una noche de amoríos clandestinos. Sus movimientos son compulsivos, su encuentro es furtivo, efímero, y termina con una fuga (0:44:20). Poco después, cuando el camarero y el conserje del hotel descubren que quien se hospeda en «El cuarto de Cupido» es sospechoso de asesinato y es perseguido por la policía, salen compulsivamente a la avenida frente a Hyde Park a llamar a un patrullero. Su recorrido, esta vez en línea recta, es captado por un movimiento de *paneo* de la cámara que transmite el apremio y la desesperación de los hombres debido a su hallazgo (0:47:00). Los mismos movimientos se reiteran, pero ahora en sentido contrario, cuando llega finalmente la policía (0:47:30). En dos oportunidades más, cuando el camarero con los policías recorre los corredores del piso del hotel donde se encuentran Richard y Babs Milligan, dos giros sobre las esquinas obligan a la cámara a girar y reproducir, de ese modo, los movimientos de *paneo sobre pivote* (0:47:37 y 0:47:50).

Llegado al departamento de su antiguo amigo Johnny Porter, y prófugo aún de la policía, Richard pide ser alojado para permanecer escondido por un tiempo. Hetty, la mujer de Johnny, se niega a ayudar a Richard

y discute con su marido. El enojo de Hetty y su desacuerdo con la solidaridad de su esposo se expresa por un movimiento violento de giro de la mujer. Mientras abandona el living donde están reunidos, su desplazamiento es seguido por la cámara mediante el compulsivo paneo sobre pivote (0:55:29).

Cuando Babs Milligan y Bob Rusk suben la escalera que conduce al departamento de Bob, en el que la mujer pasará la última noche en Londres antes de irse a París, ambos giran rápidamente para tomar el segundo tramo. Al pasar frente a la cámara, ubicada exactamente en el recodo de la escalera, esta gira con un brusco movimiento de paneo de izquierda a derecha para mantener a los personajes dentro del cuadro. La conjunción entre la cámara y los personajes se produce en un espacio tan exiguo que el pasaje resulta extremadamente impetuoso. Este arrebatado de la imagen presagia la fuerza incontrolable que dominará a Rusk minutos después, cuando asesine a la mujer (1:04:10). El mismo recorrido vuelve a recrearse, ahora realizado solo por Rusk, después de haber escondido el cadáver de Babs Milligan en un camión de patatas. Sin embargo, el haber satisfecho sus impulsos más profundos no parece haberlo liberado de la euforia que aflora nuevamente (1:11:43). A los pocos minutos, el mismo Rusk deshace el camino mientras baja violentamente las escaleras para ir a buscar su broche corbatero después de percatarse de que lo ha perdido durante el forcejeo con su víctima. Él supone que está con el cadáver de Babs, entre las manos inertes de la mujer, quien, en un último intento de liberación, se aferró a la corbata de Bob mientras este la estrangulaba. Nuevamente, el furor de su expresión toma la forma compulsiva del paneo sobre pivote (1:13:57).

En una de las escenas finales, Richard y Bob se encuentran en el mercado. Bob Rusk propone a su amigo refugiarlo en su casa mientras Richard continúe prófugo de la policía y de la justicia. Para que nadie sospeche al verlos juntos, Rusk decide que irán por caminos separados. Entonces Rusk le tiende una trampa. Se ofrece generosamente a llevar el bolso de Richard para evitar toda sospecha. En realidad, usa el bolso para poner en él las pertenencias de Babs Milligan, la mujer que asesinó en su departamento. Una vez confabulados, Rusk sale intempestivamente del mercado para ganar tiempo y llegar a su departamento antes que Richard. Su salida lo obliga a realizar un repentino giro de 90 grados. La cámara capta el violento movimiento de Rusk mediante un paneo sobre pivote que expresa todo el apremio de su oportuna decisión de traicionar a su amigo e inculparlo de sus crímenes (1:29:10). Por cuarta vez ante la cámara, Rusk sube rápidamente la escalera que lo conduce a su departamento y gira para tomar el segundo tramo. La cámara, ubicada en el lugar de inflexión del recorrido, exactamente en el mismo puesto que las tres anteriores tomas, realiza un espasmódico movimiento de paneo sobre pivote (1:30:00). Unos segundos más tarde, el apresurado y perseguido Richard hace el mismo recorrido que Rusk. La cámara lo capta con el mismo movimiento (1:30:09).

Finalmente, Richard es traicionado por Rusk y apresado por la policía en la casa de su amigo. Después de un juicio, es encarcelado. Cuando lo llevan a su celda, desde el salón de la corte, debe transitar por la fuerza los corredores de la prisión. Inmediatamente, después de salir del juicio y de descender una escalera hacia los calabozos, ingresa en un corredor que quiebra su recorrido 90 grados. Sobre la esquina, mientras forcejea con dos policías, Richard es arrastrado con violencia. El giro sobre la esquina es filmado con un paneo sobre pivote que muestra el pasaje rápido y sin tregua del prisionero, quien es llevado por la fuerza (1:34:57). Por último, el movimiento de paneo sobre pivote se reitera cuando Richard escapa del hospital disfrazado de médico. El movimiento expresa la premura del personaje por huir y obtener su libertad, y por encontrar al verdadero criminal que aún sigue libre (1:48:17).

#### Otros recursos

Además de estos movimientos de la cámara, combinados con los movimientos de los personajes, se destacan otras dos secuencias, una de ellas en la que Hitchcock utiliza un recurso inédito en su repertorio estilístico. La primera consiste en la sorpresiva aparición de un rostro por desocultación. Ocurre cuando Babs Milligan sale furiosa del *pub* The Globe tras haber discutido con su dueño y se detiene, bruscamente, en la puerta. Un zoom rápido de aproximación enfoca su rostro excitado en primerísimo primer plano mientras observa a un lado y a otro de la calle en señal de indecisión. Entonces, la voz calmada de Rusk desde sus espaldas, oculto por la cabeza de la mujer, le pregunta con sarcasmo: «¿Tienes dónde quedarte?». Repentinamente, ella se da vuelta para encararlo y deja el rostro de Rusk al descubierto, en primer plano y en el centro del encuadre.<sup>246</sup> La segunda secuencia es la continuación de un *travelling* de retroceso delante de Rusk y Babs mientras se dirigen rápidamente a la casa de él. Allí se hospedará ella la última noche en Londres antes de viajar a París con Richard a la mañana siguiente. El recorrido desde Covent Garden hasta el departamento de Rusk es realizado con euforia y optimismo por parte de Babs. Segura de haber resuelto su problema de estadía tras haber discutido con su empleador de The Globe, la mujer conversa con elocuencia con su acompañante y futuro asesino. Hitchcock resuelve ese recorrido con cuatro tomas filmadas con *travelling* de retroceso. En la segunda, ambos ingresan por la puerta entreabierta de uno de los grandes galpones del mercado. La imagen sugiere que Babs ha caído en la trampa que Rusk le tiende. En este sentido, juega a favor del suspense de la escena el hecho de que el espectador sabe que Rusk es el asesino en serie que mata a sus víctimas estrangulándolas con sus corbatas luego de haberlas violado. La última de las

246 Si bien la sorpresa obtenida por el recurso de la *desocultación* había sido utilizado por Hitchcock en una escena de *Suspicion* (1941), la plástica de la imagen visual es, en este caso, totalmente diferente. En el filme *Suspicion*, la escena se juega con tres personajes, y la desocultación se produce por el movimiento de un elemento de la escenografía. Además, los tres personajes están captados en plano medio.

cuatro tomas finaliza cuando Rusk y Babs ingresan al departamento. La cámara, que los ha captado mediante el *travelling* de retroceso, queda detenida en el ángulo de la escalera, unos escalones más abajo que los personajes, por lo que la escena es filmada en contrapicado. Antes de que Rusk desaparezca detrás de Babs por la puerta de su departamento, le dice a la mujer: «No sé si lo sabes, Babs, pero eres mi tipo de mujer», frase que le dice siempre a sus víctimas antes de matarlas. Luego de esta sentencia, la puerta se cierra y la cámara, impedida de acceder al interior del departamento —o sin desear hacerlo por pudor y respeto al espectador— inicia, en silencio, un lento y largo *travelling* de retroceso desde el ángulo de la escalera hasta la calle. Recién entonces, comienza a sentirse el ruido del tráfico de Covent Garden. El *travelling*, cuya duración es de 60 segundos, solitario y silencioso, por el estrecho pasaje que conduce del departamento hacia la calle, no deja de suplir una cruel laguna, la del asesinato de Babs a manos de Rusk, parte de cuya secuencia se verá después a modo de *flashback* cuando Rusk intente recordar dónde perdió su broche corbatero (1:04:14). La secuencia, si bien contiene todos los componentes necesarios para el suspense tal como lo había definido Hitchcock —como algo que el espectador sabe que va a ocurrirle a algún personaje sin que este lo sepa—, carece de fuerza expresiva en este sentido. Dado los antecedentes de la conducta de Rusk y la sentencia final que este pronuncia cuando cierra la puerta de su departamento tras de sí y de Babs, el espectador tiene la seguridad de que la mujer será la próxima víctima. Para que exista suspense debe haber un mínimo de duda que cobije la esperanza de que no ocurra lo que se sabe que va a ocurrir. Esa duda, esa falta de certezas, es el único sentimiento que permite al espectador formularse las hipótesis propias del suspense, aquellas que detienen la respiración a la espera de una resolución final. Pero aquí el lento retirarse de la cámara tiene la fuerza de una afirmación y de una aceptación, impotente, del asesinato de Babs. La cámara y el espectador ya no pueden hacer nada, han quedado afuera. El sentimiento de suspense es sustituido, entonces, por un sentimiento de profunda piedad y tristeza, de impotencia y resignación por parte del espectador. Una figura que no da lugar a alguna otra alternativa posible.

### *Family Plot* (1976). El tablero de ajedrez

*Family Plot*, el último filme de Alfred Hitchcock, reúne la mayor parte de los conceptos, recursos y figuras desarrollados por el director en sus otros filmes.

La *culpa*. Es la que desencadena la mecánica del filme. La culpa que Julia Rainbird arrastra consigo desde que dio en adopción a su sobrino Edward, hijo ilegítimo de su hermana. La *visión*. El sentido del ser humano gracias al cual puede acceder al conocimiento de lo que le rodea, pero a la vez es causa de interpretaciones erróneas que llevan a juicios equivocados. En *Family Plot*, la visión normal del individuo es complementada por una *visión extrasensorial* encarnada en Blanche, un personaje que se cree vidente y que, finalmente, resulta serlo. El *disfraz*. Recurso que engaña al frágil sentido de la visión y lo hace aún menos confiable. El disfraz está representado por los atuendos que distorsionan la figura de Fran, pero también por la asunción de falsos roles, como el de vidente, por parte de Blanche, y el de abogado y detective, por parte del taxista Lumley, su novio. El *doblo*. Representado por las dos parejas con características similares y diferentes a la vez, la de Blanche y Lumley, y la de Fran y Adamson. Los *valores morales*. Las apariencias podrán ser las mismas, pero diferentes los valores morales que subyacen detrás de esas apariencias y las consecuencias de las conductas de quienes los poseen. Blanche y Lumley son, en definitiva, dos farsantes que mienten para ganarse la vida, y por ello tendrán su castigo en la historia, un castigo leve, un susto provocado por un accidente. También Fran y Adamson son dos mentirosos que raptan a grandes personajes y cobran rescate por ello, aunque muestran una faz elegante y respetuosa. Son capaces de llegar a asesinar para acrecentar su fortuna. Su castigo será la cárcel o la muerte. El *crimen* y el *castigo*. Como en todos sus filmes, Hitchcock muestra que todos los hombres son pasibles de cometer un delito, y que, de una manera u otra, todos lo cometen, según el *código moral hitchcockiano*. Según ese código, todos los hombres tienen un castigo acorde con la magnitud de su delito. Margot Wendice paga su adulterio mediante el padecimiento de un juicio por considerarla culpable del crimen de su agresor; pero Tony Wendice, su marido, paga con la vida por haber intentado matar a su esposa (*Dial M for Murder*).

*Family Plot* reúne figuras visuales clásicas del lenguaje hitchcockiano. La *lámpara*. En todas sus versiones, la lámpara no solo es recurso de composición del formato fílmico, sino también portadora de significado. La luz que proyecta puede asemejarse a la luz de la inteligencia que ilumina la mente de quienes buscan la verdad. Lisa Fremont enciende tres lámparas en dos ocasiones y en el mismo orden en el departamento de su novio Jeffries, mientras menciona sus tres nombres —Lisa, Carol, Fremont—, uno por cada lámpara que enciende. Ella aportará datos y pistas reveladoras al oscuro razonamiento de Jeffries, pistas que serán fundamentales en el esclarecimiento del crimen de la señora Thorwald (*Rear Window*). En la escena en la que Lila Crane sufre el hallazgo macabro en el sótano de la mansión Bates, la lámpara encendida es motivo de revelación de lo secreto y oculto (*Psycho*). Nuevamente, en *Family Plot*, la lámpara se revela como fuente de la inspiración y de la iluminación que parecen provenir del más allá. En definitiva, es reveladora y portadora del mayor secreto que atesora la historia.

La *mesa*. El matrimonio consolidado por el verdadero amor encuentra en la mesa en la que se comparte el alimento la figura predilecta por Hitchcock, reiterada en casi todos sus filmes. No es gratuita la escena en la que Blanche y Lumley comparten un par de hamburguesas en el humilde comedor de su casa, mientras que Fran debe comer sola en la lujosa cocina de la mansión de los Adamson. No faltan las *ventanas* o las aberturas



similares por las que se observa sin ser visto. Fran observa a Blanche a través de la mirilla de la puerta de su casa cuando esta la visita inoportunamente. El matrimonio Maloney observa por la ventana de su gasolinera la sospechosa presencia del auto desde el que Blanche y Lumley los vigilan a ellos. La propia bola de cristal que sirve a Blanche en sus sesiones de espiritismo no deja de ser una ventana a través de la cual la farsante finge ver el mundo de ultratumba.

La *escalera*, tanto la que se dirige al sótano como la que conduce a Blanche a la altura exacta donde está el diamante, escondido y camuflado por Adamson en la lámpara de caireles.

La reiteración de escenas y recursos recordables de otros filmes, como aquella en la que Marnie se descalza para no ser descubierta por la limpiadora de la compañía Rutland. Aquí, Lumley es quien lo hace para alcanzar el sótano sin ser escuchado por Fran, mientras ésta cena en la cocina de la mansión de los Adamson. La *persecución* y el intento de asesinato en una ruta peligrosa. Blanche y Lumley viven un episodio de angustiante peligro cuando descienden en su automóvil sin frenos por una de las laderas de la montaña, después de haber caído en una trampa tendida por Maloney, escena que se reitera en *To Catch a Thief* y en *North by Northwest*. Todas estas figuras, propias del lenguaje hitchcockiano, se encuentran cuidadosamente relacionadas por un soporte invisible que, como un tablero de ajedrez, los califica según su condición y su aspecto entretanto que los habilita a desplazarse según movimientos cuidadosamente planificados. El nombre del filme lo sugiere y lo expresa con claridad. *Plot*, como sustantivo, es «trama», «conspiración», «argumento», pero también, «terreno», «parcela». Como verbo significa «trazar», «determinar», «tramar», «conspirar». El proyecto, la planificación, todo ello está presente en el filme y son atributos de su historia.

Dos escenas son la clave de esta trama siniestra y manifiestan el tema último del filme: la concepción que Hitchcock posee del *destino*. Ambas escenas revelan dos componentes del destino como dos cualidades posibles que le confieren una fuerte ambigüedad, lo transforman en una idea bifronte. El destino como predestinación y el destino como construcción voluntaria de la persona. El azar y la búsqueda, la casualidad y la dirección, la suerte y el camino. Uno, comandado por el hado, el otro, por la voluntad del hombre. El destino es el que hace que dos parejas se vinculen, la de Blanche y Lumley con la de Fran y Adamson, y jueguen, como piezas de ajedrez, un juego dirigido por esas dos facetas del destino. La primera escena reúne, por casualidad, a ambas parejas en el cruce de dos caminos cuando Blanche y Lumley vuelven, en el taxímetro de Lumley, de una sesión espiritista en casa de la señora Rainbird. En esa entrevista con Julia Rainbird, esta le promete a Blanche que si encuentra a su sobrino abandonado 40 años atrás, la recompensará con diez mil dólares. Mientras Blanche se lo cuenta a Lumley, que *actúa* como su chofer en el camino de regreso, este debe frenar repentinamente para dar paso a una mujer rubia vestida de negro que cruza por delante del auto detenido. Sin conocerla aún, ni el espectador ni los personajes, la rubia es la novia de Adamson, el sobrino perdido que busca Julia Rainbird (0:14:00). La cámara pasa de tomar a Lumley, sorprendido ante la inesperada aparición de la mujer que cruza la calle, a adoptar su punto de vista óptico que ve, desde dentro del coche y a través del parabrisas, a la mujer que cruza imperturbable. De inmediato, una nueva toma, ahora en picado, capta el automóvil detenido en la oscuridad de la noche y a la mujer que termina de cruzar por la senda señalada con dos gruesas franjas blancas. El auto retoma su marcha, pero la cámara, en lugar de seguir registrando la historia de Blanche y Lumley, con la que había iniciado la narración, ejecuta un *travelling* de aproximación hacia la mujer que pasa por delante del taxímetro. Simultáneamente, baja la altura de horizonte y pasa de angulación en picado a angulación normal. Así posicionada, la cámara sigue a este nuevo personaje mediante un *travelling* de avance hasta la próxima escena. Este desvío intencional de la cámara, una señal puramente discursiva, advierte al espectador acerca de lo azaroso del juego que se va a jugar, a la vez que le anticipa que la historia de Blanche y de Lumley no es la única, y que, posiblemente, esté relacionada con la de ese extraño personaje que acaba de aparecer. Son dos historias trabadas. Advierte, además, acerca de esa doble condición del *destino*, que posee un componente fortuito y otro programado. Este último componente es consecuencia de la voluntad del hombre, quien sigue un determinado camino, no otro. La segunda escena, también filmada en picado, manifiesta claramente la *faz intencional* del destino, la que corresponde a la intervención humana por voluntad propia. En el sepelio de Maloney, muerto en el accidente que él mismo preparó para Blanche y Lumley, su mujer, cómplice de su patraña, y en último caso de su muerte, se retira del cortejo al ver que Lumley se hace presente. Él la sigue con la intención de interrogarla. Ambos toman por senderos diferentes que, después de hacer una serie de recodos y bifurcaciones, conducen al mismo destino. Allí se encuentran, inevitablemente, los dos personajes, y es esa la ocasión para que Lumley la acuse de conspirar contra él y Blanche en complicidad con su marido (1:26:16). Se podrá argumentar que los caminos diferentes que siguen ambos personajes conducen a un mismo final y que, cualquiera hubiera sido el camino que Lumley hubiese tomado siempre habría alcanzado a la mujer de Maloney. Pero aun así, la voluntad humana está presente. La voluntad de apartarse de Lumley, en la mujer, y la de encontrarse con ella, por parte del hombre.

Si bien en *The Birds* la angulación en picado se alternaba de modo casi alucinante con angulaciones normales y en contrapicado, recurso que expresaba el desconcierto de los personajes, sometidos a una fuerza incontenible que invadía todo el espacio de su existencia, y en *Marnie* las reiteradas tomas en picado sugerían la presencia de un ser protector encarnado en Mark Rutland, en estas dos escenas esenciales de *Family Plot*, la angulación expresa la existencia de una fuerza omnipresente y omnipotente que maneja los destinos de todos los personajes, administra sus vidas, sus angustias y sus alegrías, e imparte la justicia.



## CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS DE LOS COMPONENTES DEL LENGUAJE CINEMATográfico DE ALFRED HITCHCOCK

### El discurso hitchcockiano

A través de la totalidad de los filmes de Alfred Hitchcock, se percibe el interés del realizador por expresar la concepción que posee de la vida, su escala de valores, sus certezas, sus dudas y sus temores. Su producción artística y su estilo cinematográfico son un vehículo para manifestar el mensaje que necesita transmitir en relación con esos aspectos. Los temas trabajados en sus filmes responden a sus inquietudes vitales, a su *forma de ver el mundo* y lo que en él acontece.

Como todo creador inteligente y sensible, vive el conflicto existencial del hombre, cuyo principal argumento es la conciencia de sus límites para conocer la *verdad*. Al mismo tiempo, cree en la existencia de un poder y una verdad absolutos y superiores que actúan como referentes para regular y evaluar su conducta. Ese poder absoluto tiende a sostener la armonía del cosmos y lucha contra las fuerzas destructoras que despliega el caos, conceptualizado como desorden indómito. Hitchcock busca, en los acontecimientos del mundo, una prueba de la existencia de la verdad y del poder absoluto cuya manifestación más patente es la armonía cósmica. Según él, la armonía cósmica se expresa por la estabilidad de los acontecimientos, del pensamiento y de las emociones, que adopta en la imagen visual de la simetría y la frontalidad hieráticas la forma del verdadero icono. Para Hitchcock, todo movimiento quebranta la armonía de la imagen estable, aunque sea el movimiento el único medio para devolverle a la imagen quebrantada la armonía perdida. Solo a través de la imagen estable y armónica el hombre puede alcanzar el conocimiento de la *verdad* —y solamente en esas condiciones la verdad puede ser transferida—, pues es esta categoría de la imagen, así calificada, la que predispone el estado de ánimo adecuado para su aprehensión.

Los caminos para conocer la verdad son múltiples, y poseen distintos fundamentos. La *fe*, como conocimiento axiomático. La *experiencia sensible*, lo que el hombre puede percibir del mundo exterior e interior a través de los sentidos, y de la cual la imagen visual armónica y estable de Hitchcock es solo un recurso expresivo. La *razón*, facultad que le permite poner en marcha un mecanismo, el razonamiento, tanto deductivo como inductivo. Y, finalmente, la *intuición*, la percepción clara e inmediata de una idea sin necesidad de razonamiento lógico. Ellos son complementarios; aislados pueden ser falaces.

El razonamiento deductivo parte de la fe y el inductivo de la experiencia. El razonamiento, pues, recurso para conocer la *verdad*, pone en relación dialéctica dos fuentes que lo nutren, no necesariamente compatibles para todos los seres humanos: la fe y la experiencia. Esta dialéctica que el razonamiento desencadena se expresa en el concepto que Hitchcock posee del destino. Los acontecimientos mundanos están regidos por el destino, concepto que constituye, para el director, una fuerza dual. Por una parte, el hombre construye su propio destino y, por otra, es el destino el que somete al hombre con su poder inapelable. Esta concepción, manifestada en las historias narradas en sus filmes, se expresa con claridad en la última de sus realizaciones, *Family Plot* (1976), a través del movimiento de la cámara, en una de las primeras secuencias del filme.<sup>247</sup>

Con respecto al testimonio que la percepción le pueda ofrecer al espectador, Hitchcock se preocupa por hacerle notar la fragilidad de sus sentidos, especialmente el de la visión. Como *organismos informantes del mundo exterior*, los sentidos son falaces. Sin embargo, ellos constituyen la base de la comunicación, y muy especialmente a través del cine. En la mayoría de sus filmes, el desconocimiento de la verdad o la creencia de que algo falso es verdadero se genera a partir del engaño que el sentido de la vista y el sentido del oído le tienden al hombre. El *disfraz*, en su más amplio significado, falsifica una identidad, la cambia por otra, modifica la apariencia de la cosa por la cual esta puede ser identificada; al disfrazarla, le confiere una nueva identidad.

Para llegar a conocer la verdad, Hitchcock pregona, implícitamente a través de sus filmes, el *método científico*, que se funda en un mecanismo racional que parte de una *hipótesis* (una suposición) y permite arribar a una *conclusión* después de realizar una *investigación*. Durante la investigación, se ponen en juego la razón, la intuición y la experiencia sensorial del individuo que analiza los hechos como documentos básicos de información. Surgen nuevas hipótesis que deben ser verificadas a través de estos recursos para proseguir adelante con la investigación. Al final, la hipótesis de partida puede resultar verdadera o falsa.

Este método estructura muchos de sus filmes. Adquiere una clara expresión metafórica en el filme *Rear Window* (1954), a través del cual el espectador cinematográfico puede verse a sí mismo representado en la figura del protagonista, dotado de todas sus facultades intelectuales, de algunas de sus posibilidades visuales y auditivas y con muchas limitaciones para desplazarse libremente, aunque complementado por las facultades de su novia, Lisa, y de su enfermera, Stella. A través de este filme —y de toda su filmografía en general— el realizador busca involucrar al espectador en su problemática existencial y hacerlo partícipe, a través de su arte, de la concepción filosófica de su vida.<sup>248</sup> Para ello, se vale de la *retórica cinematográfica*, entendida como el conjunto de procedimientos y técnicas propias del lenguaje cinematográfico puestos al servicio de una finalidad persuasiva

247 Véase el comentario al filme en el capítulo 6.

248 Todo método responde a una concepción filosófica. En este contexto, se entiende como *método* al modo de hacer algo y como *filosofía* a la forma de ver el mundo.

y estética, sumados a una finalidad comunicativa. La retórica cinematográfica, propia de Hitchcock, constituye su *estilo cinematográfico*. Como toda retórica trabaja conjuntamente a través de tres medios: el *ethos*, el *pathos* y el *logos*. A través del primero, le confiere a su discurso el respeto y la credibilidad necesarios para que sea convincente. El segundo le exige trabajar con los sentimientos y las emociones íntimas del espectador, con sus pasiones. En este sentido, aunque no exclusivamente, Hitchcock apela a las emociones del espectador a través de la creación del *suspense*, recurso que lo mantiene en estado de expectativa y de tensión durante tramos más o menos prolongados del filme. Es a través del *suspense* que el realizador intensifica la formulación de hipótesis por parte del espectador que deberán verificarse mediante el método racional. El tercer medio lo lleva a recurrir a la argumentación y a los razonamientos lógicos por medio de los cuales son verificadas las hipótesis formuladas implícita y explícitamente.

### El *Ethos* hitchcockiano. Las hipótesis de partida. La moraleja final

Excepto algunos pocos filmes de Alfred Hitchcock, la gran mayoría se inician con el planteo de una hipótesis que alude a la culpabilidad o a la inocencia de algún personaje con respecto a un hecho que se comete dentro o fuera de los límites de la narración.<sup>249</sup> La validez de la hipótesis propuesta puede ser conocida por el espectador desde el comienzo del filme o puede ser descubierta durante el discurso fílmico.

Una vez que se plantea la hipótesis, el método desplegado para demostrar su validez es lo que estructura el desarrollo del filme, a la vez que constituye su sustancia temática. Todo filme de Hitchcock tiene una moraleja que pregona las certezas propias del realizador, su escala de valores referidos a la culpa y su correspondiente castigo. La dosificación o magnitud del castigo termina por ser una declaración de lo que es justo y verdadero. En las historias narradas en los filmes de Hitchcock, todo culpable paga, y la dimensión de su castigo es proporcional a la dimensión de su culpa. Esa dimensión se establece en relación con un código propio en el cual el asesinato —la privación de la vida a otra persona— es el crimen más grave y, en consecuencia, recibe el castigo mayor. De igual modo, el *padecimiento* del espectador está en función de la gravedad de *sus culpas*, gravedad que solo la sensibilidad de su propia conciencia, enfrentada al hecho estético que supone el filme, puede llegar a determinar. A la conciencia y sensibilidad del espectador para poder reconocerse en los personajes de sus filmes, apela Hitchcock para sellar su mensaje. El realizador se erige, entonces, como el sucedáneo de un poder y de una verdad absolutos —propios de una doctrina judeocristiana, en los que cree mediante la fe— que evalúa, juzga y administra el castigo. Este planteo, que puede ser verificado en casi todos los filmes de Alfred Hitchcock, constituye lo que aquí llamamos el *ethos hitchcockiano*.

### El *Pathos* y el *Ethos* hitchcockiano

Las figuras del *suspense*. Las formas del equilibrio

La formulación y la verificación de hipótesis por parte del espectador durante el transcurso del relato fílmico lo mantienen interesado en el desarrollo de los acontecimientos de la historia narrada. Hitchcock intensifica ese interés en tramos de sus filmes al provocar el *suspense*, emoción que el director explica como aquella *espera tensa*, por parte del espectador, de la ocurrencia de algún suceso excepcional que solo él sabe que acontecerá, en tanto que los personajes que serán afectados por el acontecimiento lo ignoran.<sup>250</sup> Esa tensión surge de la impotencia que siente el espectador por la imposibilidad de evitar el desenlace del suceso indeseado; por la imposibilidad de cambiar, desde su posición de espectador, el rumbo de los acontecimientos de la historia. Pero en sentido más amplio, el espectador experimenta sentimientos similares cuando el *suspense* se debe al desconocimiento de lo que ocurrirá o a la falta de certeza. Es en estos casos cuando se pone en juego la creación de sus hipótesis al aparecer un sentimiento de incertidumbre y ansiedad acerca del resultado de ciertas acciones que validan o niegan la veracidad de las hipótesis que se formula.

El *suspense* puede operar en cualquier situación en la que existe una etapa que precede a un momento dramático, terrible y, por lo tanto, indeseado. La tensión es el sentimiento primario que forma parte de la situación. Incertidumbre, ansiedad, temor de que ocurra lo indeseado terminan por generar el estado de tensión. El *suspense* sobreviene después de que un acontecimiento desencadena la formulación de hipótesis por parte del espectador y precede a otro acontecimiento que verifica las hipótesis formuladas. El *suspense* cabalga entre dos *nodos*.<sup>251</sup> Mientras que los nodos constituyen las *acciones verdaderas*, al *suspense* lo generan las *acciones transitorias*.<sup>252</sup> En la mayoría de sus filmes, Hitchcock recurre a figuras de composición de formato (CF) para expresar ambos tipos de acciones.

249 Una excepción, por ejemplo, la constituye *Vertigo*, que parte de un postulado (falso) creído ciegamente por el protagonista y por el espectador hasta la mitad del filme. Recién entonces, a este último se le es revelada la verdad.

250 Véase TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza, pp. 59-61.

251 El acontecimiento puede ser variado, la declaración de un personaje a través de la palabra o de un gesto, el hallazgo de un objeto revelador, cualquier suceso que inicie el proceso de formulación de hipótesis por parte del espectador constituye un *nodo*. Así mismo, cualquier hecho que cierre el proceso que ratifique o rectifique las hipótesis generadas constituye otro *nodo*.

252 *Acciones verdaderas* y *acciones transitorias* son nombres alternativos válidos solamente dentro del marco de este trabajo. Su detección surge, exclusivamente, del análisis directo de los filmes del director.

Las *acciones verdaderas* (nodos), aquellas en las que se revela al espectador una circunstancia que pone en marcha el proceso de formulación de hipótesis, o bien lo cierra, en tanto que las valida o las niega, son expresadas a través de imágenes audiovisuales que recurren a composiciones estables, consistentes, generalmente basadas en la simetría bilateral o central y en la ausencia de movimientos, tanto de la cámara como de los actores. La estaticidad de la imagen visual es asegurada por la ausencia o la extrema debilidad, en el caso de que exista, de la composición sobre planos oblicuos que tienden a provocar movimientos de deslizamiento hacia los extremos del cuadro y hacia el espacio fuera de campo, composición productora de fuerzas centrífugas. En su lugar, Hitchcock prefiere la composición sobre la base de planos frontales cuya única posible fuga sea hacia el centro del cuadro, composición creadora de fuerzas centrípetas.

Para Hitchcock, la frontalidad es sinónimo de estabilidad, de imagen verdadera. La visión desde el infinito —la proyección ortogonal— dibuja el verdadero icono, figura cuya identidad no presenta ambigüedades porque no está distorsionada por la perspectiva cónica. Este tipo de imagen forma parte del *ethos* hitchcockiano. Es a través de estos nodos —cuya imagen visual es la frontalidad absoluta, simétrica, hierática— que se revela la *verdad*. Es lo que constituye la *acción verdadera*. Es la mirada de Thorwald lanzada directamente al centro de la lente, al centro del cuadro (*Rear Window*), o el perfil inconfundible de Madeleine (*Vertigo*). Las *acciones verdaderas* (nodos) forman parte medular del *ethos* hitchcockiano. Por el contrario, las *acciones transitorias* son las que transcurren entre nodo y nodo. Suspenden la respiración del espectador, y se caracterizan por el desequilibrio o la desestabilización de la composición del formato. Esta perturbación puede ser lograda a través del movimiento de la cámara o de los actores, así como por medio de composiciones basadas en planos oblicuos que producen deslizamientos y fuerzas centrífugas que incomodan al espectador al sobrecogerlo e inquietarlo. La *acción transitoria* forma parte esencial del *pathos* hitchcockiano. Está cargada de *suspense* y funciona como elemento dilatorio entre dos nodos. Retrasa el tiempo de ocurrencia del nodo que convalida las hipótesis al distanciarlo del nodo que las genera y propone. La *acción transitoria* puede ser simple o compleja. Es simple cuando está constituida por un solo tramo, una sola acción, un solo movimiento, y compleja cuando está integrada por una cadena de acciones transitorias más cortas dispuestas entre nodos diferentes.

El sonido, la música, los ruidos en la banda sonora —sean éstos diegéticos o extradiegéticos— trabajan, junto con la composición de formato y del diálogo y los gestos de los actores, a favor de la creación de la atmósfera necesaria para determinar el carácter de la acción verdadera o transitoria. Sin embargo, es esencial la composición del formato de la imagen visual para evaluar la especificidad de cada una de ellas.

Del mismo modo, no todo movimiento es, en la filmografía de Hitchcock, generador de *suspense* por sí solo, ni todo movimiento que signifique *suspense* confiere a este recurso la misma intensidad. El *suspense* no se identifica con algún tipo de movimiento particular de la cámara, tales como el paneo de péndulo, el *travelling* de atravesamiento, el paneo sobre pivote u otros. El movimiento solo funciona como recurso secundario. Lo que califica a la *acción transitoria* es la cualidad de los nodos que la limitan, las hipótesis que generan, ya sea que se confirmen o se descarten, y el sentimiento que estas provocan en el ánimo del espectador. Todo depende del contexto y de la calidad de la secuencia.

### El *Logos* hitchcockiano. La argumentación racional

En términos generales, las historias de los filmes de Hitchcock son presentadas a modo de tesis. Una tesis, considerada como la afirmación derivada de una hipótesis, se interpreta generalmente como una proposición demostrable a través de un procedimiento racional y debidamente argumentado. En este sentido, nuevamente, *Rear Window* podría ser considerado como un filme ejemplar. De la observación del mundo circundante, surge una hipótesis cuya veracidad debe ser demostrada por el personaje mediante una argumentación en la que se pone en juego su inteligencia y su capacidad de razonamiento. También la intuición se muestra como un impulso que ayuda a avanzar en la demostración de la hipótesis. Pero todo eso no es suficiente. Es solo el comienzo, el desencadenante de la acción. Son necesarias *pruebas de campo* —la alianza que consigue Lisa Fremont, por ejemplo— que colaboren en la verificación de la hipótesis.

El *logos* hitchcockiano dirige y ordena la trama de modo tal que los acontecimientos se suceden sin fallos. Si estos fallos se produjesen, atentaría contra la credibilidad del asunto y comprometerían seriamente al *ethos*. La trama funciona como soporte que relaciona, debidamente, los acontecimientos de la historia que se narra. El esfuerzo dedicado a este proceso creativo, sin fallos, se expresa en *Rear Window* por la música intradiegetica que intenta crear uno de los vecinos del protagonista. En ese acto de creación, los esfuerzos del músico vecino de Jeffries son simultáneos y análogos al afán del protagonista por demostrar la veracidad de su hipótesis. En primera instancia, demostrársela a sí mismo, y luego, demostrarla a los demás. Recién cuando Jeffries consigue demostrar la veracidad de su hipótesis e interesa a Lisa en el asunto, el músico logra crear una melodía fluida y completa, una pieza de música terminada. La banda sonora la transforma, entonces, en música extradiegética, la saca del contexto de la historia y la toma para sí, a la vez que la convierte en una melodía universal. Por último, el filme demuestra que no basta con la observación precisa de la realidad ni con el razonamiento pulido y certero. Para demostrar la verdad es necesario, también, la experiencia directa con la materia misma del asunto como base documental que contribuye a obtener las pruebas confirmatorias necesarias para la demostración. El *logos*

hitchcockiano otorga armonía al devenir de los cambios que se producen en la propia existencia de los personajes, que se caracteriza por la lucha y el conflicto. Ordena el encadenamiento de nodos y los espacios entre ellos según una sucesión lógica y altamente significativa.

## Los recursos del estilo y el estilo como recurso

A los efectos de poder comparar los filmes de Alfred Hitchcock con el filme *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, y encontrar posibles influencias de este último en los del realizador británico, se analizaron todos los filmes a través de los mismos indicadores o recursos. No obstante, se consideró la diferente relevancia que cada uno de ellos tiene en los distintos filmes. Como se vio, a través del estudio de *The Magnificent Ambersons*, se detectaron 11 escenas destacadas en las que 11 recursos tienen incidencia sustancial y dos de ellos resultan relevantes. Estos son los que se refieren al movimiento de personajes y de la cámara.<sup>253</sup>

Como puede verse en el cuadro 1 del capítulo 2, estos recursos son:

(MC)	movimiento de la cámara
(FI)	formación de la imagen visual
(IIC)	ingreso de la imagen al cuadro
(MS)	mundos simultáneos
(MP)	movimiento de los personajes
(SD)	sentido del diálogo
(EFC)	espacio fuera del cuadro (o fuera de campo)
(EDC)	espacio dentro del cuadro
(PV)	punto de vista
(ESC)	soporte escenográfico
(CF)	composición de formato

El análisis de cada recurso en el filme de Orson Welles y en la filmografía de Alfred Hitchcock se realizó en forma más o menos independiente, aunque en el entendido de que todos los recursos están íntimamente relacionados en la imagen audiovisual.

## Composición de formato (CF)

Se revelan en los filmes de Hitchcock dos estados de la composición del formato, uno dinámico y otro estático correspondientes, respectivamente, a lo que se ha definido en este trabajo como *acciones transitorias* y *acciones verdaderas*.

Las *composiciones de formato dinámicas* (CF<sub>d</sub>) pueden ser obtenidas mediante el movimiento de la cámara y de los personajes o a través de disposiciones dinámicas de personas y de objetos en la distribución del cuadro filmico. En este último caso, a través de la conformación de planos oblicuos, reales o virtuales, con puntos de fuga ubicados fuera del encuadre o dentro de este, pero sin coincidir con el punto principal de visión (el centro geométrico del rectángulo filmico). Esta disposición produce *movimientos de deslizamiento* que tienden a transportar la mirada del espectador al espacio fuera del cuadro (EFC), cuyo efecto es su desestabilización. En el primero de los casos, es el movimiento de la cámara (MC) o el de los personajes (MP), o el de ambos simultáneamente lo que provoca el dinamismo de la composición debido a su cambio constante. Este dinamismo en la composición del formato (CF<sub>d</sub>) es utilizado por Hitchcock para provocar un estado de tensión en el espectador, por lo general asociado al uso del recurso *suspense*.

Las *composiciones de formato estáticas* (CF<sub>e</sub>) priorizan la disposición frontal de las figuras con simetría bilateral o central o, simplemente, la figura centrada en el encuadre. Es la composición preferida por Hitchcock, utilizada con mucha frecuencia en los filmes anteriores a 1942/1943. La estaticidad de la imagen visual es requerida por el realizador para fijar los nodos de la acción o *acciones verdaderas* que abren un período de formulación de hipótesis por parte del espectador o lo cierran mediante su verificación. El reposo de la imagen es necesario para conseguir la atención y la concentración del espectador, indispensables para recibir una información reveladora o confirmatoria que ponga en movimiento el mecanismo de elaboración de hipótesis después de que el espectador la procese.

En la secuencia de la imagen audiovisual en movimiento, la fuerza de la imagen que contiene la composición de formato estática (CF<sub>e</sub>) favorece, por contraste, la rápida visualización del desequilibrio que introduce el movimiento. La transformación de la composición estática (CF<sub>e</sub>) en composición dinámica (CF<sub>d</sub>) se percibe claramente por oposición de ambas composiciones. Constituye el juego dialéctico que mantiene el interés del espectador durante el transcurso del filme. El espectador advierte, inmediatamente, la descomposición del nodo y el inicio del lapso entre nodos.

Por otra parte, la composición de formato estática favorece la creación de *figuras de sentido*. Una de las más utilizadas por Hitchcock es la figura integrada por el hombre y la mujer, ambos sentados a una mesa, uno frente al otro. La figura expresa una pareja que se ama y cuyos vínculos están consolidados o en camino de consolidarse.

253 Véase el cuadro 1 en el capítulo 2.



Cuando esa figura no se concreta o se deshace, significa la disolución de la pareja o la imposibilidad de estabilizar las relaciones entre sus integrantes. Otra *figura de sentido* que también se favorece con esta composición de formato es la del *encuadre del encuadre* o encuadre dentro del cuadro. En Hitchcock, esta figura se relaciona con los *distintos niveles de la ficción*. En términos narrativos, con los niveles de la diégesis, de la extradiégesis y de la metadiégesis, o con un mundo ficcional (metadieético) que se desprende de la ficción misma o intradiégesis. En este sentido, esta figura se relaciona también con los mundos en convivencia o mundos simultáneos (MS), ya que estos ponen en evidencia, por un proceso de comparación de dos o más figuras dentro del mismo cuadro, las distintas categorías o calificaciones de los mundos ficcionales.

El pasaje por un encuadre dentro del cuadro fílmico es un recurso utilizado por Hitchcock para provocar el ingreso a la intradiégesis. La gran mayoría de sus filmes comienzan así. Por lo general, este pasaje coincide con el pasaje del espacio exterior público —que equivaldría a la extradiégesis— a un espacio interior privado y calificado —que correspondería a la intradiégesis— dentro del cual se desarrollará la historia. En la gran mayoría de los filmes de Hitchcock, la historia pertenece al plano de la interioridad, de la intimidad. Es allí donde se gestan los conflictos y donde se desencadenan los crímenes. Todo ocurre en el espacio interior, en el espacio privado, oculto a la vista del público. Es la cámara, y con ella el espectador, la que comete la transgresión de entrometerse en el ámbito de lo secreto, de lo interior, de lo estrictamente privado.

### El espacio fuera de campo (EFC) y el espacio dentro del cuadro (EDC)

El estilo de Hitchcock prioriza el trabajo con el espacio dentro del cuadro (EDC). La propia composición del formato, especialmente la composición estática, enfatiza el campo contenido dentro del ángulo visual de la cámara. Todo se resuelve en el espacio dentro del cuadro como si una fuerza centrípeta lo atrajese todo hacia el centro. La preferencia del realizador por disponer a los personajes sobre planos frontales determina que los diálogos entre ellos tengan direcciones también frontales y sentidos dirigidos hacia el interior del encuadre. Difícilmente se producen diálogos entre personajes ubicados unos dentro y otros fuera del encuadre o sonidos que provengan del espacio fuera de campo.

Esta prioridad que Hitchcock da al espacio dentro del cuadro —debido, tal vez, a su preferencia por la imagen visual como medio de expresión frente a la imagen sonora o a la imagen virtual—<sup>254</sup> influye en la formación de la imagen visual (FI). Es así como, por lo general, la toma comienza con la imagen ya formada, es decir, con el cuadro ya equilibrado. Excepcionalmente, el director recurre al fundido de imagen para conseguir el pasaje de una imagen a otra. No obstante, es frecuente reconocer en algunos de sus filmes, al comienzo o al final de una toma, el encuadre vacío. En estos casos, el personaje accede al campo visual del cuadro instantes después de comenzada la toma y sale instantes antes de que se produzca el corte y el pasaje a la toma siguiente. Este aspecto contribuye a priorizar, aún más, el *espacio dentro del encuadre* que ha permanecido estático durante el tránsito del personaje por el cuadro perspectivo y a mantener la atención del espectador en el interior del formato.

Cuando se introduce el movimiento de la cámara para conseguir el cambio de tamaño de la imagen —cambio de plano medio a primer plano, por ejemplo—, por lo general se recurre al *travelling* o al zoom de aproximación o de alejamiento que siempre parte de un encuadre centrado del personaje o del objeto captado. Este movimiento de la cámara equivale a un desplazamiento sobre un plano de punta (con punto de fuga en el centro del cuadro) sobre el eje *x* del espacio cartesiano. Este recurso, así trabajado, termina por destacar la centralidad de la imagen y de la composición del formato.

La reconocida toma de la caída de un personaje en el abismo (*Saboteur*, *Vertigo*, por ejemplo) se filma con angulación de 90 grados. El plano del cuadro permanece paralelo al plano del piso, por lo que el recorrido del cuerpo que cae sigue una trayectoria de punta (perpendicular al plano del cuadro) y hacia el mismo centro del encuadre. La sensación que recibe el espectador no es, entonces, la de un recorrido del personaje sobre la dirección del eje *z* del espacio cartesiano, sino sobre la del eje *x*.

Si debido a su composición un encuadre aparece *desequilibrado*, de inmediato se tiende a equilibrarlo por medio del re-encuadre, ya sea mediante del movimiento de la cámara o del personaje o de ambos. La restauración del equilibrio de la composición del formato restituye la estabilidad de la imagen visual y favorece la manifestación de una *acción verdadera*.

El ingreso o la salida de los objetos o de los personajes al y del encuadre (IIC), si bien no son frecuentes, se realizan por los márgenes verticales del cuadro, y, de inmediato, pasan a ocupar una situación central dentro de este. El uso de los márgenes horizontales, especialmente el margen inferior como puerta de ingreso de una figura en el cuadro fílmico, aparecerá tardíamente. Por su rareza, aportará cierta presencia de una porción del espacio fuera de campo. Podría concluirse que todo lo que ocurre en el espacio fuera del encuadre es trasladado, de alguna manera, al interior del cuadro fílmico.

254 No debe olvidarse que los primeros trabajos de Hitchcock son para el cine mudo. *Blackmail* (1929) es el primer filme sonoro del realizador. Tal vez sea esto el motivo de su predilección por la imagen visual. Es a partir de los años cuarenta que la banda sonora adquiere importancia creciente en sus filmes y armoniza con la imagen visual en tanto que la apoya en las figuras de sentido, especialmente en el recurso del *suspense*.



## Mundos en convivencia o mundos simultáneos (MS)<sup>255</sup>

Los mundos en convivencia<sup>256</sup> son los que permiten la comparación, en especial por contraste, y posibilitan la creación de las *figuras de sentido*. Al igual que en otros rubros, la primera filmografía de Hitchcock recurre a mundos distintos que conviven en el campo de la imagen visual. Posteriormente, trabajará con la simultaneidad de mundos que pertenecen a la imagen visual y a la imagen sonora.

El manejo del recurso *mundos simultáneos* (MS) permite expresar la ambigüedad de las cosas, pues la función y el significado del objeto sobre el que recae la atención —la figura— varía según el contexto representado por el mundo con el que debe convivir —el fondo—. Este recurso permite apreciar lo complejo que resulta el camino para alcanzar la *verdad* —el conocimiento verdadero del objeto—, a la vez que califica y diferencia los valores absolutos de los relativos, tanto de los objetos como de las personas.

En cuanto a la *composición del formato* (CF), Hitchcock organiza en el cuadro esta convivencia según sus criterios de simetría, frontalidad y centralidad. Por lo general, los mundos simultáneos son dispuestos sobre un mismo plano frontal. En otros casos, sobre planos frontales a distancias diferentes del cuadro filmico (planos tipo bambalinas), disposición que favorece, simultáneamente, la apreciación de las dimensiones *x* e *y* del espacio cartesiano. Con frecuencia, los mundos simultáneos trabajan en conjunción con la figura del *encuadre dentro del encuadre*, lo que contribuye a la creación y calificación de niveles ficcionales diferentes que favorecen la comprensión del contenido narrativo.

## Punto de vista (PV). Angulaciones

Desde un comienzo, el realizador distingue con claridad la ubicación espacial y la pertenencia del punto de vista (PV). Trabaja con las dos posibilidades de las que dispone, el *punto de vista óptico* del personaje (PV<sub>o</sub>) y el *punto de vista discursivo* de la cámara (PV<sub>d</sub>).

El punto de vista siempre está determinado por la posición de la cámara, que se transforma en el *ojo del espectador*. La diferencia radica en que a veces la cámara adopta (sustituye) el punto de vista óptico de un personaje y muestra lo que este ve. El espectador queda situado en el *interior del personaje*.<sup>257</sup> En otros momentos, la cámara toma *decisiones propias* y capta lo que considera más adecuado para el trabajo narrativo. Facilita o entorpece, amplía o estrecha el campo de la visión del espectador. En este caso, el punto de vista de la cámara es discursivo; forma parte de los recursos de la enunciación.

Desde sus primeros filmes, Hitchcock equilibra el uso de ambos puntos de vista a través de la alternancia compensada de tomas correspondientes a uno y a otro caso. La adopción del punto de vista del personaje por parte de la cámara-espectador (PV<sub>o</sub>) favorece, por una parte, la inclusión del espectador en el espacio escénico como consecuencia de que este pasa a ocupar el lugar físico del personaje. Por otra parte, si bien no la determina totalmente, influye en la focalización que administra el conocimiento del espectador en relación con el de los personajes. El espectador, además de formularse las hipótesis que surgen de lo que la cámara le revela desde su punto de vista discursivo (PV<sub>d</sub>), se formula hipótesis que surgen del conocimiento de lo que el personaje alcanza a ver y de cómo lo ve.

Con respecto a la ubicación del punto de vista en el espacio, tanto sea que corresponda al punto de vista discursivo como al punto de vista óptico, la angulación —relacionada con la altura del punto de vista en relación con un horizonte normal y con la inclinación del plano del cuadro— define *figuras de sentido* que, en la filmografía de Hitchcock, no quebrantan el código de significado. En casi todos los casos, la angulación de la cámara trabaja, junto con la composición del formato, a favor del sentido de la historia. A finales de la década del cincuenta, más precisamente a partir del filme *Vertigo* (1958), el uso del punto de vista discursivo y el uso del punto de vista óptico del personaje alcanzan su mayor equilibrio y continuidad secuencial a la vez que impregnan al filme de la temática propia de la historia que narra. En particular, en los filmes de la década del sesenta, la angulación adquiere un sentido más amplio del que poseía hasta entonces. Además de calificar los sentimientos de los personajes —humillación, soberbia, indiferencia— y sus actitudes frente a los acontecimientos, refuerza el sentido último de la historia y de su mensaje moralizante, en especial en los filmes *The Birds* y *Marnie*.

## Movimientos de la cámara (MC). Movimiento de los personajes (MP)

Los diferentes movimientos de la cámara cumplen diversos objetivos: seguir el desplazamiento de los personajes; realizar la descripción de un ambiente; destacar la presencia de un objeto o de un personaje a través de un detalle tomado en primer plano; re-encuadrar una toma a los efectos de equilibrar su composición o desequilibrarla para iniciar un movimiento; sustituir el corte entre dos tomas diferentes con diferentes puntos de vista; expresar el

255 Véase el Anexo 5: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Mundos simultáneos (MS).

256 En sentido estricto, los mundos simultáneos (MS) aluden a mundos diferentes que conviven en el cuadro filmico. En sentido más amplio, la convivencia puede producirse, también, en la mente del espectador cuyos procesos perceptivos le permiten asociar mundos que no necesariamente conviven en el mismo encuadre.

257 En el caso de adoptar su punto de vista óptico, la ubicación del espectador en el *interior del personaje* no lo habilita, necesariamente, a conocer su pensamiento, sino solo a saber lo que el personaje ve cuando observa. Es en estos casos en los que se comprende la diferencia entre punto de vista óptico y focalización del personaje.

pensamiento —la imagen mental— de los personajes e, incluso, su estado de ánimo; encarnar a un personaje a través de su punto de vista óptico.

En los filmes realizados en las décadas del veinte y del treinta, predominan los movimientos de la cámara *puros* (MC<sub>p</sub>), especialmente los que corresponden al desplazamiento sobre una trayectoria recta —*travelling* recto— y al paneo sobre eje vertical u horizontal. Posteriormente, comienza y se incrementa el uso del *travelling* sobre trayectoria curva, el paneo inclinado de ascenso o de descenso y el zoom. También es frecuente la combinación de estos movimientos en la misma toma y en continuidad, sin interrupciones, mediante el uso de la grúa.

Hitchcock ensaya diferentes estrategias para seguir, mediante estos movimientos, el desplazamiento de los personajes a través de diferentes ambientes interconectados. Al principio, interrumpe las tomas; posteriormente, lo hace mediante un seguimiento con el *travelling de atravesamiento*. Excepto en una única escena del filme *Blackmail* —en la que el desplazamiento de los personajes es filmado mediante un *travelling* vertical a través de una escenografía seccionada— en sus otros filmes, la cámara se interna en el espacio escenográfico, aunque deba valerse de otros trucos para poder hacerlo, trucos que pasan desapercibidos a los ojos del espectador.

Del mismo modo que el movimiento de la cámara puede corresponder al *punto de vista óptico* de un personaje que se mueve mientras dirige su mirada hacia determinados objetos o personas, también, el movimiento puede manifestar la *imagen mental* de un personaje y las sensaciones que este experimenta. En ese sentido, la imagen mental determina el tipo de movimiento, y viceversa, el tipo de movimiento determina la calidad de la imagen mental del personaje, y expresa el sentimiento que lo domina: duda, decisión, angustia, sorpresa, reflexión, búsqueda.

Si nos limitamos al recurso del suspense desarrollado en los primeros filmes, existe una tendencia a mover la cámara (MC) mientras los personajes permanecen inmóviles (MP=0) o sus movimientos son muy limitados y ejecutados sobre planos frontales. Sin embargo, a partir del filme *The 39 Steps* (1935), Hitchcock inaugura una composición de formato (CF) que lo habilita a la producción de suspense mediante el desplazamiento de un personaje (MP) sobre un plano de punta, desde el fondo del cuadro hasta el primerísimo primer plano, mientras que la cámara permanece estática (MC=0). La composición y el movimiento concretan, de un modo directo, la figura de los *nodos* y los movimientos entre estos. El personaje transita el espacio cartesiano según la dirección *x* desde un *nodo* —generado en la primera ubicación del personaje— hacia otro *nodo* en primer plano —donde, por lo general, se verifican las hipótesis que el espectador se había formulado cuando el personaje iniciara el movimiento—. En todos los casos, la composición del formato trabaja con la imagen frontal de los objetos y de los personajes.

A partir de 1940, es posible percibir un incremento de los movimientos de la cámara y de los personajes por separado. La cámara se mueve durante más tiempo. Posteriormente, se incrementan los movimientos de la cámara y de los personajes combinados y simultáneos, hecho que le confiere al filme mayor fluidez y dinamismo. Los movimientos de la cámara (MC) se enriquecen con trayectorias sinuosas —la cámara alcanza a realizar *travellings* de 180 y de 360 grados alrededor de personajes detenidos— y con la combinación de diferentes tipos de movimiento. Los movimientos de los personajes (MP) dejan de producirse exclusivamente sobre trayectorias rectas y sobre planos frontales o de punta. Por lo general, adoptan recorridos curvos y quebrados, además de desplazamientos sobre planos oblicuos al cuadro. Surgen nuevas combinaciones de movimientos de la cámara con movimientos de los personajes y se perfeccionan tipos de movimientos combinados que ya habían sido utilizados anteriormente, como el movimiento de paneo sobre pivote, todo lo cual otorga a la imagen mayor plasticidad.

Aparece, a mediados de los años cuarenta, en el filme *Spellbound*, un movimiento de la cámara notoriamente discursivo que consiste en suspender el seguimiento del desplazamiento de un personaje y continuar con la captación, ya sea por movimiento de paneo o de *travelling*, de otro personaje que se cruza con el anterior. Recurso que Hitchcock manejará hasta el final de su carrera. También, se puede apreciar una mayor riqueza en la combinación de movimientos de la cámara para captar los desplazamientos sobre el eje vertical (*z*) del espacio cartesiano. Sin duda alguna, esta paulatina incorporación del movimiento, en especial de la cámara (MC), alcanza su ápice a finales de la década del cuarenta con filmes como *Rope* (1948) y *Under Capricorn* (1949).

A partir de mediados de la década del cincuenta, en particular a partir del filme *The Wrong Man* (1956), es posible verificar el uso de los movimientos de la cámara que atienden y refuerzan la temática del filme. En el caso mencionado: la rutina, la reiteración, la acción mecánica del personaje como si fuera un autómatas aprisionado en un paisaje de recorridos y acontecimientos *circulares* que favorece el uso de movimientos de paneo, en especial, el movimiento de paneo sobre pivote.

### Movimiento de los personajes (MP)

En los primeros filmes de Hitchcock, los movimientos de los personajes son bastante rígidos. Sus trayectorias rectilíneas y sus giros son escasos, cortos y rápidos. A partir de mediados de la década del cuarenta, más precisamente con el filme *Spellbound* (1945), el realizador introduce un movimiento que interrelaciona el movimiento entre los personajes. Es el movimiento de *arrastré*, que consiste, precisamente, en el movimiento que el desplazamiento de un personaje desencadena en otro. También, el movimiento de la cámara puede provocar ese movimiento de arrastre de un personaje o de un grupo de personajes. Estos recursos otorgan a la secuencia mayor plasticidad y fluidez.

## Las tomas. Duración. Plano secuencia

Más allá de sus experiencias, sobre finales de los años cuarenta, con tomas muy extensas (los planos secuencia de los filmes *Rope* y *Under Capricorn*), las tomas relativamente breves —cuya yuxtaposición da sentido a la secuencia y a cada una de las tomas por separado— caracterizan la filmografía de Alfred Hitchcock.

Una imagen del primer filme analizado, *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), explica el valor complementario de cada toma con respecto a las otras tomas pertenecientes a una secuencia. Cada toma por separado posee un alto grado de ambigüedad en cuanto a su significado. Sin embargo, en el contexto de la secuencia, alcanza el significado preciso que el director desea darle. Su ambigüedad disminuye o desaparece con el significado que adquiere al contrastarla con la toma que le sigue.

Es común que el cambio de plano con que se capta a un personaje o a un objeto (de plano figura a primer plano, por ejemplo) sea motivo de un cambio de toma, recurso utilizado especialmente para mostrar objetos significativos en primer plano. En los primeros años de la década del cuarenta, el director modifica el manejo de este último recurso. Lo sustituye por un movimiento de la cámara. En lugar de insertar una toma especial con el objeto que desea destacar en un primer plano, lo hace mediante un movimiento de la cámara (MC), ya sea de *travelling* de aproximación, de paneo o de zoom. De ese modo, obtiene la imagen en primer plano sin interrumpir la toma. También consigue un efecto similar al mantener la cámara fija y desplazar al personaje (MP) hacia la cámara.

En algunos filmes, como *Spellbound* (1945), Hitchcock introduce recursos más complejos que combinan movimientos de aproximación del personaje a la cámara fija con movimientos de la cámara de seguimiento de otro personaje que, en su desplazamiento, pasa muy próximo al personaje detenido. En términos generales se verifica un incremento de la duración de las tomas a partir de los primeros filmes de la década de los años cuarenta, hecho que alcanza su culminación con el filme *Rope* (1948). A partir de *Under Capricorn* (1949), Hitchcock vuelve a manejar tomas más breves, combinadas con tomas más prolongadas y espaciadas.

Mientras que en *Rope* y en *Under Capricorn* es notorio el uso de tomas muy largas, en filmes posteriores, en especial a partir de *I Confess* (1951), el equilibrio entre tomas breves y tomas más largas le confiere una gran armonía al montaje total del filme en tanto que hace imperceptible, casi transparente, esta peculiaridad del discurso narrativo.

## Escenografía. Expresión del espacio escénico y los niveles de la narración

Es notoria la preferencia de Hitchcock por el manejo del espacio interior frente al exterior para sus escenografías. Las historias de sus filmes se desarrollan, mayormente, en el espacio interior. Lo que ocurre con los personajes, la anécdota, es algo *privado*, aunque pueda llegar a tener repercusiones en el ámbito *público*. Esa cualidad, la privacidad misma de la historia, tiene su concomitancia con el espacio que la aloja y en el cual se desarrolla: el espacio interior y particularmente el espacio interior privado por excelencia, el espacio doméstico.

La figura recurrente con la que el director introduce al espectador en ese ámbito privado forma parte de su estilo cinematográfico. El realizador la manifiesta expresamente para que el espectador comprenda el carácter íntimo y secreto de lo que se va a narrar y reconozca la situación altamente privilegiada en la que lo ubica el enunciadador al hacerle partícipe de esa intimidad. Pero también es de su interés mostrarle que ese acceso privilegiado al ámbito de lo privado e íntimo no es moralmente correcto, y que solo le compete a los curiosos y observadores —el término *voyeur* ('mirón') es el que mejor se ajusta— cuya conducta puede ser cuestionada por las buenas costumbres.<sup>258</sup> La imagen visual que expresa este aspecto consiste en el pasaje del espacio exterior público al interior privado a través de un vano, una abertura, una ventana o una puerta, quebrantada por quien accede, hecho que demuestra el carácter ilícito de la incursión en el interior. El movimiento de acceso puede corresponder a un movimiento discursivo de la cámara (*Foreign Correspondent*, *Psycho*) o a un movimiento enuncivo que se concreta mediante el seguimiento de un personaje que actúa como mediador entre el espectador y la acción de ingresar (*Number Seventeen*, *Under Capricorn*).

Las complejidades espaciales del interior doméstico son variadas. Están acordes con el carácter de la historia que se narra. Desde la sencillez del monoambiente de *Rear Window* hasta los laberintos escalonados y retorcidos de *Jamaica Inn*, existe un espectro amplio y rico de interiores, sin considerar el exiguo bote del filme *Lifeboat* (1944). Es frecuente el uso de elementos dilatorios, tales como los corredores y las escaleras. Estos sirven de soporte escénico de las *acciones transitorias*, caracterizadas especialmente por el movimiento y propicias para la generación del *suspense*.

Cuando el filme propone un periplo por el mundo exterior (*The 39 Steps*, *Foreign Correspondent*, *North by Northwest*, *Vertigo*, por ejemplo), la acción se inicia en un nodo. Allí se produce la *acción verdadera* que da origen al peregrinaje del personaje por el espacio exterior. El teatro, en *The 39 Steps*; la oficina, en *Foreign Correspondent*; el bar del hotel, en *North by Northwest*, o la oficina de Gavin Elster, en *Vertigo*, son los nodos iniciales a partir de los que se desencadenan las *acciones transitorias* que terminarán en otros nodos subsiguientes en los que, a su vez, se iniciarán otras *acciones transitorias* (acciones transitorias *encadenadas*).

258 En Hitchcock, el privilegio de acceder a la intimidad tiene un costo, debe sufrirse el suspense, el horror y la crueldad.

El pasaje del exterior público al interior privado coincide con el pasaje de un nivel narrativo a otro; en la mayoría de los casos, el pasaje desde la extradiégesis a la intradiégesis. La *cámara observadora* ingresa al azar al espacio interior (intradiégesis) o es obligada a hacerlo cuando parece *distraída* o *insegura* —como en *I Confess*— para revelar al espectador un acontecimiento producido en la intimidad. En otros filmes, el pasaje a la intradiégesis se produce de un nivel metadieгético, como en *The 39 Steps* o en *Vertigo*, y no necesariamente del espacio exterior público al interior privado.<sup>259</sup>

Hasta mediados de los años cincuenta, la escenografía del espacio interior doméstico no cumplía otra función más que la de crear un ambiente acorde a la época y al nivel social y cultural de sus habitantes. A la vez, procuraba generar una atmósfera en conformidad con la historia narrada al proporcionar los escenarios apropiados para la ocurrencia de las *acciones verdaderas* y de las *acciones transitorias*. Con posterioridad, aunque no en todos sus filmes, el ámbito doméstico adquiere connotaciones de carácter más profundo y complejo al relacionarse estrechamente con la psicología de los personajes. Ese ámbito se presenta como un segundo cuerpo del personaje cuyos espacios representan su psique. Así ocurre con las casas de los filmes *Rear Window* y *The Birds*.<sup>260</sup>

En cuanto a la expresión del espacio escénico, la evolución que sufre este componente, desde sus primeros filmes, es bastante notoria. Desde el principio, la preocupación del realizador radica en resolver la imagen visual en el plano del cuadro o en planos paralelos. La expresión de la dimensión *x* del espacio cartesiano, la profundidad, se resuelve mediante la perspectiva que brinda la sucesión de planos frontales sobre los que se produce la mayor parte de los desplazamientos y los diálogos de los personajes. Existen excepciones como los *travellings* de acercamiento (*The Lodger: A Story of the London Fog*, de 1926) y de atravesamiento (*Number Seventeen*, de 1932) que expresan la dimensión *x* a través de otros recursos. Desde sus primeros filmes, la expresión de la dirección vertical, el eje *z* del espacio cartesiano se realiza mediante diferentes recursos: la escalera helicoidal y el movimiento descendente de las bailarinas, en *The Pleasure Garden* (1925); los recorridos ascendentes y descendentes del personaje femenino del filme *The Farmer's Wife* (1928); las perspectivas en contrapicado, *The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), o los movimientos de cámara de paneo ascendentes y descendentes, en *Jamaica Inn* (1939). Al igual que ocurre con los movimientos de la cámara, estos recursos aparecen aislados en tomas independientes o yuxtapuestas.

Paulatinamente, Hitchcock combinará la expresión aislada de cada dimensión con la expresión sucesiva y continua de dos o más dimensiones. Esta evolución se produce junto con la adopción de movimientos de cámara combinados. El esfuerzo por alcanzar mayor fluidez en la expresión del espacio escénico mediante estos recursos alcanza su ápice en los filmes *Rope* (1948) y, muy especialmente, en *Under Capricorn* (1949). En este último, la fluidez con la que se desplaza la cámara cubre no solo las tres dimensiones del espacio, sino también los espacios interiores y exteriores de la mansión Flusky.

## La banda de sonido

*Blackmail* (1929) es el primer filme sonoro de Alfred Hitchcock. Antes había dirigido nueve filmes completos para el cine mudo. Habitado a que toda la responsabilidad del discurso filmico recayera sobre la imagen visual, Hitchcock priorizó este recurso aun después de utilizar el sonido en sus filmes. Con el paso del tiempo, el manejo de la banda sonora y especialmente de la música extradieгética se hizo más habitual y en concordancia con la creación de las atmósferas especiales que exigía el guion, en especial las secuencias destinadas a crear *suspense*. Este aspecto le permitió minimizar los gestos y los movimientos de los personajes en las escenas de suspense y apoyarse principalmente en el sonido extradieгético y los movimientos de la cámara.

Así como el sonido extra e intradieгéticos resultan soportes para la creación de atmósferas especiales, el silencio total o la sola ausencia de música funcionan como lagunas sonoras al servicio de la creación de efectos especiales y de *figuras de sentido*. En *The Birds*, la ausencia de sonido complementario con que se maneja el diálogo entre los personajes en las escenas correspondientes al último ataque de los pájaros en la casa de los Brenner se destaca por crear una atmósfera propicia para incrementar la expectativa del espectador. El único sonido intradieгético es el ensordecedor chillido de los pájaros, fuera de la casa, que se sobrepone al del diálogo entre los personajes, que termina por resultar inaudible.

Poco a poco, la banda sonora comienza a ser utilizada por el director para la creación de *figuras de sentido*, tales como los mundos simultáneos (MS). Al mismo tiempo, contribuye a revelar los espacios fuera del campo visual (EFC). Es muy destacable el manejo de estos recursos en uno de sus primeros filmes: *Sabotage*, de 1936. De todos modos, al igual que como ocurre con los movimientos de la cámara y de los personajes, en los primeros filmes, el sonido intra y extradieгético resulta algo desligado de la imagen visual. Recién a partir de sus primeros filmes de la década del cuarenta, la banda sonora comienza a integrarse a la imagen para contribuir a la fluidez y plasticidad del producto audiovisual, logrado esencialmente por el movimiento de la cámara y de los personajes.

259 En *The 39 Steps*, el pasaje se produce desde una representación teatral a través de la boca de escena a la platea donde se encuentran Annabella y Richard. En *Vertigo*, el pasaje es desde otro filme, *Rear Window*, desde el que el personaje L. B. Jeffries parece provenir, ahora, transformado en el detective John «Scottie» Ferguson mientras aparece por el borde inferior del cuadro (el alféizar de la ventana por la que había caído, en el primer filme, y el pretil de azotea, en *Vertigo*).

260 Véase el capítulo 7. Módulo 3. La construcción del espacio arquetípico. Allí son analizados esos y otros filmes desde el punto de vista del símbolo y de la metáfora.



## CONCLUSIONES ACERCA DE LA SEGUNDA HIPÓTESIS. TÉRMINOS DE VERIFICACIÓN DE SU CONTENIDO PROPOSITIVO

La segunda de las hipótesis fue planteada con la finalidad de desplegar un proceso de análisis de los filmes sobre la base de la comparación de los mismos indicadores que identifican el estilo. Estos indicadores se configuran con los recursos técnicos que utiliza el director para generar *figuras de sentido*. El estilo depende del manejo de esos recursos técnicos. Como puede apreciarse en el cuadro 1 del capítulo 2, de los 11 recursos más relevantes, dos de ellos están presentes en todas las escenas con el mayor nivel de incidencia. Estos son los que se refieren al movimiento de la cámara (MC) y al movimiento de los personajes (MP). En el inciso 2 de ese capítulo, se explica y se justifica la importancia de este rubro en el filme de Welles. *The Magnificent Ambersons* es un filme sobre el *movimiento*, sobre la movilidad social en los Estados Unidos de América de principios del siglo XX. Esa movilidad social, vinculada a la teoría de las clases sociales y a la teoría de la meritocracia, consiste en los movimientos o desplazamientos en el estatus jerárquico que efectúan dos familias —los Amberson y los Morgan—, en dirección vertical pero en sentido opuesto.

El movimiento en el filme de Welles expresa también la transformación que sufren las personalidades y los caracteres de los dos protagonistas, paralelamente con los cambios tecnológicos, de producción y del paisaje urbano. Con excepción de muy pocas escenas, en las que la cámara y los personajes permanecen fijos, todo el resto del filme es movimiento permanente. Corresponde, pues, considerar al *movimiento de la imagen visual* como el principal rubro que puede haber influido en el estilo de Alfred Hitchcock.

### El movimiento

Si se revisan las conclusiones sobre los componentes del lenguaje de Alfred Hitchcock y el análisis de su filmografía antes y después de 1942/1943, podrá apreciarse que el director británico utiliza, en sus filmes anteriores a 1942/1943, todos los tipos de movimientos de cámara y de personajes que utiliza en los filmes posteriores a esos años. Si existe una influencia por parte del filme de Welles en el estilo de Hitchcock, esta se encontraría alojada, más bien, en el *modo* de utilizar el movimiento de la cámara y de los personajes o el de la cámara con respecto a los personajes, y no en el tipo de movimiento en sí. Es necesario, a los efectos de dilucidar el problema, considerar, por lo menos, dos aspectos del movimiento: uno *mecánico* y otro de *sentido*. A su vez, deberá estimarse el movimiento de la cámara y el movimiento de los personajes, por separado y en conjunto.

### El movimiento mecánico

El movimiento de la cámara (MC). El movimiento de los personajes (MP)

Con respecto al carácter mecánico del movimiento de la cámara, se verifica, en los filmes del período norteamericano de los años cuarenta y siguientes, un cambio en el estilo de Hitchcock que radica en una mayor elaboración del movimiento y una mayor coordinación de los movimientos de la cámara con el de los personajes y con los elementos de la escenografía. Estos cambios se constatan, aunque de forma embrionaria, en su primer filme norteamericano, *Rebecca* (1940), antes de que Hitchcock hubiera podido presenciar el filme de Welles. En el mismo filme, aparece el *travelling* sobre trayectoria curva y se verifica un incremento del manejo de movimientos de paneo que comienzan o terminan con movimiento de *travelling* y viceversa. A estos movimientos de la cámara se les denominó *movimientos combinados*.

También hay una preocupación por no interrumpir la toma, que adquiere mayor duración. Para mostrar un detalle en primer plano recurre al movimiento de la cámara a través del *travelling* de aproximación, del paneo horizontal u oblicuo y, posteriormente, del uso del zoom. Los dos primeros recursos ya habían sido utilizados en sus primeros filmes (*Easy Virtue*, de 1927, y *Sabotage*, de 1936, por ejemplo).

Para incrementar la sensación de movimiento de la imagen visual, trabaja con elementos de la escenografía interpuestos entre el personaje y el plano del cuadro. Cuando la cámara se mueve, estos elementos, aunque estén fijos, adquieren movimiento al igual que el personaje que puede moverse o permanecer detenido. Pero, por estar a diferente distancia del plano del cuadro los unos y los otros, las velocidades de desplazamiento relativo son diferentes, lo que produce un efecto visual de especial movilidad. Estos recursos son utilizados desde sus primeros filmes de los años cuarenta, especialmente en el filme *Rebecca*. Lo que se verifica en este período es un incremento del uso de estos recursos.

Igualmente, los personajes comienzan a moverse más libremente en el espacio escénico mientras describen recorridos más complejos que las hieráticas y clásicas trayectorias rectilíneas sobre los ejes x e y del espacio cartesiano, utilizadas con frecuencia en los filmes de la década del veinte y del treinta. Se hace más reiterado el uso de otros movimientos de la cámara, combinados con los movimientos de los personajes, tales como el movimiento de paneo de *ida* y de *vuelta* que acompaña el desplazamiento de un personaje en un sentido y de otro, en el sentido contrario. Recurso utilizado en *Saboteur* (1942), e inaugurado como movimiento combinado en *The Man Who Knew Too Much* (1934).



Si bien es difícil distinguir algún movimiento simple o compuesto que pueda haber sido tomado directamente del filme de Welles por Alfred Hitchcock, es cierto que al promediar los años cuarenta, los movimientos de la cámara y de los personajes, independientes o combinados, transmiten a la imagen visual una mayor continuidad, ductilidad y sinuosidad. Disminuye la rigidez y la brusquedad de los movimientos de los primeros filmes. La disminución del montaje, caracterizado por la yuxtaposición de tomas breves y el mayor uso del plano secuencia, contribuye a reforzar esta cualidad del movimiento que se inicia en los primeros años de la década del cuarenta. Esta nueva característica del movimiento de la imagen visual tomada en su conjunto podría haber sido consecuencia de la visión, por parte de Hitchcock, del filme de Welles y, por lo tanto, una posible influencia del director norteamericano en el realizador británico. No obstante, existe un movimiento que es característico del filme de Welles y que Hitchcock podría haber tomado del director norteamericano de un modo directo, pues aparece con el mismo grado de elaboración, por primera vez, en el filme *Spellbound* (1945). Este movimiento, que no se había registrado anteriormente en los filmes del director británico, es un movimiento combinado entre los movimientos de los personajes y los de la cámara. Fue llamado en este trabajo *movimiento de arrastre*.

Como fuera explicado, consiste en el movimiento que un personaje propicia en otro, y así sucesivamente. La coordinación con los movimientos de la cámara, que pueden ser de *paneo*, de *travelling* o combinados, es tal que podría hablarse de *movimiento de arrastre* de la cámara, ya que el movimiento de la cámara parece provocar e iniciar el de los personajes, o *movimiento de arrastre* de los personajes, dado que no solo el movimiento de un personaje desencadena el movimiento de otro, sino que el movimiento de estos parece provocar el movimiento de la cámara. Esta categoría de movimiento mecánico aparece claramente en la escena n.º 16 C del filme *The Magnificent Ambersons*<sup>261</sup> y en muchas escenas de *Spellbound* (1945).

También en esa escena del filme de Welles, se puede apreciar un movimiento discursivo de la cámara que opta por cambiar el seguimiento que hace a los personajes. Ese *movimiento selectivo* o *de enganche* de la cámara aparece por primera vez en *Spellbound*, y, como en el caso anterior, su uso, por parte de Hitchcock, podría atribuirse a la influencia del filme de Welles. Consiste en el desvío que la cámara sufre (o elige hacer) mientras sigue a un personaje y pasa frente a otros personajes que la *enganchan* o la capturan. La cámara queda *prendida* de los personajes y continúa con estos mientras registra sus acciones y desplazamientos.

#### El *travelling* de *búsqueda*

En *Vertigo*, Hitchcock utiliza un movimiento de la cámara que, junto con la música extradiegética, genera una imagen de gran sugestión. La escena corresponde al primer encuentro —visual— entre el protagonista —John «Scottie» Ferguson— y Madeleine Elster en el restaurante Ernie's, de San Francisco. A una toma en la que Scottie aparece sentado en el bar del restaurante, le sigue otra en la que este gira, apenas, hacia su derecha para mirar de soslayo sobre su hombro la concurrencia entre la cual está el matrimonio de Madeleine y Gavin Elster. En la siguiente toma, la cámara se aparta del protagonista e inicia un movimiento de *travelling* a través de las mesas del salón restaurante *en busca* de Madeleine. La imagen, que en principio podría interpretarse como la visión del personaje (punto de vista óptico), es por demás sugestiva. Mientras la cámara se desliza suavemente entre las mesas del restaurante, *se independiza* del punto de vista de Scottie e inicia su propia *búsqueda*, hecho que favorece el punto de vista óptico del espectador, quien, como observador privilegiado, siente que está inmerso en la aventura y que descubre, por sí solo (y para sí), a la sugestiva Madeleine.

La figura poética que consigue Hitchcock en esta secuencia parece extraída de la que logra Welles con la segunda toma del baile en la mansión de los Amberson.<sup>262</sup> En ella, después de haber penetrado en la mansión detrás de los Morgan, la cámara inicia —en una nueva toma— un *travelling* sobre la misma dirección que la de la toma anterior, pero en sentido contrario y desde el punto de vista opuesto. Como uno de los Amberson, la cámara, y el espectador con ella, recorre el gran hall de la mansión al encuentro de otro encuentro, el de Isabel Amberson con Eugene Morgan, el amor de su vida.

Ambas escenas, de uno y de otro realizador, recurren al mismo movimiento de la cámara, suave y ondulado. Ambos movimientos finalizan en una situación a partir de la cual se abre uno de los temas principales de cada filme, el amor imposible entre un hombre y una mujer. Si bien Hitchcock había trabajado con el *travelling de búsqueda* 23 años antes en el filme *The Man Who Knew Too Much* (1934), es recién en *Vertigo* que lo vuelve a utilizar en una escena que adquiere un sentido y una cualidad estética similar a la creada por Welles en *The Magnificent Ambersons*.

Este ejemplo demuestra que, si bien Hitchcock ya había utilizado la mayoría de los recursos técnicos en sus filmes del período británico —en particular el *travelling de búsqueda*—, en los filmes posteriores a 1942/1943, el manejo de estos recursos adquiere un sentido más poético, una capacidad expresiva, estética y sensible más cautivante, más elaborada y menos mecánica. El movimiento, a su vez, adquiere una significación notable dentro

261 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Análisis de las escenas n.º 1 a n.º 57.

262 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escenas n.º 1 a n.º 57. Comentarios a las escenas n.º 16 Ab y n.º 16 Ac.

de la trama, pues preludia uno de los temas románticos esenciales de la historia que narra el filme: la búsqueda de un amor imposible.

Continuidad del movimiento o movimiento continuo. La duración de la toma, el plano secuencia

La continuidad es una característica del movimiento en el filme *The Magnificent Ambersons*, ya sea la continuidad del movimiento de la cámara, ya la de los personajes. Aun cuando la cámara permanezca fija, los personajes se mueven, y aun cuando estos no se desplacen, la cámara se mueve. Esta peculiaridad le otorga gran fluidez al movimiento mecánico debido a su continuidad. Esta fluidez se debe, en gran parte, a la exigüidad de cortes y de tomas breves. Es una característica del filme de Welles la duración prolongada de cada toma, conocida como plano secuencia.

También en Hitchcock se constata la intención por trabajar con tomas más prolongadas a partir de mediados de la década del cuarenta. Esta búsqueda llega a su ápice en el filme *Rope* (1948) con tomas de aproximadamente 600 segundos cada una, solo tres cortes y la clara intención de borrar el efecto del corte entre las tomas largas mediante el artificio de oscurecer totalmente el plano del cuadro al final de una toma y al comienzo de la siguiente. Oscurecimiento que lo produce con los propios personajes y componentes del atrezzo. En el filme siguiente, *Under Capricorn* (1949), si bien la experiencia anterior no se repite, también es frecuente el manejo de tomas largas y muy largas. Si bien *Rope* no es el filme en el que la cámara se mueve durante un tiempo más prolongado, la sensación de movimiento continuo es producida por el movimiento de los personajes cuando la cámara permanece fija, al igual que en *Under Capricorn*.

### El movimiento continuo y el espacio escénico

Para lograr la fluidez del movimiento y moderar la discontinuidad que produce la interrupción de una toma provocada por el atravesamiento de una barrera por parte de un personaje, Hitchcock incrementa el uso de los movimientos de *travelling*, especialmente, el *travelling de atravesamiento*. La filmación del desplazamiento de un personaje a través de una serie de ambientes conectados por vanos, que en un principio era resuelto mediante tomas sucesivas y movimientos de paneo sobre el eje vertical con la cámara ubicada en la proximidad de cada vano, ahora necesita, para no *seccionar* los componentes de la escenografía ni interrumpir la toma, del movimiento continuo que proporciona el *travelling*, por lo general detrás del personaje (*travelling* de seguimiento). También *Rope* y *Under Capricorn* son, en este aspecto, los filmes más representativos.

### El sentido del movimiento

Estas conclusiones se refieren al aspecto mecánico del movimiento y su efecto plástico en los filmes de Hitchcock, pero no refieren al sentido que este le otorga a una escena o a la totalidad de un filme. Mientras que en el filme de Welles el movimiento se justifica plenamente por la temática tratada, en Hitchcock, resulta algo forzado y se manifiesta, más bien, como una búsqueda o un desafío que el propio realizador se impone desde los primeros años de la década del cuarenta. Especialmente en *Rope*, el movimiento de la cámara parece artificial e innecesario en muchas secuencias, no así el de los personajes. Igualmente, en *Under Capricorn*, con la larga secuencia del ingreso de Charles Adare a la mansión Flusky, Hitchcock parece querer demostrar y exhibir un logro técnico más que manejar un recurso necesario para crear una *figura de sentido*.

Pasados estos dos filmes, Hitchcock regulará el recurso técnico del movimiento mecánico en tomas largas y lo combinará con tomas breves, sin movimiento. Esta administración más mesurada y equilibrada del movimiento mecánico y de la duración de la toma redundará en filmes más armoniosos y transparentes.<sup>263</sup>

Este uso *artificioso* y algo *forzado* del movimiento de la cámara demuestra una característica del lenguaje cinematográfico perteneciente al plano puramente formal, pero no al plano de sentido. Como se manifestara anteriormente, el movimiento mecánico es un recurso utilizado por Hitchcock para la creación de *suspense* a través de lo que se ha denominado en este trabajo las *acciones transitorias*. En este plano, existe también una posible influencia de Welles ya que, en *The Magnificent Ambersons*, lo que podría calificarse como *acciones verdaderas* se producen durante secuencias en movimiento, tanto de la cámara como de los personajes. El *suspense* del filme, de otra categoría que el *suspense* hitchcockiano, no descansa en el movimiento de las secuencias, sino en la sucesión progresiva y ordenada de estas. Si se analiza atentamente el filme *Rope*, e incluso *Under Capricorn*, se podrá observar que las *acciones verdaderas*, para las que Hitchcock siempre reservó la imagen visual estática, se producen en secuencias en movimiento, tanto de la cámara como de los personajes o de ambos combinados. También, en especial en *Rope*, el *suspense* se logra mediante la dialéctica entre mundos simultáneos. Un mundo en movimiento dialoga, en el mismo cuadro filmico, con un mundo en reposo. De ese enfrentamiento entre dos mundos con dinámicas distintas, surge una *acción potencial*, algo que podría ocurrir según progrese el diálogo entre los dos mundos simultáneos. La posibilidad de que algo ocurra es lo que realmente mantiene en vilo al espectador.

Una vez superados estos dos filmes, y a partir del filme *I Confess* (1953), el manejo del movimiento de la cámara y de los personajes no solo expresa las *acciones transitorias*, propias de las secuencias de *suspense*, sino

263 El término *transparente* es utilizado aquí en el sentido de que el trabajo de la cámara posee una menor presencia discursiva, hasta casi desaparecer.

que va aún más lejos, alcanza a revelar las cualidades sobresalientes de la temática del filme. Determinación y valor versus inseguridad y temor (*I Confess*); rutina, agobio y privación de libertad (*The Wrong Man*); seguimiento y búsqueda (*Vertigo*); acoso (*North by Northwest*); incertidumbre y ansiedad (*The Birds*); compulsión y arrebato (*Frenzy*); azar y voluntad planificada (*Family Plot*).

### Espacio fuera del cuadro (EFC)

Una de las escenas más impactantes de *The Magnificent Ambersons* maneja el sentimiento de sorpresa sobre la base de una sabia inclusión de la vivencia, por parte del espectador, del espacio fuera de campo (EFC).<sup>264</sup> Los filmes de Hitchcock trabajan el recurso de la *sorpresa* y del *suspense* a partir de lo que ocurre en el espacio dentro del cuadro (EDC). Los diálogos, el movimiento de actores y los sonidos intradiegticos se producen dentro del cuadro filmico.

Aun cuando el diálogo entre dos personajes se produzca con uno de ellos dentro del cuadro filmico y otro fuera, los gestos y las miradas, la angulación de la cámara, la composición del formato y el propio montaje provocan que la atención se centre siempre en la imagen visual interna al encuadre. Sin embargo, es en *Dial M for Murder* (1954) que Hitchcock consigue sorprender al espectador y hacerle sentir ese espacio tan vulnerable que yace detrás suyo. La sensación dura un instante y le sirve para provocar y aumentar la angustia asfixiante de las escenas siguientes. Podría afirmarse que es el primer filme que intenta diluir la débil frontera del cuadro filmico para integrar el espacio de ficción y el espacio real en el que se encuentra el espectador.

En *Rear Window* (1954), Hitchcock va aún más lejos. La vulnerabilidad del espacio detrás del espectador se transmite por la mediación del protagonista cuyo *espacio fuera de campo* es violado por el criminal Thorwald. Dicha sensación deja de ser instantánea y pasa a tener la duración de un montaje paralelo que parece ser interminable para el angustiado espectador. La sensación instantánea de *sorpresa* se transforma en sensación agobiante de *suspense*.

Si en estos filmes Hitchcock logra, finalmente, manejar el espacio fuera de campo detrás del observador y ponerlo al servicio de la creación de sorpresa y de suspense, e integrar en un único espacio homogéneo el espacio de ficción y el espacio real, es en *The Birds* (1963) que consigue mantener en vilo al espectador durante el último ataque de los pájaros a la mansión de los Brenner mientras trabaja con todo el espacio fuera de campo (EFC). En este caso, el mediador no es un personaje, sino la propia banda sonora. Estos tres logros bien pueden ser la consecuencia del impacto que una de las escenas más hermosas de todos los filmes analizados puede haber tenido en el director británico, la escena n.º 16 Ezll de *The Magnificent Ambersons*.

### Espacio fuera del cuadro detrás del observador (EFCdo). El recurso de la mirada

Si bien la escena n.º 16 Ezll del filme *The Magnificent Ambersons* resulta altamente significativa por el impacto que produce en el espectador la aparición de los personajes en el cuadro filmico desde el espacio fuera de campo, existe otra escena que sintetiza todo el esfuerzo de Welles por estimular, de modo permanente, la percepción del espacio fuera de campo. En especial, del espacio detrás del observador (EFCdo). De esa escena, es posible extraer un fotograma sumamente elocuente. La escena n.º 16 Al revela uno de los recursos más utilizados por Welles para estimular la percepción del espacio fuera de campo por parte del espectador. El recurso es tan sutil y natural que apenas solo se percibe si se analiza detenidamente el fotograma.<sup>265</sup>

Poco después de iniciarse el baile en la mansión Amberson, mientras los invitados pasan por delante de la cámara desde el espacio fuera de campo, desde la derecha del cuadro hacia la izquierda, donde se encuentran George e Isabel, el cuadro se muestra colmado de personajes dispuestos en diferentes planos y a distintas distancias entre sí. En un determinado momento, el más rico y complejo de la secuencia, emergen en el encuadre unos cuantos personajes cuyas *miradas* están dirigidas hacia diferentes centros de atención, dentro y fuera del cuadro filmico. Entre ellos se distingue a Jack Amberson, el tío de George y hermano de Isabel, quien mira a una invitada mientras la saluda con cortesía. Dado que tanto la invitada como Jack están dentro del cuadro filmico, aunque muy al fondo del espacio, las miradas recíprocas de ambos permanecen dentro del cuadro. Por su parte, George Amberson, quien termina de saludar a Lucy, la observa mientras esta desaparece por el margen izquierdo. Su mirada, por lo tanto, se dirige hacia un punto en el espacio fuera de campo, a la izquierda del cuadro. Isabel, otro de los personajes significativos, quien aparece junto a su hijo en plano medio, saluda a una invitada que pasa por delante de la cámara y apenas se detiene para saludarla. La mirada de Isabel, escasamente visible sobre el hombro de la invitada que tiene delante y de espaldas a la cámara, está dirigida hacia la mujer, un punto dentro del cuadro filmico en primer plano. Un invitado anónimo, ubicado entre Isabel y su hermano Jack, se aproxima a la cámara mientras observa algo o a alguien situado en el espacio fuera de campo, detrás del observador.

Las múltiples miradas, dirigidas hacia distintos puntos del espacio —dentro y fuera de campo— provocan, en el espectador del filme, la sensación de estar inmerso en el espacio, junto con los personajes. La *mirada*, dirigida

264 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escenas n.º 1 a n.º 57. Comentario a la escena n.º 16 Ezll.

265 Véase el Anexo 7: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Activación del espacio fuera de campo (EFC). 3. Mirada de los personajes.

en múltiples direcciones, y muy especialmente la dirigida hacia el espacio fuera de campo detrás del observador, se constituye en un factor sustancial para la percepción del espacio por parte del espectador y para su inmersión en él. Un recurso sutil que Welles utiliza durante casi todo el filme.

En análisis expuestos anteriormente, se ha visto cómo Hitchcock, durante gran parte de su carrera, trabaja el tema de las *miradas*. Sus personajes, quietos o en movimiento, en silencio o mientras dialogan, siempre llevan la atención del espectador hacia el interior del cuadro filmico. Cuando dirigen sus miradas hacia el espacio fuera de campo, el movimiento de la cámara o del personaje observado se encarga de devolverla hacia el interior del cuadro. Múltiples escenas de filmes tales como *Murder!* (1930), *The Man Who Knew Too Much* (1934), *Secret Agent* (1936), *Sabotage* (1936) confirman esta característica del estilo hitchcockiano.

Es a partir del filme *Dial M for Murder* (1954) y, muy especialmente, del filme *Rear Window* (1954) que Hitchcock se preocupa por desarrollar la percepción del espacio fuera de campo y, en particular, del espacio fuera de campo detrás del observador con la finalidad de generar y provocar suspense. De ese modo, mediante la *inmersión* del espectador en el espacio escénico y la activación del espacio fuera de campo detrás suyo consigue que el suspense sea, además de una emoción, una verdadera sensación kinestésica. En los dos filmes mencionados, y sobre todo en *Rear Window*, el espacio escénico pasa a confundirse con el espacio cartesiano, aquel en el que está también el espectador del filme, al desaparecer la fina frontera del cuadro filmico materializado por la pantalla de proyecciones. Primer y gran logro del director después de haber insistido en centrar la atención del espectador en el espacio dentro del cuadro filmico.

En *Rear Window* es fundamental la *mirada*; sobre todo, la *mirada devuelta*. Tratándose de un filme cuya historia desarrolla el tema de la mirada desde el interior del departamento de Jeffries, el fotógrafo *voyeur*, debía ser esta propiedad del personaje la que sirviese al director para trabajar la percepción del espacio. Si bien las múltiples miradas que lanzan los personajes vecinos del fotógrafo nunca llegan al espacio consagrado por el protagonista como *su espacio*, una vez que el asesino Thorwald descubre que quien desenmascara su crimen habita en el departamento frente al suyo, del otro lado del patio, clava su mirada en la lente del *voyeur*. Por un efecto de focalización explicado en detalle anteriormente, esa lente y ese ojo del *voyeur* encarnan la mirada del espectador. Por primera vez en la filmografía de Hitchcock, un personaje mira directamente a la cámara. El espectador se siente sorprendido, primero, y atrapado, después. El ataque posterior de Thorwald por la espalda del indifeso Jeffries es un ataque por la espalda al espectador. Es la activación escalofriante del espacio fuera de campo que el observador del filme tiene detrás. De ese modo, Hitchcock consigue la superposición, en un mismo y único espacio, del espacio escenográfico y del espacio real que habita quien observa el filme. Lo logra, como nunca antes lo había logrado, mediante la profunda compenetración del punto de vista óptico del espectador con el *punto de vista óptico* de la cámara. Por el lapso que dura la secuencia, el espacio es uno, homogéneo, pierde su calificación y por ende se disuelve la separación entre el espacio consagrado para la escena, el espacio de la ficción, y el espacio consagrado para el espectador del filme, el espacio real.

Mientras que en *Rear Window* la activación del espacio fuera de campo detrás del observador (EFC<sub>do</sub>) se genera con la única y penetrante mirada de Thorwald lanzada directamente hacia la lente de Jeffries sobre una dirección perpendicular al cuadro filmico —recurso jamás antes manejado por Hitchcock—, y se concreta con el ataque del asesino por el espacio posterior a Jeffries, especialmente oculto y nunca visible en el cuadro filmico, hecho que lo califica de espacio fuera de campo, en *The Birds*, el recurso de la *mirada* es diferente. En este último filme, no es una única mirada ni una única dirección y sentido de observación, sino múltiples miradas con múltiples objetivos indefinidos, también invisibles, alojados en un espacio fuera de campo indeterminado y ubicuo.

El recurso *miradas*, desarrollado por Welles en *The Magnificent Ambersons*, podría ser el que más haya impactado en el director británico, y, en consecuencia, haya sido una de las mayores influencias ejercidas por el filme de Welles, sobre todo en los filmes de la segunda mitad de la década del cincuenta y primera del sesenta. La certeza de que así haya sido es difícil de demostrar dentro de los límites de este trabajo sobre la base de los documentos consultados y producidos a partir del estudio bibliográfico y filmográfico. No obstante, si el provocar *suspense* fue uno de los propósitos más fuertes de Hitchcock en toda su carrera, parece evidente que el manejo inteligente y elaborado del recurso *miradas* le haya servido para alcanzar el ápice de su objetivo, por lo menos, en estos dos filmes, tal vez, dos de los más logrados de toda su gran obra.

## Composición de formato (CF)

Otra de las posibles influencias que puede haber recibido Hitchcock del filme de Welles se relaciona con la composición de formato. Es notorio el manejo, por parte de Hitchcock, de la frontalidad de la imagen visual. La preferencia por la *mirada desde el infinito* que tiene como consecuencia la imagen frontal —el verdadero icono— predomina en todas sus composiciones. Así mismo, el uso de la simetría, especialmente la bilateral, y de la figura centrada, le confieren a la imagen visual el equilibrio y la estaticidad necesarias para que el espectador pueda reflexionar acerca del mensaje que el realizador quiere comunicarle.

Cuando Hitchcock introduce el movimiento para desestabilizar la composición y provocar un estado de alerta en el ánimo del espectador, lo hace, generalmente, mediante un movimiento de la cámara o de los personajes sobre planos frontales (eje y) o de punta (perpendiculares al cuadro, eje x). Welles, por su parte, toma siempre a



sus personajes en escorzo. Excepto en pocas tomas de algunas escenas, predomina la disposición sobre planos oblicuos de personas y objetos. De esta manera, contribuye a otorgar a la imagen un movimiento propio que la *desliza* naturalmente hacia los puntos de fuga de esos planos oblicuos.

A partir de mediados de los años cuarenta, puede detectarse en Hitchcock el incremento de escenas en las que la imagen adopta posiciones oblicuas. Los personajes que dialogan entre sí o se trasladan en el espacio escénico lo hacen sobre planos oblicuos. De todos modos, como ocurre con el movimiento de la cámara y de los personajes, la adopción de esta disposición de las figuras en relación con el plano del cuadro adquiere una administración más mesurada y equilibrada en los filmes realizados a partir de la década del cincuenta. Igualmente ocurre con la imagen simétrica y centrada. Si bien se verifica un intento por generar figuras asimétricas y descentradas, Hitchcock nunca abandona su composición de formato preferida. El manejo más mesurado de estos recursos le permite obtener productos estéticos con una mayor coherencia, integración y equilibrio entre los recursos enunciativos y enunciativos.

## La banda sonora

Del mismo modo que sucede con los recursos antes analizados, ocurre con la banda sonora, especialmente con el uso de la música extradiegética. Este aspecto se inicia con el timbre del teléfono que suena en el silencio de la medianoche para atraer a Margot hacia el asesino, en el filme *Dial M for Murder* (1954), y alcanza su mayor integración en *Rear Window* (1954), en el que la música intradiegética se crea a medida que progresa la demostración de la hipótesis ideada por el protagonista. Cuando la hipótesis se verifica, la música se concreta en una melodía que pasa del plano de la intradiégesis al de la extradiegésis.

A partir de este filme, la banda sonora y, especialmente, la música extradiegética se integran, totalmente, con la temática del filme al que acompaña, de tal modo que pasa a constituir un complemento indispensable de la imagen visual. Del mismo modo, la ausencia de sonido —las lagunas acústicas— trabajan a favor de las *figuras de sentido*, especialmente del recurso de suspense, al enfatizar por contraste el ingreso del sonido en la imagen y sorprender al espectador.

En este sentido, es recordable la silenciosa expectativa que genera la espera angustiante del estallido de los platillos de la orquesta sinfónica en el Royal Albert Hall de Londres, estallido que habilitará el disparo que el asesino escondido propinará al diplomático asistente al concierto, en *The Man Who Knew Too Much* (1956). O la escalofriante escena en la que Lila Crane, la hermana de la desdichada Marion, desciende al sótano de la mansión Bates en el que se encuentra, momificada, la madre de Norman (*Psycho*, 1960).

El tema romántico y el ritmo cíclico de la música de *Vertigo*, propio de la persecución de John Ferguson a Judy Barton, que acompaña sus recorridos también cíclicos; los rasguídos chirriantes de los violines en *Psycho* que anuncian y se asocian a las laceraciones y desarticulaciones de la psique y del cuerpo que sufren los personajes; el estridente alarido de furia de los pájaros que inunda el espacio fuera de campo, en *The Birds*; la música triunfante y gloriosa del regreso a Londres del propio Hitchcock que parece anunciar la dicha exultante del reencontro con su ciudad y que contrasta con las oscuras historias que ocurren en su interior, sucio y mezquino, en *Frenzy*, son ejemplos de esa integración. Lejos están estas músicas de la reiterada y mecánica melodía del filme *The Farmer's Wife*, de 1928.





## Capítulo 7. MÓDULO 3

La construcción del espacio arquetípico



*I'm looking for the face I had before the world was made.*

YEATS, *The Winding Stair*

*[...] Un humanisme planétaire ne peut se fonder sur l'exclusive conquête de la science, mais sur le consentement et la communion archétypale des âmes.*

GILBERT DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*





El tercer nivel de investigación a través de la ejercitación, para cuyo desarrollo se plantea una tercera hipótesis, propone, además de la observación, una reflexión más profunda en otro nivel de análisis. Intenta adentrarse en la dimensión simbólica y arquetípica<sup>266</sup> de la escenografía-*arquitectura*.

En consecuencia, se procura establecer una ejercitación que permita discernir, entre la percepción psicofisiológica, los códigos de representación manejados ya en el módulo 1 y el *imaginario cultural* con el que entronca cada obra y cada espectador. El conocimiento del objeto —el espacio arquitectónico, cuya representación filmica es la escenografía—, abordado desde la *pluralidad del objeto*, exige la participación de la *pluralidad del sujeto* y no solo de su razón y de su percepción.

La ciencia, al volverse analítica, reduce las conexiones de las cosas y anula las redes de correspondencia o de similitudes simbólicas. Con la negación de la trascendencia por parte del positivismo, sobreviene la división del cosmos que deja de ser objeto de conocimiento. La reducción del mundo concreto a categorías mentales abstractas supone también una oposición dualista entre el objeto y el sujeto, sin relación el uno con el otro.

Este nivel de la tesis está destinado a buscar la *interrelación* entre las imágenes y los distintos sistemas de significados subyacentes en diferentes estratos. Para ello, requiere una mayor participación interactiva del espectador y una amplificación de su capacidad de imaginación, análisis y síntesis, así como de su conocimiento general puesto a prueba. Ya no se trata de ver, de observar o de relevar solamente, sino de interrogarse, además del *cómo* se hizo —lo que implica el campo de los recursos—, acerca de los fines, *por qué* y *para qué* son presentadas las cosas tal como son presentadas —lo que atañe al campo de las interpretaciones o de los significados— dentro del marco general de una *temática* dada.

De este forma, el módulo 3 intenta poner en cuestión todos los parámetros de representación de nosotros mismos, del mundo y del universo, y aquellos de la recepción del otro. Propone manejar, de otra manera, la materia prima que son las *imágenes* y revalorizar la fantasía, la fabulación, para devolverles su poder creativo. Para lograr tal cometido se recurre a lo arquetípico.

Ese campo inmenso de lo imaginario,<sup>267</sup> donde se reúnen las representaciones ligadas al tiempo y a la muerte, está jalonado de símbolos irreductibles que son una epifanía, que juegan con lo visible y lo invisible. La importancia esencial del manejo de los *arquetipos* radica en que constituyen la articulación entre el imaginario, y los procesos racionales y emocionales desplegados para conocer el objeto. Esta relación se manifiesta en el hecho de que, en este nivel de análisis, una idea puede sugerir múltiples imágenes, al igual que una sola imagen puede suscitar muchas ideas.

En este nivel, se pretende trascender el *sentido objetivo* de la interpretación como aquel sentido o interpretación que la obra tuviera previsto suscitar. Si bien se toma al filme como base de una especulación, se trabaja a partir del conocimiento sobre un tema dado, en esta oportunidad, sobre el *espacio interior doméstico*, o sencillamente, sobre el espacio doméstico. Para desarrollar la investigación se recurre a una hipótesis complementaria de la propuesta para el módulo 2 que incorpora otra variable a la relación. Esta hipótesis se formula de la siguiente manera:

[...] Y agrega este crítico: «El director británico no solo utilizó recursos filmicos, estéticos o del lenguaje cinematográfico manejados por Welles en *The Magnificent Ambersons*, sino que, a partir del conocimiento profundo de este filme, desarrolló, en la mayoría de sus obras posteriores a 1943, el tema de “lo doméstico”, relacionando estrechamente la trama de sus historias con la vida doméstica del hombre, encarnado por sus personajes; con la vida del hombre en relación con su casa».

Como puede apreciarse, el tercer nivel, que corresponde al módulo 3, dirige la mirada al tratamiento temático. Al igual que en los módulos 1 y 2, la ejercitación a través de la cual se realiza la investigación se estructura sobre la base de procesos de comparación. A través de la comparación entre los temas de los filmes de ambos directores, se procura detectar aquellos *arquetipos espaciales* o *espacios arquetípicos*, relacionados con el espacio interior doméstico, que son manejados para expresar un tema común. La comparación ya no se hace a nivel del estilo —modo de hacer—, sino de una concepción arquetípica del espacio interior *doméstico* que se corresponde con el comportamiento del personaje que lo habita y del cual el espacio interior euclidiano es su expresión y su representación *visible*. Podría decirse, con mayor precisión, que se trata de encontrar el *arquetipo de conducta* seguido por los personajes de los diferentes filmes y el modo de expresarlo por la escenografía a través del mismo *arquetipo espacial-arquitectónico*.

266 Se entiende por *arquetipo* a aquellas imágenes innatas y comunes a todos los individuos. Unidades de conocimiento intuitivo que existen en el inconsciente individual y colectivo. Ajeno a la experiencia, el arquetipo funciona como patrón de conducta cuando el individuo necesita resolver su problema vital y carece de imágenes propias.

267 En el contexto de este trabajo, se entiende por *imaginario* al conjunto de todas las imágenes mentales y visuales posibles, y su procesamiento. Es un fondo común e inconsciente, reserva arquetípica de todas las representaciones humanas. El individuo y la sociedad se valen de ese conjunto de imágenes mentales y visuales que integra el imaginario para organizar y expresar simbólicamente su relación con el entorno.

## ATRIBUTOS DEL ESPACIO INTERIOR DOMÉSTICO TOMADOS COMO PREMISAS PARA EL ANÁLISIS DE LOS FILMES

*Interior doméstico* refiere al *dominio* del hombre a la vez que a una realidad dual. Interior doméstico sugiere *pares dialécticos* de términos, de seres y de espacios. Ninguno de esos términos parece existir *per se*, sino por oposición con el otro, y es esa oposición la que los define y los distingue. *Interior* sugiere, inmediatamente, un término opuesto y complementario, *exterior*. Y si *doméstico* significa «casero», «hogareño» o «familiar», también significa «manso», «dócil» y «sumiso». *Dominus* —palabra latina de la que proviene *doméstico*— es el 'señor que ejerce su dominio' en tanto *doméstica*, es decir, transforma en casero, en hogareño y familiar aquello que es bravo y fiero por naturaleza. *Doméstico* sugiere, pues, la existencia de otra categoría opuesta: lo indomable, lo que escapa al dominio, lo que es anárquico, lo que pertenece al *caos*. Es vocación del *interior* del ser humano aquello que es pasible de ser dominado, de ser apropiado y de ser conocido; solo con ello puede el hombre vivir en paz, solo con ello puede identificarse. Lo que no puede dominar o está fuera de su dominio pertenece a su *exterior*, le es extraño, extranjero. Lo que pertenece a su exterior es caótico porque no puede ser dominado. Con ello vive en conflicto pues en ello no puede reconocerse. Toda morada se da como mundo ordenado, inmóvil y perfecto por oposición a un afuera desordenado, movedizo e imperfecto. El par dialéctico *interior/exterior* toma aquí el aspecto de una tensión entre lo que tiene forma y lo que no la tiene, lo informe. El hombre define —conforma— un interior dominado y dominable al que separa de un exterior indomable, mediante un límite, una manera de poner orden en el mundo, de con-formar un espacio, de crear un cosmos. La casa, como límite, debe ser mediadora entre esas dos tensiones —exterior/interior— a las que siempre está sometido el ser humano.

Interior doméstico refiere a otro par de términos diferentes, aunque no contrastantes, sino complementarios: *casa* y *hogar*. La casa trata sobre las cualidades materiales y expresivas de la arquitectura —el espacio, el orden, las dimensiones, la luz, el color, la estructura, la materia—. El hogar concierne al habitante y al habitar. Manifiesta un estrato más sutil integrado por aspectos más difusos y emocionales del habitante. Es una condición compleja que reúne imágenes, miedos y deseos, pasado y presente, sueños, tragedias y esperanzas. Una constelación de memorias. La *casa* es soporte del *hogar*, es parte de su epifanía, donde el hogar se manifiesta. Allí el hombre ejerce su dominio pleno —que significa su triunfo sobre el caos y sobre el paso del tiempo, que es parte de ese caos— mientras experimenta la praxis de los ciclos, renueva las rutinas con que se defiende del tiempo cronológico. Allí ejerce el dominio virtual sobre la muerte, y se protege y preserva para la vida.

La fundación de la casa es un acto de separación y de protección. Al separar, el hombre da sentido, distingue una parte de un todo al que la parte estaba integrada. Esta intención califica el espacio indiferenciado al mismo tiempo que sacraliza aquella porción que separó. Pero el límite que separa lo consagrado de lo profano también relaciona aquello de lo que fue separado. Cada cultura (cada individuo) particulariza la relación de lo íntimo (lo individual) con lo social (lo colectivo) y civiliza —gradúa, vigila— la intrusión. Define, así, los grados de hospitalidad, controla la irrupción a su intimidad y protege su interior. La casa registra esos grados de hospitalidad mediante la resolución espacial del *acceso* al concederle diferentes grados de complejidad según la cultura y las necesidades de quien la habita.

La casa es el espacio donde el hombre procesa el exterior caótico para transformarlo en interior armónico. La casa es espacio *interior* y como tal debe estar en sintonía perfecta con el *interior* de su habitante, pues es —debería ser— su dominio absoluto. Ambos interiores deben conformar una simbiosis completa. Cuando esta simbiosis se produce, la casa se transforma en lugar, en casa-hogar, en espacio humanizado. Allí, las aspiraciones humanas, materiales y espirituales, localizan un lugar de *reencuentro* y de *protección*.

La casa, como *objeto* —en el sentido de aquello que sirve de materia o asunto de las facultades mentales— proviene (es obra) de un *sujeto*. Sujeto y objeto se construyen recíprocamente. La casa le permite al hombre construir su identidad y proyectarla al exterior; le permite construir un *hogar*. La casa es el lugar donde cada uno se reconoce como lo que es. Esto significa que la *casa-espacio interior* está en simbiosis con el *yo-espacio interior*, y solo es el propósito de separación del hombre —la construcción— la que hace posible el advenimiento del lugar como espacio humanizado. Si habitar es construir —al decir de Heidegger—, construirse a través de la construcción del espacio interior doméstico, de la casa, parece ser la única chance de poseer un *centro*, de habitar en el mundo sin perderse en un anonimato sin retorno; de alcanzar un estado de consuelo y de redención. De poder experimentar la inevitable, necesaria y renovada *pulsión de la partida y del regreso*. La casa es, en su esencia, límite asumido, centro necesario. Ella procede del consentimiento del habitante a dotarse de un universo limitado, de un interior a partir del cual tiene acceso a su yo interior y sin el cual el impulso hacia *el afuera* y hacia la libertad no tendría ni anclaje ni sentido. La casa deviene *centro* de la vida del hombre. A ella acude desde el exterior —desde el caos— y desde ella parte al exterior, para dominarlo. Siempre y en todas partes, la *casa-hogar* es la modalidad suprema de afrontar el caos por parte del hombre. Es su refugio; es su centro. Crear este centro constituye la misión decisiva del hombre.

Dado que la fundación del lugar conlleva una visión del hombre y de su libertad, la casa, como objeto, debe ser producto de quien la habita, pues es a través de la construcción de la casa —espejo de su interior— que el hombre completa la construcción de su propio yo. Solo así la casa se transforma en casa-hogar, imagen y

semejanza de quien la construye. La participación del hombre en la construcción de su casa la inviste del carácter de espacio humanizado, a la vez que robustece la construcción de su propio yo interior.

La casa-hogar es el lugar de los objetos. Ellos forman parte de la separación que el hombre hace al fundar su espacio interior pues en sus objetos el hombre también se reconoce. Hay objetos que expone y otros que esconde. Los objetos privados, guardados en el *sótano* o en la *guardilla*, en los baúles o en los cajones, revelan la intención del hombre de sustraer a la vista de los otros hombres, y de sí mismo, cualquier cosa que indique una posesión y un gusto personal, pues no dejar saber es un modo de marcar la separación y de fortalecer los lazos íntimos entre lo secreto y la identidad. Revelan, también, la necesidad de rescindir o de aplazar la visión de su existencia, de olvidar, aunque no definitivamente.

El tiempo de los objetos de la casa es el tiempo íntimo del habitante. Las cosas inútiles, que debemos tirar y no tiramos, así como las cosas preciosas que dejamos en depósito para nuestro bienestar —nuestro consumo o nuestra memoria— revelan nuestras decisiones interiores con relación a la sensación que tenemos de nuestra seguridad material y espiritual. La transitoriedad del orden o del desorden, de la acumulación, del olvido y del volver a descubrir depende de la visión que tengamos de nuestra propia temporalidad. Bajo esta mirada, puede ser la acumulación —el agregar objeto tras objeto y conservar todo lo que hemos adquirido y heredado— la expresión de una esperanza y de una necesidad de protección sin límites, de una casa como *abrigo eterno*.

El *sótano* y la *guardilla*, los baúles y los cajones, todo aquello que oculta o que guarda, son los lugares sombríos de la sedimentación, consecuencia del tiempo que se concede el hombre para decidir el destino de las cosas que forman parte de su identidad. Metáforas de lo escondido y de lo invisible del interior de sí mismo, el *sótano* y la *guardilla* son los lugares de la duda, de la santidad, de los objetos inútiles y de los objetos valiosos. Son los espacios del tiempo suspendido que postergan la selección de las cosas a la vez que le dan al ser libre acceso y libre uso de su tiempo interior. La dinámica de lo sombrío y de lo luminoso en la experiencia del yo interior manifiesta una parte del ser humano que está en orden y otra que no lo está. Renunciar a los objetos que son signos sustanciales de lo que ha sido y vivido y le proporcionan la evocación material de los días ya pasados requiere la aceptación del desgarramiento, pues el ser no puede tirarlo todo sin correr el riesgo de perder las pruebas de su propia existencia y de su propia identidad.

La tercera hipótesis promueve el estudio en un plano aún más complejo, pues exige comparar los temas de filmes diferentes en un nivel distinto de significación con respecto a los dos anteriores, aunque sin excluir resultados y conclusiones obtenidos en esos otros dos niveles correspondientes al módulo 1 y al módulo 2.

Si se atiende al contenido de la tercera hipótesis y se la compara con la segunda, la nueva variable introducida es el *tema de la historia* narrada, presente en la mayoría de los filmes de Hitchcock posteriores a 1943. Pero además, el crítico, de quien proviene la aseveración, hace una precisión con respecto a la temática. Especifica que la temática en cuestión se refiere a *lo doméstico*, a la relación generada entre la vida del hombre (el o los personajes) con su casa. Más allá de la ambigüedad del significado de la palabra *casa* —entendida como recinto espacial donde vive el hombre y como conjunto de personas que viven juntas<sup>268</sup>—, el contenido de la afirmación de Joel McCrea abre un nuevo campo para la investigación y prepara el tercer estadio de posibilidades didácticas del cine de ficción.

Como puede vislumbrarse, una de las mayores dificultades en esta etapa de la investigación es relacionar historias aparentemente tan dispares como la del filme de Welles con las de los filmes de Hitchcock. Si bien desde un comienzo parece razonable tipificar la temática de *The Magnificent Ambersons* como *doméstica*, no ocurre así con los filmes de Hitchcock, por lo menos en una primera instancia. Pero, justamente, el intento por dilucidar este asunto pone en juego lo que se supone que debe activarse en este tercer nivel<sup>269</sup> del recurso cine: la especulación profunda para adentrarse en la simbología de la escenografía-*arquitectura*.

En el caso de Welles, el tema al que se alude en la hipótesis es el hilo conductor que estructura la historia; aparece expuesto con bastante claridad. Podría decirse que se vislumbra en una primera lectura del filme. Paralelamente a la descripción que el filme hace de las mutaciones sociales, culturales y tecnológicas en los Estados Unidos de América de finales del siglo XIX y principios del XX, se muestran las transformaciones de la familia Amberson, víctima de esas conversiones. La incapacidad de los Amberson para reaccionar frente al empuje de los cambios que se operan en el mundo exterior ajeno al suyo está encarnada en el personaje de George Amberson, el único heredero de la familia. El filme muestra cómo la soberbia de George Amberson, su fe ciega en los principios y en los valores del mundo que su propia familia forjó y le transmitió, y su repudio a los avances tecnológicos y a todo aquello que lo desplace de su posición social y afectiva, le imposibilitan sostener el imperio económico que su abuelo creó. Sin embargo, el derrumbe financiero y la pérdida de todos los bienes materiales y afectivos no le impiden demostrar el valor de su propio interior y su condición de hombre de bien.

Junto con la evolución que se opera en el personaje, se produce la transformación de su *espacio doméstico*, de su *hogar*, de su *casa*. La *destrucción* de ese entorno, que expresa *magnificencia* y *arrogancia vana*, descubre el interior incólume de George, como si este se despojara de un ropaje que le fuera extraño. La decadencia de los Amberson, y de todo un sistema económico y de producción en los que basan su poderío, se manifiesta a

268 Diccionario de la Real Academia Española.

269 En este nivel, que se supone que sea el más complejo, son considerados los tres espacios con los que se trabajará: el espacio arquitectónico o profílmico, el espacio fílmico o vivencial y el espacio pictórico o espacio de la imagen visual representada en el cuadro fílmico.

través de esa doble faz: la humana, encarnada por George, y la arquitectónica, representada y simbolizada por la mansión Amberson.

George es expulsado de su casa por una fuerza extraña y exterior que no consigue dominar ni evitar. Como consecuencia de esa expulsión, el personaje puede librarse y encontrarse a sí mismo, descubrir su identidad y su valor. En sentido figurado, se produce un segundo nacimiento del personaje como si este fuese arrojado del vientre materno en el mismo acto de nacer. Un *segundo nacimiento* expresado magistralmente en la escena n.º 54 del filme. De ese modo, el filme de Welles trata la temática del *espacio interior doméstico* en su doble faz interactuante: como interior del ser humano y como espacio interior arquitectónico, exterior a aquel pero en correspondencia dialéctica con el primero. Tal vez este sea el tema esencial del filme de Welles y también su enseñanza más profunda: expresar la cualidad del espacio doméstico a través de esa doble faz —como interior del hombre y como envoltura arquitectónica— sea su recurso más acertado.<sup>270</sup>

En los filmes de Hitchcock, el tratamiento del tema del *espacio interior doméstico*, sin ser necesariamente más sutil, está velado por otras materias cuya apariencia es más poderosa y a las que la mayoría de los críticos se refieren en sus trabajos con más frecuencia: la trama policial y el suspense. Son necesarias diferentes lecturas, en diferentes estratos de significado, para localizar el tema aludido y encontrar semejanzas y posibles influencias entre ambos directores.<sup>271</sup>

Aunque ciertos filmes de Hitchcock anteriores a 1943 traten el tema de la transformación de la vida interior de un personaje en relación con el medio, en ninguno de ellos se expresa esa transformación —transformación implica *movimiento*— en concordancia con el espacio arquitectónico utilizado como escenografía de una forma tan intensa y a la vez tan velada, tan económica y tan eficiente, como lo hace Welles en *The Magnificent Ambersons*.

La posible influencia a la que hace mención el crítico Joel McCrea comenzaría a manifestarse bastante después de 1943, a partir del filme *Rear Window* y solo en algunos filmes posteriores a este. A nuestro entender estos filmes son: *The Wrong Man*, *Vertigo*, *Psycho* y *The Birds*. En estos filmes se puede percibir una constante que los asemeja a *The Magnificent Ambersons*. Esa semejanza se relaciona con el tema de los filmes y, especialmente, con las características del personaje George Amberson y la peripecia que este debe afrontar. Efectivamente, en todos ellos, el personaje protagónico intenta, mediante distintos recursos y según los diferentes filmes, definir y consolidar, de una manera estable y definitiva, el espacio y el dominio de su propio interior, amenazado de destrucción por un agente exógeno, inesperado e indeseado. Y, una vez consolidado, poder preservarlo con una estabilidad a perpetuidad. Esta amenaza se ve expresada a través de la relación entre el personaje y su casa y, más precisamente, mediante la presencia de una fuerza desconocida que intenta expulsarlo de ella.

Los personajes de los filmes de Hitchcock, al igual que el protagonista del filme de Welles, son seres incompletos que buscan su complemento a través de otros seres. Esta búsqueda es parte esencial de sus vidas. Mientras ese complemento no se alcanza, son seres inestables, seres en tránsito. Hitchcock sostiene, como si de un teorema se tratase, que la plenitud del hombre se adquiere a través de la pareja amorosa, del matrimonio estable. En el plano de la imagen visual, reserva para esta situación la figura del hombre y de la mujer sentados, frente a frente, a una mesa donde comparten una comida, junto con sus vidas. La estabilidad de esta situación solo se aloja en la imagen inmóvil y estable, simétrica y centrada, frontal al cuadro, verdadero icono que expresa la plenitud de una situación consumada, ordenada y armoniosa. En el plano espacial-simbólico, la figura que alberga esta condición es la casa, como espacio físico, y el hogar, como ámbito psicosocial. La casa y el hogar, al igual que la imagen centrada, simétrica y estática, son sinónimo de orden y de armonía, y se oponen al caos, que es movimiento, desorden y desamparo. El *orden cósmico* se representa por el *espacio interior doméstico* (en el sentido de espacio dominado o de dominio), y encuentra su figura dilecta en la arquitectura de la casa. El caos se representa por el espacio exterior indómito, donde las fuerzas desestabilizadoras azotan al hombre y destruyen su armonía. De este modo, la vida del hombre se muestra como la lucha perpetua por mantener el orden de su vida interior —de su dominio— contra el caos del mundo exterior.<sup>272</sup> Irónicamente, en la gran mayoría de sus filmes, la desestabilización comienza y progresa en el espacio interior. Lo que Welles y Hitchcock nos quieren transmitir a través de sus obras es que todo hombre aspira al orden, a la belleza, pero para alcanzarlo debe transitar el caos. El orden no se le brinda gratuitamente, sino que se cobra el esfuerzo de quien aspira a conseguirlo.

Así como las *acciones verdaderas* del cine hitchcockiano necesitan residir en la imagen estática para manifestarse, imagen ordenada y bella, es la casa —el hogar— el espacio donde se desvela la plenitud y el equilibrio del ser humano. Es también el espacio que registra el proceso de construcción de ese *interior* de la persona mientras no se alcanza el estado de plenitud.<sup>273</sup> Ese proceso deja sus huellas en el espacio de la casa —que es

270 Con respecto a la expulsión que George Amberson sufre, es muy significativa la escena n.º 51, en la que él y su tía Fanny atraviesan toda la mansión, desde la cocina hasta la sala, por última vez, como si una fuerza extraña y superior a sus deseos los impulsara. Véase al respecto el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escenas n.º 1 a n.º 57.

271 En este sentido, el estudio de la filmografía efectuado para verificar las dos hipótesis planteadas anteriormente no solo contribuye al conocimiento más profundo de las obras, sino que además facilita el abordaje del análisis del nivel propuesto por la tercera hipótesis.

272 La palabra *cosmos* significa «orden», «belleza». De *cosmos* se deriva *cosmética*, que significa «embellecer», «ordenar».

273 Esta sensación de *completitud* que otorga la casa y la pareja estable es expresada en muchos de los filmes de Hitchcock. La escena final del filme *To Catch a Thief* (1955), en la que Frances Stevens se abraza a John Robie, finalmente seducida simultáneamente por el hombre y por su mansión en la Provenza, es un ejemplo elocuente.



espacio dominado—, en su organización y en su equipamiento. La relación que el hombre establece con la casa que habita expresa la relación entre el dominio personal y el dominio arquitectónico.

El espacio interior —la casa— que habita George Amberson es un espacio que le viene dado, un espacio construido y ordenado por otros. Allí, él no ha construido nada, es un espacio que ni siquiera habita en el sentido heideggeriano. Es solo una apariencia, una máscara que recubre un interior muy diferente que solo se revelará cuando la coraza que lo reviste se desvanezca.

Si construirse una casa significa dar cuerpo a la *imagen prototipo*, es decir a la imagen de una situación intrauterina ideal que cada hombre lleva estampada en sí mismo, y «representa la búsqueda continua de un útero ideal en el cual hacerse contener»,<sup>274</sup> metafóricamente, George aún no ha nacido, o deberá nacer de nuevo para realmente ser un hombre. A medida que la mansión Amberson se aleja, se desvanece, George es literalmente empujado a salir de su interior. Para salvarse y continuar viviendo debe transformarse, escaparse de ese caparazón ajeno y caduco, y encontrarse con lo que realmente es. Metafóricamente, debe *volver a nacer*.

Dos de las escenas finales expresan con claridad y dramatismo ese penoso *renacer* de George Amberson.<sup>275</sup> En la escena n.º 51, George arranca a su tía Fanny de la cocina de la mansión y la lleva al salón vacío. Ese tránsito de los dos últimos sobrevivientes de la mansión Amberson —acertadamente filmado por Welles mediante un largo y continuo *travelling* de retroceso a través de todos los espacios de la planta principal de la casa— marca la determinación de George de intentar huir del pasado que parece querer atraparlo y alcanzar un futuro nuevo, conformado por él mismo. Por el contrario, el deseo de Fanny por permanecer apegada a un pasado feliz y glorioso, que ya no existe y al cual ella ya no pertenece, se expresa por la figura de su cuerpo arrinconado contra la caldera de la calefacción desconectada que significa una muerte inminente. En contraposición, el anhelo de supervivencia de George, plenamente consciente de que ese mundo está definitivamente extinguido para ellos, se manifiesta en su postura erguida, en el violento arrebató con que recoge a su tía y en el tránsito final que le permite liberarse del pasado manifestado por la larga trayectoria hacia la sala.

En la escena n.º 54, la escenografía (ESC) y el movimiento de cámara (MC) se conjugan para sugerir ese segundo nacimiento de George. Al comienzo de la escena, la cámara toma un primerísimo plano de la oscura cabellera de George mientras inunda el cuadro totalmente de negro. Con movimiento de *travelling* de retroceso comienza a alejarse lentamente mientras se va perfilando, en el encuadre, la imagen del joven Amberson, arrodillado junto a la cama de sus padres donde, seguramente, tuvo lugar su primer nacimiento. Visto desde la óptica de este plano de análisis, correspondiente al módulo 3, el tema del filme *The Magnificent Ambersons*, que encarna en su personaje principal George Amberson, es, pues, el tema de la *muerte* y de la *resurrección*, y el de la lucha por no morir, lucha que se gana solo a través de la transformación. En el caso del personaje, esa muerte no implica la desaparición de la vida. Es una muerte que contiene otras muertes: la separación de la madre, el devenir adulto, el transformarse en un hombre maduro. Pero para que se produzca esa *resurrección*, ese pasaje, deben ocurrir otras muertes: la muerte real de sus padres, la pérdida de su fortuna, el abandono de su casa. Esas muertes significan para George una pérdida, pero también un *crecimiento*. De este modo, George reitera el ritual del nacimiento biológico. El ritual de separación de la madre a través de una segunda separación de ella y de todo lo que ella significa: amor y comprensión, comodidad acogedora, seguridad perenne, protección incondicional. Todo lo que también le ofrecía la mansión de los Amberson, su casa, el cobijo y la seguridad de su hogar.

El mundo de las imágenes está enraizado, profundamente, en la materia, en el cuerpo. Welles conoce muy bien esta relación. La postura erguida de George Amberson, captada en la escena n.º 51 del filme, en contraposición a la de su tía Fanny, desplomada en el piso contra la caldera de calefacción, presa de la depresión mientras espera la muerte, responde a los esquemas de *ascenso* y de *caída* que aparecen siempre juntos como polos de un par dialéctico, dinámico y poético.<sup>276</sup> La verticalización ascendente —la conquista de la verticalidad por parte de George— configura un universo de valores masculinos, jerarquizados por el poder y el heroísmo.<sup>277</sup> Su postura está en consonancia con su actitud y con su accionar. La imagen de la tía caída y del sobrino erguido es la imagen de la *separación* de uno y del *retorno* del otro que expresa un diálogo entre esas dos polaridades.

El *retorno* y el apego a lo interno, a lo doméstico, a la madre, a la casa está sugerido por la posición de Fanny, que se deja llevar, se deja tragar. Desea ser acogida por la *muerte* como encarnación de lo interno, de lo doméstico, de la madre, de la casa. Fanny es la expresión de la negación de una identidad individual autónoma, segregada, independiente y diferente. Su aspiración máxima es la asimilación, la fusión, la disolución, la no separación del ser, este último irónicamente representado por la caldera de la calefacción helada, que ya no puede darle calor. Fanny es la imagen de la desolación y de la dependencia absoluta. La *separación*, en cambio, es la posición erguida de George, autonomía que se manifestaba desde niño a través de sus agitadas salidas en carro.

274 VIGNA, Daniela y Silvana ALESSANDRIA (1996), *La casa Tra immagine e simbolo*, Turín: UTET Libreria, p. 10. (La traducción al castellano es mía.)

275 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escenas n.º 1 a n.º 57. Comentarios a la escena n.º 51 y a la escena n.º 54.

276 Véase DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París: Bordas.

277 *Ibidem*.



Desprendimiento, búsqueda de un nuevo destino, de un no retorno al pasado, a la *tierra*; por el contrario, un *salirse* del pasado. Y en ese salirse, George arrastra también a Fanny en un acto de extrema generosidad.<sup>278</sup>

El elemento motor que acciona los mecanismos del comportamiento humano es el rechazo al paso del tiempo como portador irremediable de la muerte.<sup>279</sup> Es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia caducidad, la muerte que le impone un tiempo cronológico y devorador. Ese motor anima el sistema simbólico integrado por imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano organiza y expresa su relación con el entorno. Ese sistema de imágenes funciona como defensa. A través de ellas, el hombre procura mitigar la angustia que el devenir de la vida le provoca.<sup>280</sup>

La imagen de la casa, de un *interior* acogedor, del hogar como refugio, al cual siempre se puede recurrir y regresar para volver a salir, a separarse, complementa la imagen de un *exterior* sentido y vivido como un *espacio* ajeno e inhóspito, opuesto al doméstico, que debe ser conquistado para poder *sentirse vivo*. Estos dos *espacios* generan una doble polaridad dialéctica entre los que el hombre vive la experiencia de la *separación* y del *retorno*, de la conquista y de la abdicación, de la vida y de la muerte, pero de una manera metafórica, no real; cíclica, no definitiva. Ambos, separación y retorno, quedan fijados en su psiquis y en su cuerpo desde el acto mismo del nacimiento. Durante toda su vida, el ser humano reiterará el ciclo de la separación y del retorno como acto de *heroísmo* y como acto de *renuncia*. Soportará la separación solo si considera que el retorno es posible y seguro, y si ambos son vividos como una libre elección y no como una imposición externa o ajena a su voluntad.

El *espacio interior*, el espacio acogedor al cual siempre se regresa o se desea regresar —expresado materialmente por la casa y por el hogar— es el espacio del *dominio* del ser, es el espacio de lo *doméstico*. El interior es vivido como un microcosmos, no como un fragmento del cosmos, sino como un universo completo en el cual cada hombre se reconoce plenamente. El *espacio exterior*, en cambio, es el espacio de la lucha, los *dominios de lo ajeno* que el hombre no consigue dominar ni ordenar. Es el *caos*, un espacio en *des-orden*. *Espacio interior* y *espacio exterior* son, también, los dos polos de un par dialéctico que sirve de soporte al par integrado por los otros dos polos, el de la *separación* y el del *retorno*.

En los filmes de Hitchcock que se analizan a continuación, se encontró un tratamiento temático que los emparenta con el tema del filme de Welles. Dicha analogía solo puede apreciarse si se los analiza en el nivel de abstracción impuesto por el concepto de arquetipo, estructurador del módulo 3.<sup>281</sup>

En *THE BIRDS* (Alfred Hitchcock, 1963), Lydia Brenner vive apaciblemente en su casa hasta que su dominio —su espacio interior— es amenazado por la llegada de Melanie Daniels. Esta accede a la casa de Lydia, en la que vive con su hija Cathy y con su hijo Mitch, en un acto de violación, a escondidas y por la puerta trasera. Ingresa al mundo privado de Lydia sin su autorización, y ese hecho altera la armonía existente, desequilibra su orden interior. La jaula con los dos periquitos que Melanie deja sobre la mesa del living como obsequio para la hija menor de Lydia significa una intromisión en el orden riguroso de la mujer. La intrusión de Melanie amenaza desestabilizar el equilibrio familiar de Lydia. Además, Melanie comienza a competir con Lydia por el amor de su hijo Mitch, a quien enamora. Estos sentimientos encontrados, especialmente la desconfianza de Lydia, se manifiestan como una fuerza salvaje e incontrolable encarnada por miles de pájaros enfurecidos. Como la Fanny del filme de Welles, la Lydia de Hitchcock se aferra a su pasado feliz y acomodado. Se encierra junto con su familia en el espacio interior de su casa que le sirve de refugio ante el feroz ataque de los pájaros. Un interior construido por ella misma para protegerse y proteger a su familia de la intrusión de los extraños. De alguna manera, como la Fanny de Welles, intenta salvar su futuro a través de su pasado, al cual se aferra con vehemencia. La paulatina destrucción de la casa y de sus enseres por una fuerza que la trasciende expresa la vulnerabilidad de ese pasado y su progresiva destrucción. Entonces, cuando todo está acabado, surge la necesidad de buscar un nuevo refugio fuera de su casa. Al igual que George y que Fanny, Lydia es expulsada de su casa, de su interior, hacia un exterior desconocido donde deberá construirse un nuevo interior.

No es azaroso que la escena del último ataque de los pájaros sea filmada en la *guardilla* de la casa de los Brenner y que sea la propia Melanie Daniels quien se encargue de quebrantarla al violar su secreto. Es el único lugar de la casa al que todavía ella no tuvo acceso. La *guardilla* es el territorio sustraído a la mirada de los demás, se abre a los dominios de lo secreto. Allí se aloja la identidad y lo secreto de cualquier ser que habita una casa. Allí se resguardan los valores escondidos del interior doméstico, del interior de uno mismo. La *guardilla* es la metáfora de lo escondido y de lo invisible del interior del ser.<sup>282</sup>

Una vez que Melanie hubo quebrantado ese último baluarte del *interior* de Lydia, esta exorciza toda su angustia y su ira por la intimidad vulnerada, hecho que se expresa a través del último e implacable ataque de los

278 Gilbert Durand distingue el *régimen nocturno* y el *régimen diurno*, dentro de los cuales aparecen las figuras del ascenso, del descenso y del retorno.

279 Véase DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París: Bordas.

280 Las imágenes que encarnan una amenaza para el ser humano son clasificadas por Gilbert Durand en *teriomorfos* y *catamorfos*. Las primeras aluden a representaciones animales, y están presididas por dos esquemas dinámicos, el del movimiento amenazador y el del mordisco que despedaza, asociado a los carnívoros de los que el hombre fue, tradicionalmente, presa. Las segundas están encarnadas por imágenes como el pecado, la impureza y la amenaza del abismo, y se aglutinan en un doble esquema: el de la ceguera y la incertidumbre que provoca la oscuridad, por una parte, y el de la caída, por otra.

281 El análisis completo de los filmes de Alfred Hitchcock fue realizado en el módulo 2, capítulos 5 y 6.

282 Véase BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

pájaros a Melanie. Recién entonces, cuando Mitch puede rescatar a la muchacha y sacarla de la guardilla, Lydia cambia su relación con Melanie y con su propio interior. Comprende que para sobrevivir, ella y su familia, debe abandonar su pasado y con él su casa, su refugio, y construir uno nuevo.<sup>283</sup> Entonces, el ataque de los pájaros culmina, pero su amenaza permanece latente como una advertencia. La construcción de ese nuevo futuro hogar, de ese nuevo interior recuperado, significa la aceptación de las futuras relaciones con su familia, que deben ser transformadas para continuar siendo armónicas y bellas. Es esa transformación, a la que Lydia se empeña en resistir, la que deberá aceptar y experimentar si quiere mantener el orden y la belleza de su universo.

*The Birds* registra, magistralmente, esa lucha entre los hombres por edificar, aun con egoísmo, los cimientos de su propio dominio. En definitiva, la misma Melanie no hace otra cosa que intentar, a través de los Brenner, reconstruir su interior, restaurar su armonía con el mundo por medio de una familia de la que ella careció, lo que no deja de ser una actitud ciertamente egoísta. Por eso, ese intento se transforma en una fuerza destructora para Lydia, una amenaza a su propio interior y a su propio dominio, que termina por ser abatido. Según Hitchcock, el mal no proviene de alguna fuerza o ser superior, de algo o alguien desconocido; proviene del mismo hombre y de su actuar egoísta. En el filme, esa conducta se encarna en una fuerza incontrolable y destructora, los pájaros.

Antes de ser definitivamente despojada y separada de su casa, Lydia intenta *re-fundar su dominio interior* en el interior de su propia casa. Una escena elocuente y sumamente angustiante para el espectador, comentada en el capítulo anterior, manifiesta este último intento desesperado de la mujer por mantener *su interior*. La escena muestra el desgarrador e inútil esfuerzo de Lydia, Cathy y Melanie por re-fundar, dentro de la interioridad de la casa, otra interioridad protectora en la cual poder refugiarse definitivamente. El abrazarse, el taparse la cabeza, envolverse con el propio cuerpo, arrinconarse en una esquina, replegarse expresan la necesidad de crear nuevos límites para una nueva y absoluta interioridad con la que afrontar las agresividades del exterior. La apremiante voluntad de limitación que expresan los personajes, y que no consiguen alcanzar, se presenta como un principio de salud espiritual, una manera de poner orden en el mundo, de crear un nuevo cosmos, un nuevo sistema ordenado, bello y armonioso que se contraponga al caos que los invade.

*The Birds*, como *The Magnificent Ambersons*, permite, también, comprobar que todo hogar se da como un mundo ordenado, inmóvil y perfecto por oposición a un exterior desordenado, movido e imperfecto, por veces amenazante. Toda casa se manifiesta como un refugio. Todo hogar se revela como el lugar de los dominios controlados. Ese control permite dominar, también, los ciclos y los ritmos que reiteran los acontecimientos conocidos, hasta transformarlos en *rutina*; otra defensa del hombre adulto contra el devenir del tiempo.

Melanie no solo invade la intimidad de Lydia, sino que también quiebra su rutina. De ese modo, la hace vulnerable al tiempo cronológico del cual Lydia creyó haberse puesto a salvo. La relación dentro/fuera toma, aquí, el aspecto de la relación de la forma con lo informe, de lo dominado —la forma— con lo imposible de dominar —lo informe—, que se presenta siempre como una amenaza. En *The Birds*, lo informe está encarnado por los miles de pájaros invasores de la intimidad. Son las imágenes teriomorfas que Gilbert Durand define como aquellas que amenazan al hombre y coagulan su miedo frente al devenir de la vida, al paso del tiempo y al advenimiento de la muerte.<sup>284</sup>

*THE WRONG MAN* (Alfred Hitchcock, 1956) plantea la expulsión del hogar bajo el modo de una prohibición, de una imposición: la de no poder acceder a la propia casa, la interdicción de poder re-encontrarse con el espacio y con las cosas que le devuelven al hombre su identidad, día tras día, después de haberla perdido en un espacio exterior anónimo.

La imagen es elocuente. Sobre el umbral de la puerta de acceso a su casa, el protagonista, Christopher Balestrero, es interceptado por la policía y conducido a la jefatura central acusado, injustamente, de haber cometido una serie de robos. Flanqueado por dos policías, desde el asiento trasero del auto que lo transporta, observa cómo su casa se aleja, y en ella a su esposa, ignorante del suceso, a quien alcanza a ver a través de la ventana de la cocina. Privado de su espacio íntimo, del único espacio capaz de devolverle su filiación después de un día de trabajo, y encerrado en la cárcel, Balestrero cree enloquecer. Aunque vea sus propias huellas digitales, sus propias manos y sienta su propia voz, esta resuena en un ámbito que le es totalmente ajeno y en el que no se reconoce. Solo podría reconocerse en la mirada de su esposa y en la de sus hijos. La mirada que le devuelve su casa y le restituye su hogar.

El ciclo de *separación y regreso* que todo hombre practica libremente como una opción de su vida y como una rutina es interrumpido, involuntariamente. En eso consiste la privación de la libertad de Balestrero y la consecuente pérdida de la identidad. A diferencia de George Amberson y de Lydia Brenner, Christopher Balestrero no renuncia, aún, al interior doméstico que ha edificado. Por un tiempo, ese interior permanece incólume y se representa en su propia casa. A diferencia de las casas de los otros dos personajes, la suya —como hogar y como espacio— no ha sido destruida y no puede ser abandonada. No obstante, con el devenir de los acontecimientos y con los trastornos que sufrirá su mujer a raíz de su arresto injusto, su hogar será dañado y, finalmente, toda la familia deberá abandonar la casa y trasladarse a otro lugar.

283 Si se es fiel a la metáfora, la guardilla, y la propia casa de Lydia, es destruida por sus íntimos sentimientos; sentimientos de celos hacia Melanie y de posesión hacia Mitch.

284 Véase DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, París: Bordas.

*VERTIGO* (Alfred Hitchcock, 1958) muestra dos situaciones diferentes entre sí. En una de ellas, la ausencia de un *espacio interior doméstico*, de un *yo* definido, de una *identidad* que se manifiesta por la ausencia de una casa, de un hogar. Madeleine Elster/Judy Barton es un ser sin casa, sin hogar, sin espacio interior doméstico. Es un ser sin identidad, o con una *identidad falsa*. Su casa nunca aparece en el filme. Es un ser ambulante, sin domicilio preciso. Es un ser enigmático. Se presenta en muchos lugares, pero no pertenece a ninguno, porque es un ser de ficción, inventado. El rito de la separación y del retorno es fingido ante el desconcertado detective que tiene por misión vigilarla y seguirla. Su muerte también será una ficción, un engaño.

La otra situación es la que plantea Judy Barton. Judy es un ser en tránsito. Necesita del amor de John Ferguson para completarse como ser humano, para adquirir una identidad y consolidarse en la vida. Tiene un documento que acredita su identidad, una ciudad donde nació, padres que la educaron, pero ella no encuentra su intimidad, su *interioridad*, porque vive en la mentira, no puede re-conocerse entre tantas Judy Barton. Su casa también es un tránsito, es una pieza de hotel. Como George Amberson y Fanny Minafer, los dos personajes del filme de Welles, es forzada a *salir* de su ámbito e ir a uno nuevo. Pero ese ámbito está forjado sobre la base de una nueva mentira, inventada para poder vivir en plenitud con su amado y salvador John Ferguson, y construir con él una nueva y definitiva identidad. La mentira será descubierta y su *separación*, vivida como una ficción clandestina, la llevará a encontrar en la muerte su única y posible verdad. Judy es obligada a un *retorno* indeseado que la transporta, en sentido opuesto, a la *separación* que ella anhela. El retorno a un interior definitivo, sin alguna chance de salida.

En *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, 1960), la búsqueda de la felicidad y de la estabilidad emocional a través de la pareja llevan a Marion Crane al adulterio, al robo y a la huida. Como la Judy Barton de *Vertigo*, su *separación* es un proceso espurio. También ella es forzada a salir de su hábitat por una extraña fuerza compulsiva que tiene su origen en la ambición y en el deseo; su manifestación, en la clandestinidad amorosa y en el robo. Su estabilidad y plenitud emocional dependen del amor y de la fortuna, y ambos le son ajenos. Al igual que Judy Barton, es un ser en tránsito, inacabado, cuya plenitud sale a buscar con la esperanza de alcanzarla fuera, delante suyo, en un lugar apartado de Phoenix, en Los Ángeles, en algún lugar en el oeste de los Estados Unidos. La muerte trunca el intento, y, como castigo por su inmoral proceder, Marion muere en el total anonimato y en la absoluta soledad de un insignificante baño de una anodina pieza de motel. En ese espacio ella no tuvo oportunidad de construir nada, no tuvo posibilidad siquiera de habitarlo. Tampoco tuvo ocasión de dejar un vestigio de su vida. Allí, no tuvo tiempo para instalarse. También de ahí fue expulsada cruelmente, sin tregua y sin chance. Su vida terminó perdiéndose por el sumidero de una bañera y hundiéndose en la profundidad de una ciénaga. Lo terrible de *Psycho* es que su protagonista, Marion Crane, huye de la *muerte* sin saber que le espera la verdadera muerte en el medio de su fuga. En la huida hacia la *vida*, es perseguida por figuras de la muerte encarnadas en seres espectrales que parecen predecir y advertirle del terrible fin que le espera como castigo de su acción: el robo y el adulterio. En el trayecto, una secuencia de hechos denuncian su conducta reprochable que ella percibe como presagios: la última visión de su jefe que la observa extrañado cuando intenta salir de la ciudad sin ser vista, el siniestro inspector de tránsito que la sigue y la vigila sin tregua durante gran parte de su trayecto hacia Los Ángeles, su propia conciencia reflejada en innumerables espejos de los lugares por los que pasa furtivamente y el ocasional asesino que, finalmente, ciega su vida antes de que pueda redimirse.

Lo terrible de *Psycho* es que, a diferencia de *The Birds*, en donde hay esperanza de una resurrección, de un nuevo comienzo, la insinuada redención de Marion queda frustrada por la cuchilla predatoria de Norman Bates. No pudo retroceder y devolver el fruto de lo robado. No pudo reencontrarse, así, con su vida y su identidad perdidas. No tuvo la chance de reconocerse. No tuvo el privilegio de ejercer el ritual de la *separación* y del *retorno*. Su retorno fue un *retorno* definitivo e indeseado, como el de Judy, pero sin la poesía de *Vertigo*, despiadadamente más cruel y solitario.

*REAR WINDOW* (Alfred Hitchcock, 1954) muestra una intimidad más compleja y una escenografía mucho más elaborada, a pesar de su aparente sencillez.

Como ya se vio en el capítulo 6, en esencia, la escenografía consta de tres grandes sectores. El interior del departamento del protagonista —el fotógrafo L. B. Jeffries—, el patio trasero hacia donde se abre el monoambiente de Jeffries, y los departamentos que rodean al patio y que Jeffries puede ver desde el suyo a través de un gran ventanal. Este conjunto de tres ambientes, uno *interior* y dos *exteriores*, definen una clara dirección y un orden dados por el sentido de la mirada del protagonista, quien siempre observa hacia los departamentos de enfrente, a través de su ventanal. A la sucesión nítida de estos tres sectores, le antecede un cuarto sector que nunca aparece en la pantalla, un *espacio fuera de campo* que, como una gran laguna topográfica, está *detrás* del protagonista/observador/Jeffries, y por el cual acceden a su departamento la enfermera Stella y su novia Lisa.

Puesto que ver es poseer a distancia, todos estos espacios componen la geografía del *yo* interior de Jeffries, su *dominio interior*, su espacio *interior doméstico*. Lo que en primera instancia parece simple, resulta complejo. El *lugar* en el que Jeffries se mueve, aunque pequeño y restringido, es, inevitablemente, un laberinto de espacios y de tiempos, en múltiples sentidos virtuales, que lo sustraen de una concreción material cerrada y lo devuelven a tramas imaginarias. Su profesión y su trabajo como reportero y fotógrafo provocan que, habitualmente, su vida se mueva entre su casa y el mundo. Sin explicarlo demasiado, los objetos de su departamento que son mostrados al comienzo del filme refieren al dinamismo de su actividad que se desarrolla entre su hogar y el exterior.

La casa, como centro o como refugio, como espacio dominado, necesariamente se complementa con el mundo como extensión y como desafío, como espacio-caos a dominar. Esta dualidad, casa/mundo exterior, determina ese movimiento de péndulo entre uno y otro polo, *separación* y *retorno*, al que todo hombre, de alguna manera, está sometido, y que Jeffries vive como la *aventura de la vida*.

Confinado ahora al interior concreto de su casa, Jeffries es un ser en transformación y, eventualmente, incompleto. Sustituye el andar por el mundo, propio de su ocupación de fotógrafo y corresponsal, por la aventura de observar el universo exterior de su vecindario. Cada ventana que tiene frente a sí parece ser un país diferente que le ofrece paisajes distintos con los cuales consigue distraerse. Este universo ocupa toda su atención y constituye una fuerza exógena que lo atrae y que lo atrapa. Momentáneamente, sustituye a ese mundo exterior al que Jeffries no podrá retornar hasta haberse recuperado de su fractura. En su caso, el movimiento de péndulo, de separación y retorno, más que físicomotriz es psíquico y mental, imaginario, y lo realiza a través de su visión. En contraposición a esta *fuerza centrífuga*, que tiende a sacar a Jeffries de su interior, surge otra fuerza, que lucha por devolverlo a una zona de estabilidad que se localiza en el centro geográfico de su monoambiente. Esa fuerza está encarnada por Lisa Carol Fremont, la novia del fotógrafo.

Los recursos de Lisa para desviar la atención de su novio hacia el universo exterior y traerlo al del interior, hacia ella, son los recursos propios de las mujeres de Hitchcock: la seducción a través de la belleza y de la comida. Estos recursos se manifiestan durante la primera de las cuatro visitas que hace Lisa a su novio. Todos sus esfuerzos por atraer a Jeffries hacia el interior del monoambiente, y en definitiva hacia ella, se resuelven en acciones centripetas: el encendido de las lámparas y el suministro de la cena.

Las tres lámparas del departamento de Jeffries, que por lo general permanecen apagadas, son encendidas por Lisa en dos oportunidades. En las dos instancias, ella lo hace en el mismo orden y sentido, desde la lámpara más próxima a la ventana que da al patio hasta la más interior, que se encuentra sobre la mesa del escritorio, próximo al acceso, hacia donde intenta desviar la mirada de su novio con insistencia. Así también, la improvisada e imprevista cena que Lisa le trae a Jeffries, preparada en un exclusivo restaurante de Nueva York, es servida sobre una mesita rodante que coloca de modo tal que Jeffries no pueda mirar por el ventanal mientras come, y solo pueda observarla a ella.

En la segunda visita, el esfuerzo de Lisa por evitar que su novio otee a través del ventanal se hace patente de un modo violento. Súbitamente, arrastra con fuerza la silla de ruedas en la que Jeffries cumple su convalecencia, desde el ventanal hacia el interior del departamento. De ese modo, lo obliga a un *retorno* involuntario. En un primer nivel de análisis descriptivo, esto es lo que ocurre durante gran parte del filme, en el interior del departamento de Jeffries.

En otro nivel de análisis, se encuentra la conocida interpretación del filme como una metáfora del cine en la que Jeffries representa al espectador y sus vecinos, vistos a través de las ventanas de sus departamentos, son actores de otros posibles filmes cuyas historias se proyectan en el ventanal a través del cual el fotógrafo los espía. Este nivel de significación sirvió de base para el estudio del filme en el módulo 2, en el capítulo 6.

A los efectos del análisis del tema que ahora se trata, podría considerarse otro nivel de interpretación figurativa o metafórica, en el que cada elemento de la escenografía y del atrezzo alcanza significados diferentes a los considerados en los otros análisis. También cada accionar, cada movimiento, cada recorrido de los personajes queda sometido a ese nuevo sistema de significación en el que adquiere una nueva interpretación. La clave radica en considerar, ahora, el plano del ventanal no como un límite del espacio entre el interior y el exterior —el *interior doméstico* de Jeffries y el mundo exterior—, ni como una pantalla de cine, sino como un *límite del tiempo*. Una membrana que califica al espacio en términos de tiempo. Un tiempo presente y un tiempo futuro. El *tiempo presente* se representa por el monoambiente de Jeffries y por todo lo que en este ocurre, la convalecencia del personaje, las atenciones de su enfermera y las visitas de su novia. El *tiempo futuro* está representado por el panorama que se manifiesta más allá del patio, detrás de las ventanas de los edificios del vecindario que Jeffries consigue a ver a través del ventanal, pero que no puede alcanzar.

Cada una de estas ventanas trabaja como un *cuadro dentro del cuadro*, como una ficción dentro de otra ficción en el mundo hitchcockiano. En este sentido, la ficción en la ficción —que en el plano narrativo definiría un nivel metadiagético— marca un umbral fundamental. Cada ventana (cada cuadro) que nos ofrece su ilusión de realidad (todas diferentes, una distinta para cada encuadre) entabla, a la vez, un doble diálogo: uno interior con el cuadro que él contiene y otro exterior con el que a él contiene, el cuadro detrás del ventanal en el que está Jeffries. De este modo, nace un diálogo de imágenes al amparo de una ilusión de realidad que cobija otras ilusiones de realidad re-encuadradas.

En sentido estricto, decir ficción en la ficción —que en Hitchcock se expresa por la figura del cuadro dentro del encuadre, como se analizó en el módulo 2— significa ilusión de realidad en la ilusión de realidad.<sup>285</sup> En este

285 Es necesario tener presente que lo que el personaje (Jeffries) ve a través del ventanal (que resulta ser para él el primer encuadre) es, en primer término, el espacio vacío del patio y después de este las historias de sus vecinos de enfrente re-encuadradas por las ventanas de sus respectivos departamentos. El personaje las ve como una segunda ficción (la primera sería el patio), lo que lo aleja más de la realidad que vive dentro de su departamento. Pero el espectador del filme percibe el espacio donde se mueve Jeffries encuadrado por los márgenes del formato fílmico. Por lo tanto, para él el primer nivel de ficción es el departamento del fotógrafo, el segundo nivel de ficción es el patio y el tercero son los interiores de los demás departamentos de los vecinos de enfrente. No obstante, esta calificación no es estática sino dinámica, y cambia durante el transcurso del filme según que la cámara adopte el punto de vista óptico de Jeffries



nivel de la imaginación estética, se entabla este diálogo de imágenes, y es este nivel el propicio para el análisis que se propone.

Visto en el nivel objetivo-descriptivo de análisis, Jeffries observa una serie de historias que viven sus vecinos, por las que se muestra interesado y las toma como pasatiempo durante su monótona convalecencia. Visto en otro nivel diferente de análisis, el que considera los dos estadios temporales recientemente propuestos, lo que observa el personaje, desde su *presente*, son sus *alter ego* que se despliegan como alternativas de una vida futura en relación con Lisa, su novia. Los *viajes* que realiza Jeffries para cumplir con el ritual de la *separación* y del *retorno* son viajes en el tiempo, desde un presente a un futuro y viceversa, todos realizados sin desplazarse físicamente, sin moverse de su monoambiente, desde su silla de ruedas y a través de la ventana hacia las ventanas vecinas.

Estos episodios pueden ser interpretados como opciones diferentes e independientes entre sí. Pueden ser considerados también como una sucesión de historias alternativas que terminan por dibujar una *vida futura* imaginada por el protagonista, su propia vida futura, solo o en pareja, jalonada de episodios temporales, juventud, madurez, ancianidad. Todas las historias que se despliegan a la vista de Jeffries tienen un tema en común: la incompletitud, la carencia y la desdicha de sus protagonistas. No obstante, en ninguno existe la amenaza de la muerte. Esta parece estar fuera del alcance y de los planes de Jeffries y Jeffries fuera del alcance de la muerte.

Esas historias que el personaje ve son imaginadas como finales posibles de su propia historia con Lisa y, de alguna manera, las rechaza para sí y para ella, puesto que en realidad todas son desdichadas. Tal vez sea por eso que Lisa se esfuerce por privarle de esa visión que contraviene sus intenciones. Intenta, por todos sus medios, que Jeffries no vea ese futuro (aterrador desde el punto de vista existencial de un soltero obstinado), y que solo vea un presente lleno de *glamour* y frivolidad, el que ella le ofrece. Por el contrario, del futuro, ella se encargará de mejorarlo para bien de ambos. De esa posibilidad, parecería tener plena confianza.

En este contexto, también los objetos del monoambiente adquieren un significado especial, en particular las tres lámparas y el sofá cama que ocupa el *bay-window* del departamento. Las lámparas sirven para describir la personalidad de Lisa y la función que cumple en la vida y en la aventura presente de Jeffries, así como el breve paneo del comienzo del filme define la profesión y la causa de la convalecencia del protagonista a través de la descripción visual de su instrumental de trabajo. Como se expresó, las tres únicas lámparas del monoambiente de Jeffries son encendidas por Lisa en dos oportunidades y ella lo hace en sentido centrípeto, hacia el interior del departamento.

La luz en Hitchcock, o mejor aún, la iluminación, es sinónimo de clarividencia, de aclaración de las ideas, de aporte de soluciones; y la lámpara es la portadora de esa luz.<sup>286</sup> En efecto, Lisa ayudará a esclarecer los razonamientos que siguen a la hipótesis de Jeffries y hará contribuciones sustanciales para ratificar la hipótesis de su novio. Pero el encendido de las lámparas en sentido centrífugo expresa, también, los esfuerzos de Lisa por distraer a su novio del tiempo futuro y conducirlo al tiempo presente, al tiempo del hogar.

La forma de las tres lámparas es diferente. Cada una por separado revela una cualidad de Lisa. Curiosamente, a medida que las enciende, menciona, simultáneamente, cada uno de sus tres nombres. *Lisa*, cuando enciende la primera lámpara, que pende sobre el sofá cama gracias a un fino mecanismo de ingeniería basado en una polea. La lámpara tiene una pantalla con forma de tutú, como la falda del vestido de fiesta que Lisa luce en su primera aparición. Como una bailarina de *ballet*, Lisa tiene gracia, elegancia, feminidad, pero también, como el mecanismo de la lámpara, ella es práctica y funcional, precisa y eficiente, sirve a un propósito. *Carol*, su segundo nombre, cuando enciende la segunda lámpara, sobre la repisa del hogar. Esa es una lámpara de estilo más tradicional, arraigado al pasado histórico de donde parece provenir su segundo nombre, Carol —Carolina, variante de *Carla*, que significa «mujer fuerte»—. Lisa es femenina pero de carácter persistente. Una mujer fuerte y voluntariosa, decidida, apegada a la tradición, procedente de una familia de alta alcurnia. También puede ser una mujer fogosa, cálida, capaz de ofrecerle al hombre que ama todo el ardor de un amor pasional. *Fremont*, su apellido, lo pronuncia al encender la tercera y última lámpara, en el rincón del escritorio. Esta es una lámpara sólida, despojada de adornos, de líneas recias y aplomadas, de estilo moderno y actual, de mayor tamaño que las otras dos. Lisa posee la consistencia y la fortaleza, la sobriedad y la seguridad que solo le puede otorgar la alta y sólida posición económica de su familia. Las lámparas, a su vez, están ubicadas en tres rincones diferentes del monoambiente de Jeffries. El del descanso y del amor conyugal, el del confort y del amor maternal, junto al fuego del hogar, y el del trabajo fecundo, junto al escritorio y las fotografías tomadas por Jeffries. De este modo, Lisa queda claramente identificada al igual que todas sus cualidades. Una mujer aparentemente voluble y frívola, adaptable, multifacética, persistente, capaz de suministrarle al hombre que ama: amor sensual, amor maternal, compañerismo y apoyo en el plano laboral.

o se mantenga como un recurso discursivo. También cambia la condición del espectador, que en determinados momentos ve a Jeffries observar por la ventana y otras veces es él mismo quien *directamente* observa lo que ve el personaje.

286 Es interesante notar el rol que juegan las lámparas en las composiciones de formato de Hitchcock. Como figuras de sentido aportan luz sobre las ideas que se debaten e *iluminan* el camino hacia la resolución final de los problemas y conflictos. La última escena del último filme de Hitchcock (*Family Plot*) termina con la imagen de una gran lámpara de caireles donde se esconde el diamante que buscan afanosamente Lumley y Blanche. Ella lo encuentra cuando *entra en trance* y se dirige exactamente hacia el lugar donde está la piedra, señalándola sin observarla. La lámpara parece entonces iluminar la mente de Blanche y ayudarla en su hallazgo.



El otro objeto esencial del equipamiento del departamento de Jeffries es su sofá cama. Al igual que su monoambiente, este objeto cumple múltiples funciones. Es cama, es sofá, es diván y, eventualmente, es camilla. No posee un estilo definido, es un ser anodino, sus líneas son neutras y adaptables, es un ser sin identidad, aun si se lo compara con el más sobrio de los objetos del departamento, es un ser polifuncional y transformable. Pero no cumple la función que Jeff necesita satisfacer: la de facilitarle la visión por la ventana. La ubicación del sofá, apoyado contra el antepecho del ventanal, es un cómodo apoyo para quien mire hacia adentro del espacio, no hacia el patio. Por eso, es utilizado solo en dos oportunidades: como camilla sobre la cual Jeffries es masajeado por su enfermera, Stella, mientras permanece estirado en posición decúbito ventral, sin poder mirar a sus vecinos, y por Lisa, que se recuesta para interponerse entre su novio y el ventanal y procurar ser ella el motivo de su atención. Como la relación entre Jeffries y Lisa, el sofá cama espera una definición que le otorgue un perfil que lo identifique. La mirada del fotógrafo a través de la ventana pasa por alto el sofá cama. Si este objeto representa la relación de Jeffries con Lisa en el plano sensual, es obvio que este objeto no tiene relevancia en la vida del personaje, y ha sido sustituido, en todo, por la incómoda silla de ruedas, más adecuada para poder fisgar a través de la ventana.

En este plano de análisis, estos objetos y el ambiente en el que están insertos expresan el *tiempo presente* de los personajes —el estado actual de su relación amorosa—, y lo que aparece más allá de la ventana, el *tiempo futuro*. Pero el tiempo futuro de Jeffries y de Lisa no deja de ser una idea, una ficción (en el sentido de cosa imaginada e irreal) ante la realidad del tiempo presente que ambos viven dentro del monoambiente. El ventanal es un límite entre dos campos, un espacio interior, presente y *real*, y uno exterior, *futuro e ideal* o de ficción que está por *delante* y al cual solo se puede acceder mediante la mirada y la imaginación. Un mundo todavía lejano que sirve de referente al mundo real al que le envía *señales*, y a partir de cuyo conocimiento *visual e imaginario*, Jeffries toma decisiones y modela su vida. El ventanal re-encuadra los encuadres y de ese modo aumenta el nivel de ficción de los cuadros que el personaje tiene frente a él. Son futuros posibles pero muy distantes aún en el tiempo y en el espacio. De este modo, todo parece estar en orden. Jeffries, confortablemente instalado en la interioridad de un hueco placentero de su existencia presente aunque impedido de desplazarse por el mundo, ejerce, todavía, de alguna manera, el control y el dominio sobre su vida.

La tensión surge a partir del momento en que la relación entre esos dos campos, el del presente y el del futuro, aparentemente inconfundibles, se activa, y el campo del futuro deja de ser virtual y se convierte en realidad. Por iniciativa propia, pero inducida por Jeffries, Lisa pasa al campo virtual cuando atraviesa el patio para buscar pruebas en el departamento de Thorwald. Lisa deja el espacio *real del presente* y se interna en el espacio *virtual del futuro*, desde donde provocará a Jeffries y captará su atención. De ese modo, se transforma en uno de los personajes del mundo de ficción y se integra a sus historias. La consecuencia es nefasta. Los dos campos, hasta ahora inconfundibles, se confunden en uno y único: el campo de la realidad. Jeffries advierte ese pasaje y, cuando ve a Lisa del otro lado del patio, queda estupefacto. Lisa se ha insertado, inevitablemente, en su futuro y allí se ha instalado, como una de las tantas opciones, tal vez la más peligrosa. Pero lo que resulta más terrorífico es el hecho de que Lisa ha unido los dos mundos y ha transformado en realidad lo que hasta entonces era ficción. Y en el mundo que pertenecía a la ficción, ese mundo lejano y ajeno, ha aparecido la imagen de la muerte, hecho que genera un primer acontecimiento inquietante y amenazador. La muerte ya no será un problema que solo incumbe a otros, sino que, a partir de ahora, el fotógrafo convaleciente la percibirá como propia. La imagen de la muerte en las vidas de Jeffries y de Lisa, hasta entonces una *imagen de ficción*, aparece, ahora, como una posibilidad futura que los alcance. Ya no hay marcha atrás.

Por otra parte, analizado desde el nivel convenido de la metáfora, la intromisión de Lisa en el departamento de Thorwald significa la intromisión en el futuro imaginado de Jeffries. En principio, esto implica para él la limitación de su libertad. Ya no podrá pensar con autonomía en su *futuro*, ni pasear libremente por las ventanas y las historias de sus vecinos, otearlas todas pero no comprometerse con ninguna. No podrá realizar, a voluntad, el viaje imaginario que, alternativamente, lo evade del presente, un viaje sin responsabilidades. De alguna manera, Lisa interrumpe el ciclo de viajes imaginarios que Jeff realiza entre un polo y el otro, entre el microcosmos de su hogar y el caos exterior. La intromisión de Lisa termina por comprometerlo, fija toda su atención y su esfuerzo en ella como parte de su propia vida.

Como se sabe, el episodio desencadenará el acto final: la expulsión de Jeffries de su cómoda posición y la caída al patio desde el ventanal de su departamento. La fuerza que lo expulsará al exterior desconocido, a la incertidumbre del futuro que se resiste a afrontar pone en marcha el tan temido devenir del tiempo que conduce a la muerte y que, aparentemente, había sido conjurado por Jeffries. El cómodo rincón ahuecado de un presente estanco en el que se había instalado solamente para observar actúa, ahora, como una cuña que lo empuja a atravesar el ventanal y lo expulsa fuera de su interior. El terror de Jeffries a caer al patio desde su ventana, durante el forcejeo con Thorwald, es el terror a morir. En el plano de la metáfora significa *desaparecer de la escena, salirse del cuadro*. Ese acto significaría una *separación sin retorno*, una separación definitiva. La ruptura del ciclo ritmado por los viajes desde un polo al otro del par dialéctico del tiempo presente y del tiempo futuro que ya se había interrumpido desde el audaz ingreso de Lisa al departamento de Thorwald, pero que, todavía, no significaba una ruptura absoluta, total e irreversible. Todas esas figuras que suavizan la visión de la muerte y la llevan al olvido, mientras calman la angustia del paso del tiempo, parecen derrumbarse en solo un instante.

Pero antes de la expulsión, de la caída de Jeffries al patio por el ventanal de su departamento, Hitchcock desarrolla la figura del *suspense* con el manejo de *recursos arquetípicos* apoyados en *los sentimientos de persecución y desamparo*, de *separación y caída*. Para ello se vale, además, del espacio escénico calificado en este nivel de análisis a través de la figura del *útero materno* y de la dual situación del espacio dentro y fuera de campo que la propia topografía del filme ha construido.

Para comprender las situaciones que generan el sentimiento de *suspense* en el espectador, es necesario recordar la calificación particular que Hitchcock realiza del espacio escenográfico en el inicio del filme, cuando, durante el pasaje de los créditos, comienzan a elevarse las cortinas del ventanal del departamento de Jeffries y quedan al descubierto las ventanas del edificio de enfrente. Poco a poco, la cámara se aproxima hacia el ventanal y se asoma al patio, pero sin salir, con un movimiento desde dentro hacia fuera, lo que sugiere que la ficción se producirá más allá del ventanal.<sup>287</sup> De este modo, el departamento de Jeffries queda calificado como la platea en la que se instalarán los espectadores; el patio y los departamentos vecinos, como el escenario donde se desarrollará la ficción o, para ser más precisos, como el foso entre la platea y el escenario que existe en algunos teatros. El ventanal juega el rol de boca de escena, de pantalla sobre la que se proyectan las diferentes historias.<sup>288</sup> Esta calificación del espacio, delimitado desde el principio del filme, es asumida por el espectador de modo natural. Su expresión se afirma y se hace redundante con las acciones que desarrollan Jeffries, Lisa y Stella, quienes observan, durante casi todo el tiempo, desde el departamento a la ventana donde se proyectan las otras ventanas con las siete historias diferentes. También la posición de la cámara ayuda a esta percepción y a la adopción, por parte del espectador, del punto de vista del protagonista. Durante todo el filme, hasta el ataque de Thorwald, la cámara no sale del monoambiente de Jeffries. *Observa* con los personajes a través del ventanal, desde la posición que estos ocupan dentro del departamento. Este aspecto contribuye, en extremo, a que tanto el protagonista como el espectador vean lejanas y ajenas, como si fueran *de ficción*, a través de las ventanas de los edificios vecinos, las historias que se sugieren y la problemática que se esconde en cada una de ellas.

Dado que el espectador del filme percibe lo mismo que Jeffries, impedido como él de poder penetrar en las habitaciones vecinas, su focalización es la misma que la del personaje. Aunque el conocimiento de Jeffries se complete con el de otros personajes que actúan como informantes de hechos a los que él no puede acceder, estamos ante la presencia de un puro caso de *focalización interna*, según la teoría de Gérard Genette.<sup>289</sup> A partir del momento en el que Lisa se involucra con la hipótesis de Jeff, ella se transforma en un complemento indisoluble del razonamiento de su pareja, percibe con él y reflexiona con él en tanto aporta lo que Jeff no tiene, la intuición femenina. De ese modo, a los ojos del espectador, Jeff y Lisa llegan a formar un único y completo personaje que trabaja solidariamente para corroborar la hipótesis inicialmente planteada por el hombre.

El espectador, además de ver y sentir la angustia del personaje a través de sus gestos y sus llamadas desesperadas, sufre con él, pues parte de su persona, ahora encarnada en Lisa Fremont, se ha desprendido y ha atravesado el límite de la realidad al penetrar en el encuadre prohibido de la ficción y del tiempo futuro al que él no puede llegar, región ajena y profundamente peligrosa, ahora *real* por la intromisión de Lisa. Como Jeffries, el espectador no puede hacer nada, absolutamente nada más que observar lo que sucede con Lisa a través del teleobjetivo de su cámara fotográfica.<sup>290</sup> A partir de ahora, el espectador pasará a ser un sujeto escindido. Padece las penurias que sufre Lisa cuando arriba Thorwald a su departamento y se angustia por los afanes del fotógrafo, que no puede socorrerla. Su sufrimiento es un doble sufrimiento y se prolongará aun después de que Stella y Lisa estén a salvo.

El ataque de Thorwald a Jeffries, después de que el asesino manifiesta saber que ha sido descubierto por el *voyeur*, fue desarrollado, desde el plano de los recursos cinematográficos, en el capítulo anterior. Sin embargo, es interesante reiterar que los dos momentos que dan inicio al *suspense* o lo incrementan coinciden cuando uno de los personajes *del espacio real* se infiltra en el *espacio de la ficción del tiempo futuro* —el ingreso de Lisa al departamento de Thorwald a través de la ventana— y cuando uno de los personajes *del espacio de ficción* ingresa al *espacio real del tiempo presente* —la mirada de Thorwald, primero, y él en persona, después—. Ambos territorios, el de la ficción y el de la realidad, el del tiempo presente y el del tiempo futuro, se autodeterminan como dos territorios prohibidos, separados por la frontera infranqueable del patio. Son los espacios de la intimidad que ha sido vulnerada y del devenir del tiempo que ha sido accionado. Ambos espacios fueron unidos, confundidos en uno —el de la realidad y el del tiempo presente en el que todo es posible— por el atrevido pasaje de Lisa, primero, y por la audaz acometida de Thorwald, después.

287 Vale recordar que, en la mayoría de los filmes de Hitchcock, el movimiento de la cámara, al comenzar el filme, es desde el espacio exterior hacia el interior. La cámara ingresa por un vano al espacio interior donde dará comienzo la acción (ingreso a la intradiégesis desde la extradiégesis).

288 Véase el análisis que se realiza del filme *Rear Window* en el módulo 2, capítulo 6.

289 Véase CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2011), *La narratología audiovisual como método de análisis*, artículo en la sección Lecciones del portal, del Portal de la Comunicación Incom-UAB, p. 5.

290 Es recordable la escena del filme *Secret Agent* (1936) en la que Edgar Brodie ve el asesinato de Caypor a través de la lente de un telescopio desde un observatorio ubicado a cientos de metros de distancia del lugar del crimen. Su reacción de impotencia se manifiesta en un grito ahogado de advertencia inútil. Igualmente recordable es la escena de *Shadow of a Doubt* (1943) en la que el tío Charlie observa, impotente, por la ventana del dormitorio a su sobrina conversando con el detective asignado para vigilarlo. Su sentimiento de furia contenida se manifiesta por el movimiento de sus manos crispadas, que simulan estrangular a la muchacha.

Todo este análisis de los módulos 1 y 2, en los que se trabaja con el espacio escenográfico y con los recursos del lenguaje cinematográfico, fue hecho en los capítulos anteriores en un nivel de descripción y significación diferente al del módulo 3. Si se trabaja ahora con el nivel correspondiente a la concepción arquetípica del espacio y de las acciones y reacciones de los personajes —propio del módulo 3—, el espacio y los personajes adquieren otros significados que trabajan, también, en la creación de la figura del *suspense*, pues el origen de estas figuras arquetípicas reside en los universos psíquico y fisiológico del ser humano. Más bien, estas figuras ayudarían a explicarlo.

En este nivel de análisis, Thorwald encarnaría una de las imágenes *teriomorfas* referenciadas por Gilbert Durand, el *ogro*,<sup>291</sup> elemento amenazador que persigue y ejecuta, y precipita el tiempo y la muerte de su víctima.<sup>292</sup> El sentimiento de persecución que experimenta Jeffries —y el espectador— es marcado y acrecentado por el cambio de posición relativa y absoluta que Thorwald realiza al desplazarse desde el *frente* de Jeffries hasta sus *espaldas*, y al penetrar, incluso, por el espacio que en todo momento permanece fuera de campo como espacio desconocido para el espectador, el largo corredor que comunica la calle con el interior del departamento. En el plano de la metáfora, en el que se hace este estudio, pertenecería al *tiempo pasado*. El perseguidor proviene del pasado de la vida de Jeffries, provocado por los miedos no sanados en su infancia y juventud, miedos que, posiblemente, lo hayan perseguido siempre y que ahora presentan el más fuerte y definitivo empuje. Miedos ancestrales, arquetípicos, que todos tenemos, incluido el espectador, quien también se estremece con los acontecimientos que se suceden. La segunda figura cooperante es la de la *oscuridad*, las tinieblas que envuelven a Jeffries y que este intenta utilizar a su favor para demorar el ataque de Thorwald. La tercera figura es el significado que adquiere el departamento del protagonista. Además de representar el tiempo presente desde el cual el personaje proyecta y observa su futuro, también encarna, en este nivel de análisis, el *seno materno*, espacio doméstico y refugio acogedor del cual Jeffries corre el riesgo de ser despedido por el amenazador Thorwald, figura que en este caso complementa a la anterior.

La ventana es la boca por la que saldrá Jeffries y el patio, el exterior caótico, la muerte precedida por la *caída*. El sentido del movimiento que describen los dos personajes trabados en lucha, una vez que Thorwald logra ingresar en el departamento, es el sentido que aproxima a Jeffries hacia la boca por la que saldrá despedido. Es el sentido centrífugo al que los trabajos de Lisa trataban de oponerse. También es el sentido hacia el futuro, hacia la madurez, hacia el compromiso, porque ese movimiento, desde el vestíbulo hacia la ventana, es el movimiento de la expulsión, de la *separación* a la que Jeffries se resiste por ser una separación que le es impuesta, una separación indeseada porque él sabe que será una separación sin retorno. Esto significa que dejará de cumplirse el ritmo cíclico del par dialéctico *separación/retorno* que forma parte inseparable de la vida. La expulsión impuesta lo conducirá a la muerte al transformar su *presente* en *pasado*. Cuando caiga, su hogar quedará detrás y se integrará con todo el espacio que, hasta ahora, estaba a sus espaldas. Todo se fusionará y todo será tiempo pasado. Cuando Jeffries atraviese la ventana, su departamento será un espacio del pasado al que no podrá regresar. No podrá regresar jamás a su espacio más querido, su casa, su hogar. Este pasaje por la ventana implica lo que Jeffries resiste, el paso del tiempo, el devenir de la vida, el ciclo interrumpido, el final del ritual de separación de la madre y de retorno a ella, alternativo y deseado.<sup>293</sup>

La cuarta figura es la *caída* que, en el nivel psicomotriz, *recuerda* la primera separación de la madre en el momento de nacer. Pero en el nacimiento hay siempre alguien que espera al niño que *cae* del vientre materno para devolverlo al contacto de su madre, colocarlo en su regazo, a su amparo y cobijo protector. Jeff atraviesa el ventanal y cae al abismo insondable. Pero no muere. Lisa es quien lo está esperando, quien amortigua la caída de Jeffries y lo recoge en su regazo. Lo devuelve a su departamento en un gesto que en el filme no aparece pero que reproduce el retorno tan deseado y que completa la figura arquetípica contraria a la de la caída, la del *ascenso*.

De todos los filmes analizados, tal vez sea *Rear Window* el que presenta más figuras arquetípicas combinadas e integradas en una trama compleja y rica que hace del filme uno de los más acertados y equilibrados trabajos de *suspense*. También hacen del filme una fértil cantera de posibles interpretaciones si se aplican distintos niveles de significación posibles. Pero lo más destacable es que estas figuras arquetípicas que Hitchcock maneja con solvencia, como mecanismos de una ajustada ingeniería del imaginario, le permiten provocar los sentimientos y las pulsiones que concibe en vastos sectores del público. Este proceso posibilita reconocer que hay *fragmentos* que pueden recomponer *universos completos* y *comunes* a todos ellos. Es un manejo sutil, oculto, pero eficaz.

291 Véase DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris: Bordas.

292 Para Jeffries y para el espectador, Thorwald encarna a la muerte, como asesino de su mujer y como posible homicida del propio Jeffries.

293 Según Gilbert Durand, este ritual es esencial en las primeras etapas de la vida.

El discurso de la razón siempre encuentra un medio simbólico para expresarse, sea este verbal, gráfico, gestual, escultórico o cinematográfico. La obra de arte, cualquiera sea su especie y el proceso que le da origen, maneja lenguajes, medios simbólicos que como tales pueden revelarnos el fundamento del discurso.

Como se expresara anteriormente, una obra de arte posee múltiples significados y promueve múltiples lecturas, aunque su director pueda priorizar una de ellas. A este valor potencial del filme, el de ser pasible de múltiples lecturas significantes por parte del espectador motivado, es al que se recurrió en esta tercera instancia. Este valor potencial de un filme es el que incrementa su valor como material didáctico para estimular nuestra percepción, nuestra imaginación y nuestro conocimiento de las cosas —y de nosotros mismos— mediante el planteo de relaciones y comparaciones articulables entre sí o con otros componentes, incluso de otras disciplinas.

Este tercer módulo trabaja con el territorio de lo *imaginario* que aparece diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada espectador, pues trabaja en el nivel arquetípico. Si las figuras del *suspense* que maneja Hitchcock, por ejemplo, estremecen a públicos de diferentes culturas y de diferentes épocas, es porque sus *figuras* son fragmentos que generan constelaciones de imágenes reconocibles por todos, basadas en figuras arquetípicas como las desarrolladas por Gilbert Durand. Recrean universos que pertenecen a todos los seres por igual. El módulo 3 plantea el análisis de las imágenes a partir de poéticas no logocéntricas. Parte de la base de que lo real aparece velado ante sistemas de aproximación simbólica que quedan detrás de la experiencia cotidiana. Y reconoce que la capacidad imaginaria y figurativa siempre está entre el objeto y el sujeto, entre la obra de arte y el espectador.

El conjunto de filmes analizados, incluido el de Welles, trata temas comunes a través de discursos disímiles y del manejo de recursos técnicos diferentes. Este análisis precedente no solo estructura un método posible para desvelar y validar los atributos<sup>294</sup> del *espacio interior doméstico*, considerado como declaración del interior del ser y territorio de su intimidad, sino que demuestra la existencia de estructuras arquetípicas subyacentes debajo de apariencias dispares. En definitiva, es en la existencia de esas estructuras arquetípicas en lo que se basa el método.

El método se vale de los recursos del *análisis crítico* y de la *experiencia estética*<sup>295</sup> para verificar los atributos del *espacio interior doméstico* mediante el examen de los indicios capturados por la propia representación cinematográfica, considerada ya no como ficción, recreación o escenificación, sino como verdadera representación simbólica de algo oculto. Desde el inicio, y como pudo comprobarse en los análisis precedentes, el método pone en relación dialéctica un par de conceptos estrechamente vinculados: el interior del ser y el espacio arquitectónico —la casa— en el que el ser habita. Al tomar como verdadero el pensamiento de Heidegger de que construir significa habitar y, viceversa, para habitar hay que construir (o que se habita recién cuando se construye),<sup>296</sup> se parte del supuesto de que uno y otro —el ser y la casa— se conforman mutuamente mediante una interacción inevitable y permanente. No obstante, si fuese verdadera la sentencia que expresara Oscar Wilde en el prefacio de una de sus obras, «es al espectador, y no a la vida, a quien realmente refleja el Arte»,<sup>297</sup> ¿no corremos el riesgo de describir nuestro conocimiento de la realidad, más que a la realidad misma? El resultado de ese empeño de declarar y corroborar cualidades, y desvelar posibles significados, ¿no dejaría de ser una interpretación personal, reflejo pálido del propio interior de quien contempla la obra y la analiza atrapado y movido por un impulso estético y científico, con el anhelo de encontrar en ella una explicación, una respuesta, una confirmación, una *verdad*? Pero ¿qué es si no esa verdad hallada en la obra de arte?<sup>298</sup> ¿Acaso no es el *encuentro* de nuestro propio interior con el interior del artista? Y ese encuentro, ¿no es acaso el sentimiento en el que se basa el reconocimiento de la obra como *obra de arte* por parte del espectador, que es quien, en definitiva, le confiere tal distinción? Ese *reconocerse en la obra de arte* es fruto de la experiencia estética que experimentamos al contemplar la obra que actúa como mediadora entre el autor y nosotros; sentimiento de empatía que nos permite conocer el universo emocional del autor a través de su obra. El reconocer y reconocerse en la obra de arte es encontrarse con cualidades inalterables y universales que resisten el cambio y la contingencia propios de la vida, estructuras funcionales que subyacen en toda conducta, alma colectiva —según Jung— que permite *identificarnos* como un mismo ser fuera de todo tiempo y de todo espacio específico.<sup>299</sup> En este caso, esa búsqueda y ese encuentro de arquetipos de la interioridad se hace a través de una experiencia profundamente estética entendida como experiencia sensitiva e intelectual a la vez y del análisis crítico que nos ofrece una posible interpretación de los *símbolos* alojados en la obra de arte, símbolos capaces de trasladarnos del plano de lo material y fenoménico al de lo universal e inalterable.

294 Atributos o cualidades del espacio doméstico formulados y desarrollados por distintos investigadores del tema, especialmente por los trabajos de la psicóloga y profesora Perla Serfaty-Garzon y del Prof. Dr. Mario Berta.

295 El concepto de experiencia estética es tomado de la definición que le dio el filósofo Władysław Tatarkiewicz. (Véase TATARKIEWICZ, Władysław (1997), *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos.)

296 Véase HEIDEGGER, Martin (1994), *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

297 Prefacio de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

298 El concepto de arte está aquí acotado a lo que Tatarkiewicz denominó como el «gran arte», y tal como lo calificó Pseudo Dionisio: «Arquetipo del mundo invisible», y André Malraux: «Le monde de vérité soustrait au temps», TATARKIEWICZ, Władysław (1997), p. 69.

299 Se entiende al arte, según lo presentó Tatarkiewicz, no solo como expresión, sino como la investigación de la vida, como presentación de lo eterno, de lo que trasciende a cualquier tipo de cambios y accidentes, y es independiente del tiempo y el espacio; como la presentación de lo esencial, de la vida del alma en todas sus manifestaciones; el arte como la trascendencia de nuestra vida cotidiana.



De ese modo, si ambos realizadores —Welles y Hitchcock— apelan a estructuras arquetípicas comunes para expresar temas tan complejos, como los relacionados con la transformación de la interioridad del hombre, a través de las figuras de la muerte y la restauración, de la pérdida y el reencuentro, de la casa y el hogar, es porque esas figuras están sustentadas por estructuras arquetípicas afines a todos los hombres y pueden ser reconocidas por todos ellos.

El interior, representado en los filmes por medio de la escenografía, nos revela y nos oculta. Sus partes iluminadas y sus partes sombrías, lo visible y lo invisible, disponen pares dialécticos que pulsán la conducta del ser por lo conocido y lo ignorado, lo expresado y lo anhelado; la certeza y la duda. La casa registra esa pulsión y dispone los lugares, unos para la *luz* y otros para la *sombra*. Al igual que una escenografía, la casa funciona como una apariencia, el recorte visible de una realidad más profunda e insondable, una máscara expuesta a las miradas curiosas del extraño. Esa máscara debe satisfacer su mirada y a la vez detenerla; impedirle ir más lejos y desviar su atención del *fondo de las cosas*. Los territorios sustraídos a la *mirada del otro* dan acceso a los dominios de lo secreto. La identidad y lo secreto son los parámetros de lo escondido del interior doméstico, del interior de uno mismo. Pero, aun una máscara puede revelarnos más de lo que realmente nos muestra, incluso hasta aquello que esconde. Si observamos detenidamente los filmes mencionados, sus historias, sus escenografías, sus recursos filmicos, notaremos que conducta humana y marco espacial parecen fundirse en una única imagen en la que cada uno se resuelve en función y al servicio del otro con total exactitud y correspondencia.

A modo de reflexión final, este tercer nivel de ejercitación y análisis utiliza los filmes seleccionados como caminos de indagación acerca de temas espaciales comunes que representan valores permanentes de la vida; constantes que son asumidas como datos fundacionales de la vivienda de cada lugar y de cada época, ya que geografía y épocas diferentes han ofrecido solo precisiones particulares. El recurrir a *arquetipos* o *constantes* de la conducta humana que tienen su respuesta en el espacio mientras se alojan en recintos en apariencia disímiles pero en esencia iguales (arquetípicos), lejos de constituir una limitación para el trabajo, permite abordar las variables en juego y organizar el pensamiento y su transmisión sobre una estructura común, lo que facilita la aplicación de uno de los recursos fundamentales de este estudio: la comparación, la instauración de relaciones entre dos o más cosas a los efectos de evaluarlas y tender una red vinculante de apoyo para poder abordar la complejidad de la materia a investigar.

En las investigaciones sobre el tema de la vivienda, la mayoría de las veces, la casa —el espacio interior doméstico— es objeto de una atención reductiva según algunos órdenes de intereses básicos. Se pueden destacar tres de estos órdenes: el *arquitectónico* —influido por la historiografía de la arquitectura o de la problemática genérica figurativa—, que investiga la casa como *forma*, como hecho evocativo de otros valores, como objeto abstracto, independiente de la actividad que allí se desarrolla; el *literario-filosófico*, fuertemente condicionado por corrientes dominantes del pensamiento, se preocupa más bien por analizar los *significados* de las formas, y el *antropológico*, tributario de las ciencias humanas, privilegia las implicaciones psicológicas, sociológicas, de servicio y funcionales, respecto a aquellas figurativas y simbólicas.

Estos diferentes enfoques —el espacial-formal, el funcional, el de los significados— son desarrollados por diferentes disciplinas según sus materias de conocimiento, pero difícilmente son integrados en las investigaciones sobre arquitectura.

Se encuentra en el cine, en el análisis de filmes debidamente seleccionados, la posibilidad riquísima de experimentar esta integración. La historia de la casa, y en consecuencia la del espacio interior doméstico, en particular a partir del siglo XX, ha evolucionado en un estado de tensión permanente entre tendencias hacia lo nuevo y de retorno hacia lo antiguo. Tal entrecruzamiento interactúa con las contribuciones de las artes visuales, de la literatura y del pensamiento, por un lado, y con el rápido progresar de la ciencia, de la tecnología y, sobre todo, de los modos de vivir, por el otro. Los trabajos de escritores y teóricos, críticos del arte y de la arquitectura y, en particular, de las personas que han investigado el espacio doméstico, tales como Christian Norberg-Schulz, Gastón Bachelard, Christopher Alexander, Perla Serfaty-Garzon, Joseph Rykwert, Witold Rybczynski, entre otros, coinciden en la detección de significados inmutables de ciertos lugares de la casa ligados a la propia naturaleza humana, y han buscado las formas primigenias de aquella, arquetipos presentes en todos los tiempos que adoptan diferentes apariencias.

Si esto fuere así, el cine de ficción, a través de los filmes que tratan el tema, debería revelárnoslo. Que creadores tan disímiles por sus géneros cinematográficos como Welles y Hitchcock hayan concebido historias basadas en el tema de lo permanente y arquetípico de la conducta humana debe llamarnos la atención, no por lo novedoso del propósito, ya que casi todas las historias contadas se basan en arquetipos de la conducta humana, sino por el hecho de cómo esas conductas describen vicisitudes en correspondencia directa con las arquitecturas que las albergan y cómo, a su vez, esas arquitecturas, presentadas de modo tan dispar por uno y por otro director, se encuentran en estrecha relación con la conducta arquetípica y cumplen su función manifestándonosla. En definitiva, de este valor arquetípico de las conductas y de los espacios se han valido ambos directores para enseñarnos y emocionarnos. A través de la narración de diferentes historias y del manejo de los recursos que identifican sus propios estilos, alcanzan a construir universos comunes con los que todo espectador se identifica y en los que todos se reconocen de un modo o de otro.



Estos comportamientos y estructuras arquetípicas son expresados por diferentes investigadores y encarnados por los distintos personajes de ambos realizadores. Para Bachelard, es necesario que «al exterior se contraponga la intimidad de la vivienda»: como respuesta a esta condición está el George Amberson de Welles y el Christopher Balestrero de Hitchcock; para Philippe Ariès y Georges Duby, la vivienda tiene significado como «lugar de memorias»: la Lydia Brenner de Hitchcock, la Fanny Minafer de Welles; según Peter Altenberg, en ella, los objetos son «prolongaciones de nosotros mismos»: la Lisa Fremont de Hitchcock, la Isabel Amberson de Welles, y para Emmanuel Lévinas: «nosotros nos apropiamos de cada cosa»: el Jeffries de Hitchcock, el Eugene Morgan de Welles. Según Perla Serfaty-Garzon, «la casa suscita, a la vez, sentimientos, pensamientos y acciones que nos reflejan y dicen quiénes somos realmente. Modelada por un constante proyecto de apropiación, ella es una obra donde nuestro ser más íntimo se reconoce»: la familia Amberson de Welles, la Madeleine/Judy de Hitchcock; para Norberg-Schulz, «las cosas de la casa acercan el mundo, la casa tiene el deber de revelar el mundo». La casa, pues, además de ser concebida para defenderse del mundo, termina por manifestarlo.

Se trata, en definitiva, de utilizar los filmes seleccionados u otros como caminos de indagación acerca de temas espaciales comunes que representan valores permanentes de la vida privada y de la vida toda, las constantes que son asumidas como datos fundacionales de la vivienda de cada lugar y de cada época, ya que geografía y épocas diferentes han ofrecido solo precisiones particulares. Esta indagación tiene en la presentación del módulo 3 una posible alternativa, un posible estrato de análisis de lo común temático que responde a un propósito estructurado por una hipótesis y por los recursos e intereses de quien realiza el análisis. La *mirada* de quien hurga siempre tiene una dirección y un sentido. Podrían hacerse otros distintos análisis con otras miradas, con otros recursos y en otros sentidos.

## Capítulo 8. CONCLUSIONES



*Concluir es hacer un balance.*

*Las conclusiones cierran un proceso iniciado a partir de objetivos trazados en el principio de una investigación.*

*Las conclusiones no dejan de ser evaluaciones que permiten recomponer objetivos y reiniciar los procesos.*

*Después de haber transitado un proceso podemos concluir en relación con distintos aspectos. En relación con los objetivos planteados, en relación con las hipótesis formuladas, en relación con los métodos aplicados. Incluso, en relación con las conclusiones obtenidas.*

*Por eso, tal vez, el formato que presenta este capítulo sugiera el de una introducción y una declaración de propósitos, como si se tratara de un nuevo comienzo.*

*Un capítulo que debería haberse ubicado al principio y no al final.*





Como ya se manifestara en el comienzo de este trabajo, se considera al cine de ficción como un recurso alternativo para dirigir, educar y sensibilizar *la visión*. En este sentido, el cine obliga a que nuestra *mirada* se detenga, reflexione, anticipe hipótesis, las verifique, realice conclusiones, conozca, reconozca y pueda comprender mejor —a través del conocimiento y reconocimiento de objetos, de espacios y situaciones— los componentes y los atributos de la obra de arquitectura.

En gran medida, esto sucede así si es posible relacionar la *trama de la historia* que se narra con los *elementos del entorno* en el que la historia discurre, es decir, si encontramos un mínimo significado en la correspondencia entre uno y otro componente. Los beneficios se acrecientan si podemos relacionar distintos niveles de significación, independientes pero complementarios, al aplicar diferentes recursos de interpretación y análisis. A medida que el significado es más profundo —más velado, menos aparente—, la relación se hace más intensa y nuestra capacidad de conocer se amplía pues aumenta nuestro interés por explicarnos el porqué de todo lo que ocurre y percibimos. Si el espacio escenográfico —aunque pertenezca al campo de la ficción— intenta representar *una obra de arquitectura* convincente para el espectador y si esa obra de arquitectura es una verdadera obra de arte, como *la verdadera obra de arte es la representación simbólica de algo oculto*, la interpretación de lo que simboliza puede darnos las pautas de lo que es y permanece oculto. De por qué y para qué es como es, y no de otra manera. También, podría explicarnos las causas de que una obra de arte nos provoque una experiencia estética profunda que muchas veces es estimada como el resultado derivado de aspectos crípticos de la obra que solo pueden ser captados por los sentimientos y no por la razón.

En el enfoque de este trabajo, el campo de ese *algo* que permanece oculto y a la espera de ser revelado está ocupado por una trilogía de componentes interactuantes e interdependientes: *el espacio escenográfico* —representación fílmica del espacio arquitectónico—, *el comportamiento de los personajes* en ese espacio de ficción y *el tema de la historia* narrada y actuada por esos personajes en ese espacio arquitectónico escenificado. Estos tres parámetros, considerados en este trabajo como los componentes básicos del cine de ficción, pueden ser vistos y analizados en tres niveles diferentes de significación. En cada uno de estos niveles, cada uno de estos componentes y sus interrelaciones adquieren, a su vez, sentidos distintos.

## CONCLUSIONES SOBRE LOS OBJETIVOS, LOS RECURSOS, LA METODOLOGÍA.

### CONCLUSIONES SOBRE LA TESIS COMO UN DESPLIEGUE DE OBJETIVOS, DE RECURSOS Y DE METODOLOGÍAS

El objetivo primero de esta tesis responde a una inquietud inicial: generar un método que permita agudizar y ejercitar la percepción —especialmente el sentido de la visión— y reflexionar acerca de los atributos del espacio arquitectónico. Este propósito demanda la elaboración de una propuesta alternativa para aplicar en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la representación y proyectación de la arquitectura a través del cine de ficción, utilizado como materia y recurso fundamental. Los objetivos son también recursos. El objetivo de *construir una propuesta pedagógica* se transforma en recurso, pues la propuesta pedagógica es un recurso alternativo para la enseñanza de la arquitectura. El objetivo de la propuesta pedagógica que es *detener la mirada*, se convierte en recurso ya que detener la mirada permite ver en profundidad, conocer en profundidad, *buscar algo*. La propuesta maneja tres recursos diferentes basados en la *representación gráfica* del espacio escénico, en la *comparación de estilos o lenguajes cinematográficos* y en la búsqueda de *arquetipos* que le permiten a cada director narrar historias diferentes con las mismas *temáticas*. A través de estos tres recursos, se procura indagar en las cualidades de los tres componentes básicos del cine de ficción y en sus interrelaciones, para lo cual se establecen tres niveles o módulos de dificultad creciente. El método propuesto estructura esos tres niveles desarrollados, cada uno, a partir de la presentación de una hipótesis que desencadena y principia un proceso de investigación. La tesis parte de un axioma: *el cine de ficción resulta un recurso válido para estudiar arquitectura*. Inicialmente, la tesis se presenta como una gran hipótesis a través de su estructura metodológica, que es el armazón a partir del cual se va creando el *objeto*. Esa estructura que impulsa la investigación se vale de tres hipótesis que inician los procesos parciales y secuenciales de estudio en los tres niveles de complejidad diferente y creciente. Como propuesta alternativa de estudio de la arquitectura, la tesis no estudia un objeto desde fuera, un objeto que le sea exterior, sino que elabora el objeto a medida que lo investiga. Esta estructura básica, este armazón que desencadena la investigación, responde a objetivos y maneja recursos. A cada nivel de complejidad le corresponden objetivos precisos y recursos determinados. Para cada nivel existen *conclusiones parciales*, que fueron expresadas exhaustivamente en el capítulo 3, en los capítulos 4, 5 y 6, y en el capítulo 7, correspondientes a cada uno de los módulos 1, 2 y 3, respectivamente.

Existen *objetivos generales*, propios de la totalidad de la tesis como propuesta pedagógica y *objetivos parciales*, propios de cada nivel de investigación propuesto. Del mismo modo, podríamos hablar de *conclusiones generales* y de *conclusiones específicas*. Las primeras constituirían una evaluación de la propuesta como método pedagógico alternativo para la enseñanza de la representación gráfica y del proyecto de la arquitectura. Las

segundas se referirían a la verificación de la hipótesis correspondiente a cada módulo y al método desarrollado para arribar a dicha verificación.

Los *Objetivos generales* y las primeras *Conclusiones* sobre estos objetivos se relacionan con: la *enseñanza de la arquitectura* a través de la representación gráfica y de la proyectación; el *análisis cinematográfico* mediante una reflexión crítica de los recursos técnicos del lenguaje cinematográfico; la *formación personal* como docente y arquitecto. En relación con la formación personal, la tesis se considera como una experiencia de trabajo necesariamente compartible, que pretende colaborar en la formación de docentes y estudiantes. En este sentido, la tesis está formulada y realizada más desde la actividad docente que desde la actividad profesional de arquitecto. Con respecto al segundo alcance, el análisis cinematográfico, además de formar parte indisoluble de la propuesta pedagógica que se plantea como recurso de todos los niveles, el objetivo es incursionar y profundizar en el conocimiento de una disciplina que, sin ser totalmente ajena a la arquitectura, maneja recursos expresivos diferentes. El hecho de poder *ver a la arquitectura desde el cine*, y no al cine desde la arquitectura, como se hace habitualmente, resulta una experiencia removedora que, después de transitarla, permite volver a focalizar a la arquitectura con una mirada transformada y más completa. En este aspecto, se considera que los resultados obtenidos con respecto a la verificación de cada hipótesis poseen un alcance relativo (aunque generalizable) y que su valoración, si bien es atendible, resulta secundaria a la luz de los *objetivos pedagógicos* de la propuesta. En este sentido, la realización del trabajo resultó formativa y ampliatoria de nuestra capacidad docente, además de nutrirnos de nuevos conocimientos en un campo inédito para la formación del arquitecto. Se considera que, sin ser especialistas en análisis cinematográfico, ni críticos cinematográficos, también, en este campo, hay un aporte al estado de la cuestión.

En relación con la enseñanza de la arquitectura, del dibujo y del proyecto arquitectónico, se considera que la tesis es una propuesta pedagógica alternativa que procura ser completa, novedosa y flexible. Es novedosa para nuestro medio universitario, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República del Uruguay, donde aún no se utiliza el concurso de disciplinas artísticas en los procesos de enseñanza-aprendizaje de una manera sistematizada y permanente, sino puntual y azarosa. Es completa porque maneja de modo interrelacionado los tres componentes básicos del cine de ficción: el *espacio escenográfico*, que resulta ser una representación del espacio arquitectónico, el *comportamiento de los personajes* en ese espacio de ficción y *el tema* de la historia narrada a través de los recursos técnicos del lenguaje cinematográfico y actuada por los personajes en ese espacio de ficción. Es flexible porque el orden de los tres módulos propuestos de acuerdo con niveles de dificultad creciente permite ser alterado según los intereses y capacidades de quien lo practique. Incluso, aunque no sea lo más adecuado, cada módulo puede trabajarse de modo independiente de la realización de los otros dos. La flexibilidad y el dinamismo de la propuesta residen, también, en que la propuesta *se construye* a medida que *se transita*. La propuesta se construye, se completa y adquiere sentido cada una de las veces que alguien la recorre.

## CONCLUSIONES SOBRE EL MÉTODO GENERAL, SOBRE LOS OBJETIVOS PARCIALES Y LOS RECURSOS DE CADA MÓDULO

La propuesta busca desarrollar la capacidad de percepción del estudiante de arquitectura a través de la narración y de la significación en el cine de ficción. Se busca detener la mirada y dirigirla en profundidad. Hablar de *mirada* y no de *visión* implica transformar la visión en un acto voluntario y dirigido, es decir, orientado hacia un fin. Al *detener la mirada* comienza la investigación y el conocimiento de la cosa que se investiga por capas cada vez más profundas.

La tesis adopta un método basado en la formulación de tres hipótesis (tres supuestos) que desencadenan tres análisis en tres niveles diferentes. Tres investigaciones que manejan recursos distintos en los cuales está el *cine de ficción* como materia prima, fecunda y nutriente, común a todos los niveles. La verificación de cada una de las tres hipótesis planteadas tiene una validez autónoma que se agota en sí misma una vez que se realiza la verificación. Módulo 1: ¿Existen incongruencias entre los *espacios* mostrados en cada toma del comedor de los *Amberson*? Módulo 2: ¿Existen influencias del estilo de Welles en el de Hitchcock a partir de 1943? Módulo 3: ¿Es posible detectar una temática común entre el filme de Welles y los de Hitchcock, manifestada a través del manejo de espacios y conductas arquetípicas? Tal como lo apreciamos en el análisis de los capítulos 3 a 7, las respuestas a todas estas interrogantes son afirmativas. Pero ¿es esto lo que realmente interesa en un plano más general de la propuesta? ¿o son los procedimientos, los mecanismos de investigación que permiten arribar a esas conclusiones mediante análisis interrelacionados y a través de los cuales se practica el ejercicio de *detener la mirada* y darle una dirección a la búsqueda?

Las conclusiones aportadas por la investigación en cada uno de los tres niveles o módulos al que pertenece cada una de las hipótesis tiene alcances diferentes en campos también diferentes: el *gráfico-representacional*, el *cinematográfico* y el *arquitectónico-significativo*. Tiene, también, una validez de continuidad. El análisis de cada módulo facilita y prepara el acceso a la resolución de la siguiente hipótesis y al siguiente nivel de análisis. Sin bien

es posible transitar cada módulo de modo independiente y por separado, lo que da validez a la propuesta es el proceso por el cual se llega a verificar cada una de las hipótesis y los diferentes planos en los que trabaja cada una de ellas. Las conclusiones sobre el método seguido para verificar cada hipótesis son las que dan validez al sistema propuesto al trascender el alcance limitado de la verificación concreta del contenido de la hipótesis.

Tal como se demostrara, se considera que un filme de ficción maneja una trama en la que se destacan tres componentes interactuantes e interdependientes, aunque pasibles de ser analizados por separado y en distintos niveles de significación: el espacio arquitectónico de ficción, expresado a través de la *escenografía*, el *comportamiento de los personajes* en ese espacio de ficción y el *tema* de la historia narrada y actuada por esos personajes en ese espacio de ficción. En el sistema metodológico propuesto, el rol de las hipótesis es provocar el análisis de cada uno de los componentes de modo independiente, con énfasis diferentes, en distintos niveles de complejidad y significación, pero sin que se pierdan sus interrelaciones. A saber: el nivel de la *observación* y de la *representación gráfica del espacio arquitectónico de ficción* re-presentado en el cuadro mediante la sucesión de fotogramas (módulo 1); el nivel de la *observación* y de la *síntesis tipológica de los recursos cinematográficos* que constituyen el estilo particular de cada director, especialmente el de los recursos enunciativos (módulo 2); el nivel de la *observación* y de la *síntesis arquetípica* en relación con el espacio arquitectónico calificado como espacio interior doméstico, por medio de la comparación de las *temáticas de las historias narradas* a través de los recursos cinematográficos y del comportamiento de los actores en espacios arquitectónicos representados por las diferentes escenografías (módulo 3).

En todos los casos, el método se basa en operaciones de comparación. En el módulo 1, la comparación se realiza entre el *espacio pictórico* —lo que el espectador ve en el cuadro fílmico—, el *espacio fílmico* —las imágenes mentales que se conforma en su mente a partir de lo que ve y de lo que ya conoce sobre el espacio arquitectónico (que en este trabajo se denomina las lógicas del proyecto de arquitectura) y el *espacio profílmico 2* —lo que ve en los gráficos que realiza a medida que observa los fotogramas y el filme—. En este sentido, el método propuesto tiende a nutrirse de las lógicas del proyecto, es decir, del conocimiento previo que posee el estudiante sobre el espacio arquitectónico. A la vez, a partir de los sucesivos visionados del filme para realizar el levantamiento de un espacio determinado y representarlo gráficamente, el mismo estudiante debe revisar y poner a prueba ese conocimiento adquirido previamente. De ese modo, termina por construir el *espacio profílmico 2*, que es el resultado de lo que *realmente ve* y no de lo que *cree ver*. El proceso está lleno de formulaciones de hipótesis que se verifican o se descartan. El espacio fílmico, que se había validado en un primer visionado, es transformado, y lo que surge a través del levantamiento es una categoría especial de espacio profílmico que tiene sus vínculos de analogía con el espacio escenográfico filmado, sin ser, necesariamente, el mismo espacio.

La primera hipótesis, pues, despliega el análisis en un campo relativamente limitado, el del espacio pictórico, profílmico y fílmico. Trabaja especialmente con la escenografía. Se vale de los recursos cinematográficos utilizados por el director, pero no se detiene a estudiarlos. De acuerdo con el método propuesto basado en la *comparación*, esta se realiza entre las imágenes del cuadro fílmico o espacio pictórico —lo que ve el espectador en la pantalla—, las imágenes gráficas que realiza a partir de lo que ve en la pantalla y de lo que conoce por experiencia —imágenes del levantamiento— y las imágenes mentales que se forma de una y otra fuente. Como todo estudio que se basa en la comparación, el producto se enriquece y perfecciona a medida que se transita y reitera el proceso a seguir.

Se concluye que este procedimiento resulta eficaz para analizar el espacio pictórico y deducir la situación espacial representada por cada fotograma. Con respecto a la acción sobre el espectador, el método tiende a debilitar los preconceptos o lógicas del proyecto que el espectador posee del espacio sobre el cual trabaja a través del ejercicio de levantamiento. En este sentido, el ejercicio de levantamiento resulta sumamente pertinente para detener la mirada del observador y dibujante en el cuadro fílmico y demostrar en qué grado su afán por comprender el espacio lo lleva a concebirlo *de acuerdo con lo que conoce y no con lo que ve*. El ejercicio correspondiente al módulo 1 tiende a *cuestionar las lógicas del proyecto* del espectador e instaurar nuevas lógicas que provienen de la visión directa y del análisis gráfico, *de una mirada renovada* y no del conocimiento *a priori* que tiene del espacio arquitectónico específico que analiza mientras hace el levantamiento gráfico.

En el módulo 2, la comparación se efectúa entre los indicadores del estilo cinematográfico de los realizadores a través del análisis de sus filmes. Se toma al filme *The Magnificent Ambersons*, de Orson Welles, como referente. Si bien el análisis realizado en esta oportunidad amplía el campo de elementos a comparar, dado que pone el énfasis en el manejo de los recursos cinematográficos de cada director, no se pierde la vinculación ni con el espacio euclidiano representado por la escenografía ni con el tema de la historia narrada. Si bien se pone el énfasis en el estudio de los recursos técnicos que permiten construir la narración, especialmente de los recursos enunciativos del discurso, el propio método propuesto trabaja con la interrelación de los tres componentes del cine de ficción.

Un ejemplo de esta interrelación lo constituye el mapa de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP) a través del cual se vinculan a los tres componentes aludidos: el espacio escenográfico, el comportamiento de los personajes y el tema de la historia. Así, por ejemplo, el mapeo de movimientos analizado en la

escena n.º 28 de *The Magnificent Ambersons* muestra claramente esta integración.<sup>300</sup> El movimiento de la cámara (MC), uno de los identificadores del estilo cinematográfico junto con la angulación y el encuadre, registra el movimiento de los personajes (MP) y crea una figura gráfica en espiral envolvente acorde con el espacio escenográfico (ESC) —la escalera de la mansión Amberson que se enrosca sobre su eje vertical— y con el sentido del diálogo (SD) que entablan los personajes, de creciente complejidad y fuerza dramática.

En el módulo 2, se estudian los recursos técnicos para expresar el espacio fílmico. Pero también se estudia el espacio fílmico como recurso enuncivo para expresar *figuras de sentido*. Se llega a la conclusión de que no es suficiente la descripción del recurso identificador del estilo (el tipo de movimiento de la cámara, por ejemplo), sino que es necesario, además, determinar las *figuras de sentido*, las reacciones que ese recurso genera en el espectador. Para poder calificar el grado con el que el recurso apoya a la narración, y de ese modo poder ampliar los términos de la comparación entre los estilos de ambos directores, es necesario valorar las reacciones intelectuales y anímicas que provoca en el espectador. Debido a la complejidad y vastedad de recursos que identifican el estilo de los realizadores cinematográficos, fue inevitable trabajar con un postulado que permitiese seleccionar aquellos recursos más significativos utilizados en las secuencias más relevantes del filme de Welles.

Como conclusión general del módulo 2, se destacan dos aspectos: por un lado, el manejo del movimiento en el espacio por parte de cada uno de los directores como recurso para generar figuras de sentido al servicio de la narración de la historia y, por otra parte, la interrelación entre los niveles narrativos y el espacio escenográfico calificado. En Welles, el movimiento mecánico en el espacio expresa los cambios que se producen con el devenir de la vida de una manera precipitada y atrapante; en Hitchcock, el movimiento parece estar al servicio de la generación de uno de sus recursos más preciados, el *suspense*. En Welles, el movimiento mecánico significa cambio, transformación en todos los ámbitos de la vida. En Hitchcock, aunque parezca paradójico, suspensión de la acción. Ambos directores recurren al movimiento para producir el pasaje de la extradiégesis a la intradiégesis en relación directa con el pasaje desde el espacio exterior público al espacio interior privado. Hitchcock, de una manera breve y directa. Welles, de un modo extendido y elaborado.

Con respecto al método aplicado en este módulo, se concluye que la comparación de estilos permite recorrer ampliamente los diferentes filmes a través del análisis de los recursos cinematográficos utilizados por cada director. El estudio puede realizarse en un nivel puramente descriptivo del manejo de cada recurso o alcanzar niveles más profundos mediante la definición de las *figuras de sentido* producidas por cada recurso o conjunto de recursos. Estas *figuras de sentido* son las que finalmente se comparan para verificar la hipótesis planteada.

Se concluye, también, que el método aplicado en el módulo 2 posibilita relacionar los recursos enunciativos con los recursos enuncivos. Por lo tanto, permite integrar los tres componentes básicos del cine de ficción al formato narrativo-estilístico propuesto por cada realizador. Al mismo tiempo, el análisis a través de las *figuras de sentido* exige incorporar al espectador en la investigación dado que es necesario estimar su comportamiento frente a la obra de arte —el filme— que se le presenta, en cuyo contacto se produce el tan ansiado *fenómeno estético* o *experiencia estética*. Este aspecto demuestra la riqueza del método manejado en esta sección.

En el módulo 3, la comparación se realiza entre los filmes de ambos directores con la finalidad de detectar aquellos arquetipos espaciales o espacios arquetípicos que albergan comportamientos también arquetípicos. Se relacionan los espacios escenográficos y los comportamientos de los personajes con la expresión de la interioridad doméstica que se manifiesta de modo diferente en cada uno de los filmes. La comparación ya no se hace en el ámbito del estilo, sino en el de una concepción arquetípica del espacio interior doméstico que se corresponde con el comportamiento del personaje que lo habita y del cual el espacio euclidiano es su expresión y su representación. Se trata de encontrar los arquetipos de conducta entre los personajes de los diferentes filmes y el modo de expresarlos a través del mismo arquetipo espacial y arquitectónico.

La tercera hipótesis provoca el estudio en un nivel aún más complejo pues exige comparar los temas de filmes diferentes en un plano de significación distinto a los dos anteriores y en el que cada espacio escenográfico y cada comportamiento de los personajes adquieren significados diferentes a los que se les asigna en los otros dos niveles. En este estudio no se excluyen ni desestiman resultados y conclusiones obtenidos en los módulos 1 y 2. Para trabajar este tercer nivel de comparación, fueron introducidos conceptos extraídos de una bibliografía especial acorde con el tema mencionado en la tercera hipótesis: el *espacio interior doméstico*. El análisis se apoyó, entonces, sobre la base de una bibliografía específica que amplió el campo del conocimiento arquitectónico al campo de la historiografía, sociología, psicología, antropología y filmografía. En esencia, ese trabajo consistió en verificar los postulados expresados en la bibliografía de referencia a través de los contenidos discursivos de los 55 filmes analizados.

A pesar de haber trabajado con géneros diferentes, se encontraron similitudes entre el tema del filme de Welles y algunos filmes de Hitchcock posteriores a 1943. Si bien la demostración de la existencia de la influencia de un director en otro resultó el objetivo de la investigación, más significativo fue poder estudiar y reconocer espacios arquitectónicos disímiles en cuanto a su apariencia, pero profundamente relacionados por una temática

300 Véase el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Escena n.º 1 a escena n.º 57. Comentarios correspondientes a cada escena.



arquetípica común. Resultó esencial poder detectar la base arquetípica puesta al servicio de la narración de una historia a través del manejo de diferentes recursos enuncivos y enunciativos.

El análisis en este nivel, activado por la tercera hipótesis, obliga al espectador a recurrir a un bagaje de conocimientos que abarca un amplio espectro de especialidades científicas y artísticas aunque coloque el acento en los aspectos arquetípicos del comportamiento humano y su concomitante espacial. Apela a un bagaje especial del ser humano, su *imaginario*, entendido como el conjunto de imágenes que surgen como una inevitable representación de vivencias gracias a la facultad de simbolización del ser humano, del cual emergen, continuamente, todos sus miedos y todas sus esperanzas. Este imaginario funciona sobre la base de las representaciones que traducen en imágenes mentales una realidad material o una concepción. Por lo tanto, en el imaginario se localiza nuestra percepción transformada en representaciones, imágenes obtenidas a través de la imaginación. Con el concurso de la imaginación, la representación sufre una transformación simbólica. De este modo, el imaginario aporta un complemento de sentido a las representaciones, las transforma simbólicamente para ser tanto guías de análisis como guías de acción. La introducción de lo arquetípico-imaginario permite, pues, la conjunción de lo que propone el ejercicio del módulo 3 —el análisis— con la propuesta del artista —el filme— y la reacción del espectador ante esa propuesta —la acción—. De ese modo, se supera la reproducción de la representación y se la transporta hacia una imagen creadora. En ello yace la fuerza creativa del imaginario que rebasa la simple representación: el imaginario crea imágenes actuantes, imágenes-guía, imágenes que conducen procesos y no solo representan realidades materiales o subjetivas. El imaginario es, entonces, un proceso dinámico que otorga sentido a la simple representación mental a la vez que guía la acción.

El interés esencial de los *arquetipos* radica en que constituyen el punto de encuentro entre el imaginario y los procesos racionales. Este aspecto permitiría dar una explicación racional a las motivaciones y reacciones del espectador ante el *fenómeno estético*. Este sería el *nodo de encuentro* entre las representaciones simbólicas del filme —que no es otra cosa que la manifestación del imaginario del realizador— y las representaciones simbólicas del espectador —aquello que constituye su propio imaginario—. Cuando el fenómeno estético se produce, el espectador *se reconoce* debido, justamente, al reconocimiento —inconsciente pero real— de los arquetipos del imaginario. Este reconocimiento equivale a una *identificación* por parte del espectador con el realizador a través de la obra (de arte).<sup>301</sup> Es a través de este *mecanismo de identificación* mutua que el realizador organiza su narración para motivar al espectador y provocar la experiencia estética, sin la cual no tendría sentido su obra. Si esta identificación no ocurriese, la obra no habría sido más que una simple representación. Solo así el espectador experimentará la *mimesis* y la *catarsis* a las que se refirió Aristóteles. Al decir de Oscar Wilde, «no es la vida, sino al espectador, a quien refleja realmente el Arte».<sup>302</sup> La verdadera obra de arte es un ojo que nos acoge en su mirada.

Mientras el módulo 1 y el módulo 2 plantean un estudio parcial del filme, el análisis del módulo 3 nos lo devuelve como un hecho estético integral. Este fenómeno estético o experiencia estética constituye el *encuentro* entre el filme y el espectador, a la vez que nos explica el sentido del manejo de todos los recursos de la narración por parte del realizador.

## CONCLUSIONES SOBRE EL ORDEN SECUENCIAL DE LAS HIPÓTESIS PROPUESTAS

El orden secuencial de las hipótesis propuestas facilita la síntesis necesaria de los tres componentes analizados y comparados por separado —espacio escenográfico/arquitectónico, comportamiento de los personajes, tema de la historia—. Pero como se dijo anteriormente, si bien la facilita, no la exige ni la condiciona. Se debe tener presente que ni la existencia ni la ubicación de ningún objeto de la escena es gratuita, su presencia responde a un motivo preciso. Es primordial destacar este aspecto pues un objeto de la escenografía o del atrezzo puede ser insignificante o pasar desapercibido si se realiza la lectura del filme desde un determinado nivel de significación. Por el contrario, puede resultar un elemento revelador —y, por lo tanto, su presencia es inexcusable— para completar la cadena significativa que pertenece a otro estrato diferente desde el cual se hace la lectura del filme.<sup>303</sup> En este sentido, el orden de la secuencia desplegada por los tres niveles que se corresponden con las tres hipótesis podría revertirse o reiniciarse, ahora con un nuevo bagaje de conocimientos significantes. Este bagaje de conocimientos renovados permitiría analizar cada uno de los niveles con una mirada también renovada y, así, poder descubrir atributos de los componentes básicos del cine de ficción que antes habían pasado desapercibidos. Si se hace la experiencia, seguramente, se detectarán otros objetos y otros detalles que habían sido desestimados o no habían sido detectados en una primera oportunidad. El circuito no es cerrado ni unidireccional, sino abierto y recursivo, a realizarse cuantas veces sea necesario según los diferentes objetivos.

301 El calificativo de *obra de arte* se lo otorga el espectador de la obra que se identifica plenamente con su realizador. Esta identificación no es otra cosa que el encuentro de los mismos sentimientos, las mismas imágenes, experimentados por ambos protagonistas de la experiencia estética: creador y observador. La obra actúa como mediadora entre ellos.

302 AZARA, Pedro (1992), *La imagen de lo invisible*, Barcelona: Anagrama, p 14..

303 Es por esa razón, tal vez, que descubrimos nuevos objetos y nuevos significados cada vez que vemos reiteradamente un filme. Y este es uno de los argumentos por los que a través de las múltiples lecturas de un filme podríamos profundizar en el conocimiento de las cosas.



Ahora bien, uno de los problemas que subsistió a lo largo del estudio fue el de conservar la coherencia, las relaciones y las significaciones de estos tres componentes interactuantes<sup>304</sup> del cine de ficción sin turbarse por su fuerza poética o perderse a causa de las diferencias culturales, temporales y espaciales propias de la historia contada en cada uno de los filmes por cada uno de los dos realizadores. Si bien es posible, y en una primera instancia necesario, analizar y comparar cada uno de esos tres componentes por separado —estudio que en este trabajo se realiza como recurso metodológico auxiliar, especialmente en el segundo nivel o estadio propuesto por la segunda hipótesis, en el módulo 2—, el análisis pierde sentido a la luz de la significación que se maneja en el tercer nivel iniciado por la tercera hipótesis, en el módulo 3, pues el comportamiento de cada uno de estos componentes se explica solo si se considera el de los otros dos analizados en el mismo nivel de significación. En este sentido, es interesante observar que ya en el segundo nivel de estudio, correspondiente a la segunda hipótesis, se efectúan incursiones propias del primer y del tercer nivel.<sup>305</sup>

Por otra parte, la interacción de los tres componentes se realiza en múltiples estratos, cada uno de los cuales nos permite acceder, progresivamente, a diferentes niveles de comprensión y a la revelación, por parte de los mismos *objetos, espacios y acciones*, de significados diferentes y complementarios. Estos significados diferentes y complementarios tienen su valor y utilidad de acuerdo con la lectura que hagamos desde el nivel de conocimiento en el que nos encontremos. Debido a esto, un filme de calidad, como toda obra de arte, ofrece múltiples lecturas pues toda interpretación de un símbolo, sin llegar a ser arbitraria, es ambigua porque está dirigida a la subjetividad de quien lo interpreta; en definitiva, un símbolo es un estímulo capaz de trasladar a quien lo recibe, desde el plano de lo fenomenológico y existencial al de lo absoluto e inamovible, al plano de lo arquetípico. Esto no significa que la escenografía —espacio y atrezzo— deba cambiar para cada lectura, sino que lo que cambia es nuestra *mirada significante*, pues en cada nueva lectura que hagamos podremos encontrar nuevos significados para las cosas en relación con el uso que le dan los personajes y en el marco de una historia o de una trama determinada que, también, podrá tener diferentes lecturas y significados. Este concepto enriquece aún más las potencialidades del cine como recurso expresivo para investigar la realidad: una representación de la realidad para investigar la realidad misma. La percepción, como acto en el que lo físico y lo mental son indisolubles, integra, aunque no siempre de forma armónica, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo pulsional. En consecuencia, si bien el realizador de un filme no tiene por qué proponer múltiples lecturas —aunque existan innumerables filmes que así lo pretenden—, el espectador podría realizarlas en cualquier filme abierto a esa posibilidad.

304 Nos referimos al *espacio arquitectónico* de ficción, al *comportamiento de los personajes* en ese espacio de ficción y al *tema de la historia* narrada y actuada por esos personajes en ese espacio arquitectónico de ficción.

305 Véase al respecto el Anexo 2: Orson Welles. *The Magnificent Ambersons* (1942). Análisis y mapeo de los movimientos de la cámara (MC) y de los personajes (MP). Comentarios correspondientes a cada escena. Escena n.º 1 a escena n.º 57.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

### General

ECO, UMBERTO (2001), *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: Gedisa, 233 pp.

### Pedagogía de la proyectación

MAZZEO, Cecilia y Ana María ROMANO (2007), *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*, 1.ª ed., Buenos Aires: Nobuko, 165 pp.

PALLASMAA, Juhani (2005), *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester: John Wiley & Sons, 73 pp.

SCHÖN, Donald A. (1992), *La formación de profesionales reflexivos: hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*, 1.ª ed., Barcelona: Paidós, 320 pp.

TUSQUETS BLANCA, Óscar (1998), *Todo es comparable*, 1.ª ed., Barcelona: Anagrama, 221 pp.

### Arte y percepción visual

ARNHEIM, Rudolf (2007), *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales* (tit. orig.: *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*), Madrid: Alianza, 256 pp.

AZARA, Pedro (1992), *La imagen de lo invisible*, Barcelona: Anagrama, 215 pp.

BERGER, John (2010), *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 176 pp.

BOZAL, Valeriano (coord.) (2000), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, 2.ª ed., Madrid: Antonio Machado (La balsa de la Medusa, 81), 499 pp.

————— (2002), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, 3.ª ed., Madrid: Antonio Machado (La balsa de la Medusa, 81), 505 pp..

BREA, José Luis (2005), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal (Colección Estudios Visuales), 244 pp.

FLORES, Ricardo y Eva PRATS (2008), *Through the canvases: Architecture inside Dutch Paintings*, 1.ª ed., Sídney: Universidad de Nueva Gales del Sur, 128 pp.

GADAMER, Hans-Georg (1996), *Estética y hermenéutica* (trad. Antonio Gómez Ramos), 3.ª ed., Madrid: Tecnos (Anaya), 315 pp.

GOMBRICH, Ernst H. (1980), *El sentido del orden: estudio sobre psicología de las artes decorativas* (trad. Esteve Rimbau i Sauri, tit. orig.: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*), 2.ª ed. (ed. orig., 1979), Barcelona: Gustavo Gili, 498 pp.

————— (2008), *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, (ed. orig., 1960), Londres: Phaidon, 402 pp.

PANOFSKY, Erwin (1970), *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires: Infinito, 310 pp.

————— (1973), *La perspectiva como forma simbólica* (trad. Virginia Careaga, tit. orig.: *Die Perspektive als «symbolische Form»*), 6.ª ed., Barcelona: Tusquets Editores (Cuadernos marginales, 31), 123 pp.

PEIRCE, Charles Sanders (1986), *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 116 pp.

TATARKIEWICZ, Władysław (1997), *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (trad. Francisco Rodríguez Martín), 6.ª edición, Madrid: Tecnos, 415 pp.

WÖLFFLIN, Enrique (1924), *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (trad. José Moreno Villa), Madrid: Espasa-Calpe, 346 pp.

WORRINGER, Wilhelm (1953), *Abstracción y naturaleza*, 1.ª ed., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 137 pp. (Ed. orig.: *Abstraktion und Einfühlung*, Múnich: R. Piper & Co. Verlag, 1908.)

### Cine y narratología

AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona: Paidós, 208 pp.

————— et al. (2006), *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (trad. Núria Vidal), Buenos Aires: Paidós, 329 pp. (Ed. orig.: *Esthétique du film*, París: Éditions Fernand Nathan, 1983.)

BABINEAU, Dan (2003), *Stairs in Cinema: a Formal and Thematic Investigation*, tesis en Estudios cinematográficos, Universidad Concordia (Montreal, Canadá).

BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (trad. Joaquim Sala-Sanahuja), 1.ª ed., Barcelona: Paidós, 207 pp. (Ed. orig.: *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.)

————— (2001), *La torre Eiffel: textos sobre la imagen* (trad. Enric Folch), Barcelona: Paidós, 192 pp.

BLANCO, Desiderio (2003), *Semiótica del texto fílmico*, 1.ª ed., Lima: Universidad de Lima, 332 pp.

BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, 1.ª ed., Buenos Aires: Paidós (Comunicación, Cine), 357 pp.

BURCH, Noël (2004), *Praxis del cine* (trad. Ramón Font), 8.ª ed., Madrid: Fundamentos (Colección Arte), 188 pp. (Ed. orig.: *Praxis du cinéma*, París: Gallimard, 1970.)

DELEUZE, Gilles (1983), *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1* (trad. Irene Agoff), Barcelona: Paidós, 318 pp. (Ed. orig.: *L'image-mouvement, Cinéma 1*, París: Les Éditions de Minuit, 1983.)

————— (2005), *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2* (trad. Irene Agoff), 1.ª ed., Buenos Aires: Paidós, 371 pp. (Ed. orig.: *L'image-temps, Cinéma 2*, París: Les Éditions de Minuit, 1985.)

GENETTE, Gérard (2004), *Metalepsis: de la figura a la ficción* (trad. Luciano Padella López), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 155 pp.

MACMILLAN, Mary (2013), *Constitución de un sujeto sobreviviente: una lectura a la poesía de Tomás Harris*, 1.ª ed., Santiago de Chile: Cuarto Propio.

MAGNY, Joël (2001), *Le point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur*, París: Cahiers du Cinéma (Les petits Cahiers)-SCÉRÉN-CNDP, 93 pp.

- MANCINI, Michele y Giuseppe PERRELLA (1986), *Michelangelo Antonioni: architetture della visione/Michelangelo Antonioni: Architecture in Vision*, Roma: Coneditor, 597 pp.
- MITRY, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio* (trad. María del Mar Linares García), Madrid: Akal, 165 pp. (Ed. orig.: *La sémiologie en question*, París: Les Éditions du Cerf, 1987.)
- PALLASMAA, Juhani (2007), *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki: Rakennustiö Publishing.
- PANTALEÓN, Carlos (2012), «Phi 24 fps/55. Del espacio fílmico al espacio profílmico. Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico», en *Avanca Cinema International Conference 2012*, Avanca: Edições Cineclub de Avanca, pp. 1040-1049.
- (2013), «El uso del diptico en los filmes de Alfred Hitchcock. Del diptico pictórico al diptico virtual», en *Avanca Cinema International Conference 2013*, Avanca: Edições Cineclub de Avanca, pp. 590-597.
- (2015), «Un viaje a través del espejo», en *Avanca Cinema International Conference 2015*, Avanca: Edições Cineclub de Avanca, 1312 pp.
- RIVERA, David (2005), *Tabula rasa: el Movimiento Moderno y la ciudad maquinista en el cine (1960-2000)*, 1.ª ed., Madrid: Fundación Diego de Sagrado, 220 pp.
- y Manuel GARCÍA ROIG (2006), *La ventana indiscreta: cuadernos del aula de cine y arquitectura de la ETSAM*, n.º 3, Madrid: Mairera, 260 pp.
- TASHIRO, C. S. (1998), *Pretty Pictures: Production Design and the History Film*, Austin: University of Texas Press, 235 pp.
- URPI GUERCIA, Carmen (2000), *La virtualidad educativa del cine a partir de la teoría fílmica de Jean Mitry (1904-1988)*, 1.ª ed., Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 305 pp.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, 1.ª ed., Barcelona: Paidós (Papeles de Comunicación, 15), 192 pp.
- (2003), *Pensar la imagen*, 5.ª ed. (ed. orig., 1989), Madrid: Cátedra, 260 pp.

## En páginas web

- BAIZ QUEVEDO, Frank, *Claves para la escritura de un buen guión de cine*. Disponible en <<https://es.slideshare.net/ddannery/claves-para-la-escritura-de-un-buen-guion>>.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (2011), *La narratología audiovisual como método de análisis*, Lecciones del portal, Portal de la Comunicación Incom-UAB. Versión PDF disponible en <[http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/53\\_esp.pdf](http://www.portalcomunicacion.com/uploads/pdf/53_esp.pdf)>.
- LAGORIO, Miguel (2010), *El relato cinematográfico y sus narradores*. Disponible en <[http://www.henciclopedia.org/autores/Miguel Lagorio/Relatocinematynarrado.htm](http://www.henciclopedia.org/autores/Miguel%20Lagorio/Relatocinematynarrado.htm)>.
- MACCLENNEN, Sofía A. (2004), *Diccionario de conceptos críticos para el estudio del cine*. Disponible en <<https://qizlet.com/38466492/diccionario-de-terminos-cinematograficos-flash-cards/>>.
- RUDIN, Ernst (2003), *Proseminario literario español II: análisis del discurso, conceptos básicos, modo. Introducción a la terminología de Genette*. Disponible en <<http://www.elneto.com/hispa/genette/Z2tttdistancia.htm>>.
- SORIA, Marta y Pablo ARNAU, *Análisis estético y ético de una película (ejemplo de película analizada: Before the Rain, de Manchevsky)*, Centro de Profesores y Recursos de Huesca, setiembre de 1999. Disponible en <[http://www.manchevski.com/13\\_marta\\_soria\\_pablo\\_arnau.doc](http://www.manchevski.com/13_marta_soria_pablo_arnau.doc)>.
- WIKIPEDIA, *Narrador*, artículo sobre el concepto de narrador, clasificación según su posición respecto a lo narrado, concepto de diégesis. Disponible en <<http://es.wikipedia.org/wiki/narrador>>.

## Bibliografía específica sobre los directores Alfred Hitchcock y Orson Welles

- CASTRO DE PAZ, José Luis (1999), *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos*, 1.ª ed., Barcelona: Paidós, 127 pp.
- (2000), *Alfred Hitchcock*, 1.ª ed., Madrid: Cátedra (Signo e Imagen, Cineastas), 225 pp.
- CONRAD, Peter (2003), *Los asesinatos de Hitchcock* (trad. Juan Sebastián Cárdenas), Madrid: Turner, 363 pp. (Ed. orig.: *The Hitchcock Murders*, Londres: Faber & Faber, 2000, 362 pp.)
- (2005), *Orson Welles. Historias de su vida* (trad. María Pérez Martín, ed. Javier Rodríguez), Madrid: Jaguar, 400 pp.
- JACOBS, Steven (2007), *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Róterdam: 010 Publishers, 342 pp.
- KROHN, Bill (2000), *Hitchcock at work*, 1.ª ed., Londres: Phaidon, 187 pp.
- SPOTO, Donald (1992), *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*, 2.ª ed., Nueva York: Anchor Books, 471 pp.
- (1985), *La cara oculta del genio: Alfred Hitchcock*, 1.ª ed., Barcelona: Ultramar Editores, 575 pp.
- TRUFFAUT, François (1974), *El cine según Hitchcock* (trad. Ramón G. Redondo), Madrid: Alianza, 319 pp. (Ed. orig.: *Le Cinéma selon Hitchcock*, París: Éditions Robert Laffont, 1966.)
- VILORIA, Natalia et al. (1999), *Los 100 años de la vida y la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock*, 1.ª ed., Valladolid: Fancy, 285 pp.

## Bibliografía sobre el espacio doméstico y arquetípico

- ALEXANDER, Christopher, Sara ISHIKAWA y Murray SILVERSTEIN (1977), *Pattern Language: Towns, Buildings, Constructions*, Nueva York: Oxford University Press, 1167 pp.
- ALEXANDER, Christopher (1981), *El modo intemporal de construir* (trad. Iris Menéndez), Barcelona: Gustavo Gili, 411 pp. (Ed. orig.: *The Timeless Way of Building*, Nueva York: Oxford University Press, 1979.)
- ALISON, Filippo (1997), *Frank Lloyd Wright: Designer of furniture*, 1.ª ed., Nápoles: Fratelli Fiorentino, 268 pp.
- BACHELARD, Gaston (1965), *La poética del espacio*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 281 pp. (Ed. orig.: *La poétique de l'espace*, París: Presses Universitaires de France, 1957.)
- BAUDRILLARD, Jean (2010), *El sistema de los objetos* (trad. Francisco González Aramburu), 8.ª ed., Madrid: Siglo XXI, 215 pp. (Ed. orig.: *Le système des objets*, París: Gallimard, 1968.)
- CORNOLDI, Adriano (1996), *Architettura dei luoghi domestici : il progetto del comfort*, Milán: Jaca Book, 279 pp.



- DURAND, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 148 pp. (Ed. orig.: *L'imagination symbolique*, París: Presses Universitaires de France, 1964.)
- DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, 6.ª ed., París: Bordas, 550 pp.
- HEIDEGGER, Martin (1994), *Conferencias y artículos*, 1.ª ed., Barcelona: Ediciones del Serbal, 246 pp.
- HUXLEY, Francis (1977), *O Sagrado e o Profano: duas fases da mesma moeda* (trad. Raúl José de Sá Barbosa), Río de Janeiro: Primor, 167 pp. (Ed. orig.: *The Way of the Sacred*, Londres: Aldus Book, 1974.)
- LAPOUJADE, María Noel (2006), *La imaginación estética en la mirada de Vermeer*, 2.ª ed. México: Herder, 292 pp.
- LUNDQUIST, John M. (1995), *El Templo: lugar de encuentro entre la tierra y el cielo* (trad. Horacio González Trejo, tit. orig.: *The Temple: meeting place of Heaven and Earth*), 1.ª ed., Madrid: Debate, 96 pp.
- MARTÍ ARÍS, Carlos (1993), *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, 1.ª ed., Barcelona: Ediciones del Sebal, 191 pp.
- RYBCZYNSKI, Witold (1993), *La casa: historia de una idea* (trad. Fernando Santos Fontenla, tit. orig.: *Home: A Short History of an Idea*), Buenos Aires: Emecé, 253 pp.
- RYKWERT, Joseph (1974), *La casa de Adán en el Paraíso* (tit. orig.: *On Adam's House in Paradise: the Idea of the Primitive Hut in Architecture History*), 2.ª ed., Barcelona: Gustavo Gili, 252 pp.
- SERFATY-GARZON, Perla (2003), *Chez soi: les territoires de l'intimité*, París: Armand Colin, 255 pp.
- VIGNA, Daniela y Silvana ALESSANDRIA (1996), *La casa tra immagine e simbolo*, Turín: UTET Libreria, 180 pp.

## FILMOGRAFÍA

- The Magnificent Ambersons* (1942), dir. Orson Welles, Estados Unidos.  
Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).
- The Lodger: A Story of the London Fog* (1926), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Easy Virtue* (1927), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- The Ring* (1927), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).
- The Farmer's Wife* (1928), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).
- Blackmail* (1929), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Murder!* (1930), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Number Seventeen* (1932), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2011).
- Rich and Strange* (1932), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2011).
- The Man Who Knew Too Much* (1934), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- The 39 Steps* (1935), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Secret Agent* (1936), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).
- Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Sabotage* (1936), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión hablada en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay.
- Young and Innocent* (1937), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2011).
- The Lady Vanishes* (1938), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Jamaica Inn* (1939), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).
- Rebecca* (1940), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.  
Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).
- Foreign Correspondent* (1940), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.  
Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).
- Mr. and Mrs. Smith* (1941), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2011).

*Suspicion* (1941), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Saboteur* (1942), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

*Shadow of a Doubt* (1943), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Lifeboat* (1944), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión hablada en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay.

*Spellbound* (1945), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Notorious* (1946), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*The Paradine Case* (1947), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2010).

*Rope* (1948), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

*Under Capricorn* (1949), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay.

*Stage Fright* (1950), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Strangers on a Train* (1951), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*I Confess* (1953), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Dial M for Murder* (1954), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2006).

*Rear Window* (1954), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2006).

*To Catch a Thief* (1955), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*The Trouble with Harry* (1955), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).

*The Man Who Knew Too Much* (1956), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*The Wrong Man* (1956), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Vertigo* (1958), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*North by Northwest* (1959), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2007).

*Psycho* (1960), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

*The Birds* (1963), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión doblada al español. En la filmoteca de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (2006).

*Marnie* (1964), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).

*Torn Curtain* (1966), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).

*Topaz* (1969), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).

*Frenzy* (1972), dir. Alfred Hitchcock, Reino Unido.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (2008).

*Family Plot* (1976), dir. Alfred Hitchcock, Estados Unidos.

Versión original en inglés con subtítulos en español. En la filmoteca de Cinemateca Uruguay (20

Este trabajo constituye una propuesta didáctica para incluir en los procesos de enseñanza de la Teoría y la Representación del proyecto arquitectónico. Se parte de la afirmación ya demostrada de que el cine de ficción resulta un medio adecuado y complementario de otros procedimientos para enseñar y estudiar arquitectura.

La propuesta establece una práctica alternativa a las tradicionales basada en el método de la comparación, que permite establecer relaciones entre diferentes realidades: entre la realidad y la ficción o entre diferentes mundos de ficción.

En este trabajo se comparan los filmes de dos grandes realizadores: Orson Welles y Alfred Hitchcock.

Mediante el planteo de hipótesis se busca poner en acción diferentes recursos de análisis de sus filmes y aportar al conocimiento científico sobre distintos temas vinculados con la percepción y la representación del espacio, y con los estilos de ambos realizadores. Asimismo, procura mostrar un camino alternativo para el manejo del recurso cine en los procesos de enseñanza del estudiante de arquitectura y de todo aquel que se interese en dos disciplinas tan apasionantes como son la Arquitectura y el Cine de ficción. Un camino que estructure diferentes procedimientos de análisis, que por sí mismos implican un ejercicio de la percepción y de la sensibilización, para verificar los contenidos y el alcance de las hipótesis planteadas.