

Autor / Author

DEL VALLE MORILLA, Ana María

Universidad Francisco de Vitoria (Madrid)

a.delvalle@ufv.es

RECIBIDO / RECEIVED 10 de junio de 2017

ACEPTADO / ACCEPTED 28 de junio de 2017

PÁGINAS / PAGES De la 55 a la 74

ISSN / ISSN 2386-2912

# Propuesta de nueva clasificación de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock a la luz de las implicaciones morales de la posición de cámara y el montaje. Estilos de *Unidad* y *Fragmentación*

## Proposition of a new classification of the cinematographic work of Alfred Hitchcock in light of the moral implications of the position of camera and the assembly. Styles of *Unity* and *Fragmentation*

La extensa obra cinematográfica de Alfred Hitchcock puede ser leída con un objeto formal relacional (el vínculo entre la mirada del director sobre el mundo y los tipos de encuadre y montaje elegidos en cada caso). Podemos entender que un director pone su sistema de valores y su forma de entender el mundo en cada acto comunicativo que representa su posición de cámara y también en el modo en el que cose los planos en el montaje. Si seguimos este enfoque y analizamos concienzudamente toda la obra del director, encontramos dos estilos diferenciados que coinciden con hitos *biofilmicos* del director: su salud y la de su esposa, los enfrentamientos con sus actrices, la falta de reconocimiento por parte de la industria cinematográfica, la inclusión del medio televisivo y sus tecnologías, etc. Así, podemos identificar un estilo de *Unidad*, entre los años 1927 y 1959 y un estilo de *Fragmentación* entre los años 1960 y 1976. A continuación indicamos las características de cada uno.

*#Hitchcock #cine #unidad #fragmentación #encuadre #montaje #moral*

Alfred Hitchcock's extensive cinematographic work can be read in a relational way (the link between the director's gaze on the world and the different types of cinematographic framing and editing). We can understand that a director puts his value system and his way of understanding the world in every communicable act, from the way he places the camera to the way he knits together the frames in the assembly. If we follow this approach and we conscientiously analyze Alfred Hitchcock's cinematographic work, we can distinguish two different styles that coincide with biographical and filme milestones: his health and his wife's, the clashes with his actresses, the lack of recognition of the industry, the appearance of the T.V. medium and its technologies... We can identify a style of *Unity* between 1927 and 1959 and a style of *Fragmentation* between 1960 and 1976. Below we show the characteristics on each one.

#Hitchcock #cinema #unity #fragmentation #framing #assembly #ethics

## 1. Introducción y metodología

Tradicionalmente se ha ordenado la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock de acuerdo con un criterio espacial y de industria cinematográfica. Así, se tiende a buscar un tipo de cine en su etapa británica y otro en su etapa en Hollywood.

Sin embargo, si ponemos el foco en los actos comunicativos morales que subyacen a las decisiones de encuadre y montaje, resulta en una clasificación diferente y creemos que más adecuada a la obra y al autor.

«La forma es el elemento universal mientras que el contenido es necesariamente particular, ya que ha surgido de una cultura concreta que lo determina» (Schrader, 1999:82).

Dos apuntes de especial relevancia se presentan en este contexto: la ética como algo adquirido y como fruto de unos hábitos construidos sobre unas normas formuladas o acogidas libremente. En ambos casos se trata del modo en que elegimos las acciones que construyen nuestra biografía y nuestro carácter. En este sentido, la ética es una *segunda Naturaleza*, como explica Ramón Lucas en *Horizonte Vertical*, un modo de ser del hombre distinto del ser del hombre (Lucas, 2008: 164-166).

La posición de cámara en los relatos cinematográficos de Alfred Hitchcock es una acción humana libre y elegida creativamente por el director, un modo posible de narrar a través de un encuadre que coincide, a veces, con la focalización. Ese hábito de encuadrar según unas normas confiere, a la vez, un determinado carácter en el director y un determinado estilo en sus obras.

Entendemos "Unidad" y "Fragmentación" como variables compositivas, es decir, directrices de estilo que pueden ser rastreadas en las obras. También entendemos la unidad y la fragmentación como posiciones personales y miradas del director que tienen relación con motivos históricos, biográficos y tecnológicos.

Una de las características de la modernidad es la fragmentación de la vida humana (...) La vida, sin embargo, es algo más que una secuencia de acciones y episodios individuales. (...) La separación tajante entre el individuo y los papeles que representa, concibe un yo que ha perdido el ámbito de relaciones sociales donde funcionan o deberían funcionar las virtudes aristotélicas (Vila-Coro, 2010: 304).

Hay en Alfred Hitchcock una visión de la sustancia cinematográfica que evoluciona desde una puesta en escena y un montaje que buscan la intelección del espectador a un cine más expresivo y también menos dialógico. Coinciden estos estilos con momentos en los que también percibe su vida de un modo unitario o fragmentado.

Godard, a propósito de Hitchcock, afirma que son las formas las que, finalmente, nos dicen lo que hay en el fondo de las cosas (Pérez Ochando, 2017:16).

No nos asombremos demasiado de encontrar, en lugar de las palabras travelling, encuadre, objetivo y toda esa fastidiosa jerga de los estudios, los términos más nobles y pretenciosos, de alma, Dios, inquietud o pecado<sup>1</sup> (Chabrol y Rohmer, 1957: 11).

## 2. Características del estilo de unidad (1927-1959)

Tras recorrer la extensa filmografía de Alfred Hitchcock, deteniéndonos en aquellas películas que suponen una innovación estilística o una utilización de la técnica de cámara que revela la dimensión moral del acto de comunicación fílmico, encontramos una serie de características comunes a la forma de hacer cine de Alfred Hitchcock durante algo más de dos décadas. Con certeza, el estilo que merece ser llamado de unidad se estrena con *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, 1927, y se instala con *Blackmail (Chantaje)* en 1929. Así permanece intacto, con sutiles variaciones posibilitadas por la evolución tecnológica, y la unidad singular que supone cada filme recreando su propio dialecto; hasta 1955 con *What's the Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)* y con total despliegue del estilo de fragmentación en 1960 con *Psycho (Psicosis)*.

Los filmes anteriores a 1927, desde 1922, año en el que por vez primera Alfred Hitchcock dirigió un filme (*Number 13*)<sup>2</sup>, son encargos en los que colaboraba sin que pudiera tomar decisiones relevantes, especialmente en cuanto a la posición de cámara.

1/ Godard bajo el seudónimo de Hans Lucas sobre *Strangers on a train* (Pacto siniestro), 1951

2/ También recibe el nombre de *Mrs. Peabody*. Filme inconcluso de Alfred Hitchcock y nunca exhibido comercialmente.

1927 es un año especialmente prolífico para Hitchcock con la dirección de *The Ring (El ring)*, *Downhill (Declive)* y *Easy Virtue (Dudosa virtud)*. Es también el año de *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, filme que el propio Hitchcock consideraba el punto de partida de su estilo y que contiene, efectivamente, muchos de los movimientos y actitudes de cámara que consolidan el estilo que ya percibimos como expresión de una cosmovisión en *Blackmail*.

Indicamos ahora algunos de los rasgos más representativos de esa forma de hacer cine y los ponemos en relación con la hipótesis moral que indicamos en la introducción.

## 21. Enunciación desde la posición de cámara e implicación moral de esta

La cuestión del respeto al punto de vista merece un punto y aparte. Piedra angular de la concepción hitchcockiana del cine. (...) Al adoptar la perspectiva de su protagonista, Hitchcock no solo se define moralmente con respecto a él, sino que lo convierte a nuestros ojos, en víctima clara de lo que acontece (Alberich, 1987:262).

La prioridad en la posición de cámara como enunciativa ha supuesto, en el periodo de unidad de Alfred Hitchcock, una reivindicación de la transparencia en el cine, actitud que comparte con la *Nouvelle Vague* y con otros movimientos cinematográficos previos y posteriores. Esa transparencia, en el lenguaje moral y desde la perspectiva de la enunciación, se traduce como honestidad, una actitud comunicativa imprescindible para el encuentro y que supone la decisión libre y personal de mostrar solo certezas. Para esto resulta imprescindible la recuperación del concepto de verdad en la comunicación y de verismo en los enunciados, que nos ofrecen respectivamente Álvaro Abellán-García «Cuando un sujeto dotado de intimidad se revela tal cual es, con franqueza y transparencia, rehúye de toda máscara o velo, su expresividad toda, especialmente sus palabras, se vuelven cauce de vinculación entre intimidades, posibilitando la comunicación y la vida creativa» (Abellán-García, 2012: 361) y Juan José García-Noblejas.

«Se trata de comprobar que las profesiones de comunicación pública tienen dimensiones eminentemente prácticas, cuyo cometido es "hacer la verdad práctica", mostrando estética, política, retórica, ética y poéticamente, qué sentido tienen, qué significan las cosas del hombre» (García-Noblejas, 2005: 12-13). La mayor experiencia de esta apuesta, que es también la manifestación máxima del montaje interno y de los movimientos de cámara puestos al servicio de la unidad, es el plano-secuencia. En el caso de Alfred Hitchcock, como hemos indicado en los diversos apartados dedicados a esta cuestión, el máximo exponente de enunciación de unidad desde la posición de cámara es *The Rope (La soga)*, 1948, rodada casi íntegramente en plano-secuencia.

## 2.2. Implicaciones de la angulación de cámara

Gran relevancia de la angulación de la cámara con significación moral de los siguientes tipos en función del contexto creado por la unidad de cada filme: acusatoria, aparición del plano contrapicado como representación de un plano subjetivo de una persona fallecida por causa de un crimen, o admiración y ennoblecimiento de un personaje mediante la perspectiva jerárquica favorecida por la inclinación de la cámara. La angulación indica, en muchas ocasiones, un cambio en la focalización y, sin embargo, no deja de mostrar la cosmovisión del director a través de los ojos prestados de sus personajes. En el particular caso de los contrapicados que representan la culpa y la acusación y la necesidad de una reparación en justicia de los acontecimientos, hay una dimensión trascendente en el sentido de Schrader, una alusión a una realidad no extradiegética, pero sí sobrenatural.

El otro tipo de angulación utilizada principalmente por Alfred Hitchcock, la que representa una perspectiva jerárquica, también es indudablemente moral, pues no responde a un punto de vista, sino a una mirada. No se trata de cómo ve el ojo, sino de cómo mira el hombre integralmente, entendiendo la mirada como un acto humano. Una visión menos realista que expresiva, que también sale del relato para evidenciar la cosmovisión del narrador.

## 2.3. Plano subjetivo natural

Planos naturales, sin saltos visuales: altura de los ojos. Esto supone implícitamente una concreta visión antropológica. En este caso, este tipo de planos están contruidos asumiendo que el hombre es también la medida del filme y que entre el director y el espectador no hay desigualdades, ya que se miran frontalmente. Este tipo de planos refuerzan la unidad porque trabajan en la invisibilidad de la técnica para una mejor mimesis del relato a la realidad. Poéticamente, además de moralmente, son unitarios, bien contruidos.

## 2.4. Montaje subordinado

Montaje transparente y sutil al servicio de la cámara. La sutura invisible es una característica del estilo de representación institucional que caracteriza no solo al cine de Alfred Hitchcock, sino a todo el cine clásico, especialmente en Hollywood. En Hitchcock, además, es consecuencia de una serie de acciones que responden a decisiones personales y libres para darle prioridad al relato y a la posición de cámara sobre el montaje.

La transparencia formal del montaje apoya la unidad también porque está ordenado a la enunciación por la cámara y porque en conjunto, el relato se construye para su intelección, con el espectador presente, implicando su colaboración y su experiencia estética.

## 2.5. Unidad narrativa a través del espacio y del tiempo

Continuidad de espacio y tiempo. Montaje interno, plano secuencia, fundidos para elipsis temporales y ausencia de *flash-back* rupturistas y *flash-forward*.

En general, los grandes cineastas montan fotogramas como si quisieran reconstruir un todo indisoluble. Como resultado, su montaje es imperceptible, no se ven las costuras ni las transiciones. En mi opinión, el montaje expresa la actitud del director hacia el cine (Tarkovski, 2017: 172-173).

Al final de esta etapa, en *I Confess (Yo confieso)*, 1953, por ejemplo, aparecen *flash-back* convergentes con el tiempo de partida y diegéticos. La continuidad en el espacio y en tiempo son unidades visuales, pero no solo visuales. Por una parte, la continuidad espacial está garantizada por la preeminencia de la posición de cámara como enunciativa del relato. En segundo lugar, la unidad temporal tiene que ver con el modo en que se entiende el montaje. La unidad visual espacio-temporal es consecuencia tangible de la voluntad de documentalismo a través de la imagen y la presunción de veracidad manifestada moralmente en la honestidad del director, pero también es un ejercicio sobre el logos compartido (modo de representación institucional) entre director y espectador. También es una intencionalidad compartida (la de la unidad en sentido narrativo arropada por la unidad del relato).

Esto, que es visto así por Alfred Hitchcock, no es compartido por otros directores. Tarkovski, por ejemplo reconoce esa mirada documentalista y moral en el cine de Hitchcock, pero no la considera valiosa. Pues entiende el cine en un eje expresivo y en este, el montaje posee mayor fuerza que el encuadre.

En el cine mudo permitía entender ( la posición de cámara), por ejemplo qué era una característica negativa y qué una positiva. Con este medio, cámara y director indicaban al espectador cómo relacionarse con tal o cual personaje. Este código es el resultado de una interpretación totalmente equivocada del cine (Tarkovski, 2017:174).

Sin embargo, ha habido tentativas de roarlo todo desde un único punto de vista, por ejemplo en *La Soga*, de Alfred Hitchcock o en *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatozov. ¿Y a qué ha llevado esto? A nada, porque es una nadería (Tarkovski, 2017:173).

Sin embargo, si el cine puede ser concebido como acto comunicativo, entonces, el punto de vista del director, manifestado en la posición de cámara, es relevante como apuesta por la unidad.

La unidad espacial y temporal es manifestación de una cosmovisión porque trabaja sobre una idea de hombre que conoce y mira integralmente. En la idea moral del contenido de las formas

expresivas, la unidad en el espacio y en el tiempo nos construye porque nos muestra un mundo que se puede conocer, que se deja conocer, que se puede habitar (la fragmentación espacio-temporal lo hace inhóspito).

Que el relato y el símbolo, en definitiva, son modos de hacer el mundo habitable, especialmente en lo que a nuestra proyección personal y comunitaria (insertadas en la historia), se refiere. Encuentran su cauce ya en la vida ordinaria (...) el relato como fuente de sentido que nos dice quiénes somos, cómo es el mundo y la mejor forma de desenvolvernos en él ( Abellán-García, 2012: 467).

## 2.6. Preferencia por planos largos

Durante la etapa de unidad, los planos tienden a construirse con una mayor profundidad de campo, con tiros de cámara generosos que ofrecen grandes planos generales, que Hitchcock consideraba mucho más emotivos. Además, la reducción de los cortes y la ocultación de las suturas supone un mayor trabajo sobre la realidad (sobre la puesta en escena). Una toma larga que dirige nuestra mirada desde la posición de cámara, que permite contextualizar la acción y no interrumpe, sino que enmarca los acontecimientos, a través del encuadre, que da el tiempo de la lectura y no oculta, permite con más facilidad, entender los significados como sentido, incluye al espectador y muestra hacia él una actitud de *respeto, estima y colaboración*, como recoge la obra de Alfonso López Quintás (2001).

El acortamiento de los planos durante la segunda etapa del cine de Alfred Hitchcock se debe a la incorporación de la técnica de la televisión en la producción cinematográfica en parte, pero esta no es la única causa ni la más importante. Si así fuera, también supondría una gran ruptura, ya que Hitchcock había defendido siempre la diferencia de lenguajes entre ambos medios impuesta por la naturaleza diferente de ambos medios.

Sin embargo, en el salto de la unidad visual a la inconexión se produce una ruptura técnica y visual. No se trata de una cuestión exclusivamente visual porque la técnica está inserta esencialmente en el enunciado del relato.

## 2.7. Planos especiales

Reserva de especiales encuadres y movimientos para momentos de gran peso expresivo: planos cenitales, que elevan la capacidad de juicio fuera de las fronteras del director, que apuntan a la trascendencia, que suponen, también, un mayor verismo por la vista de pájaro sobre el escenario, un narrador omnisciente que contempla un mundo expresivo.

Al mismo tiempo encontramos *travelling* circulares que ahondan en todas las perspectivas del momento que muestran, que no desperdician un detalle de lo que ocurre, son la antítesis de la

reconstrucción cubista que se encuentra en la fragmentación. Es un movimiento de total unidad, porque si la misma escena se representa desde todos los puntos de vista y se reconstruye como las diferentes vistas de un objeto axonométrico, el resultado en este caso es la fragmentación. Prueba de ello es la planificación de la secuencia del asesinato de Marion en *Psycho* (*Psicosis*), 1960, con más de sesenta posiciones de cámara diferentes. Esto es un ejemplo de cómo la posición de cámara puede contar algo o lo contrario según apueste por la fragmentación o por la unidad.

## 2.8. Un único punto de vista con excepciones fallidas

En 1954, además de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*), en la que Hitchcock comienza cuestionarse el sentido formal del cine clásico, también realiza *Dial M for Murder* (*Crimen perfecto*), su único experimento con un sistema de rodaje y exhibición en 3D. El fracaso y la desilusión del director con el sistema, refuerza aún más su idea del punto de vista único, incluso cuando trabajaba con varias cámaras como en *The Paradine Process* (*El proceso Paradine*), 1947. Si la enunciación se realiza desde la cámara y así se orienta la mirada del espectador, un sistema que incluya diferentes puntos de vista no permite la *lectura* del relato, de hecho, no es posible reconciliar el enunciado con el enunciador. En ese caso, además, es difícil que el espectador asuma la actitud empática y firme los pactos de lectura necesarios para la comunicación, por lo que esta no llega a producirse correctamente.

Moralmente, el punto de vista único implica la asunción de una responsabilidad por parte del director, mientras que el punto de vista múltiple reduce el relato cinematográfico a objeto y la mirada del director a punto de vista. Según la presunción de Hitchcock, la inhibición de la responsabilidad por parte de la cámara y del director no producen un relato neutro, sino inmoral. Si se produce una conexión casual entre las imágenes que llegan, por ejemplo, a un panel de video vigilancia, esa *sintaxis natural* no es buscada ni elegida consciente y libremente por un director que quiere hablar cinematográficamente con el mundo. Sin embargo, cuando Alfred Hitchcock coloca la cámara en 90 lugares diferentes para rodar el asesinato de Marion en *Psycho* (*Psicosis*), 1960, quiere reproducir en nosotros las mismas inconexiones mentales del asesino.

## 2.9. Movimientos de cámara

Movimientos de cámara grandilocuentes, descriptivos y morales, que persiguen la misma honestidad y certeza expresadas por el resto de características estilísticas y que manifiestan una búsqueda de la verdad sobre lo humano sin prejuicios y una voluntad de mostrar lo descubierto con la mayor precisión posible.

Encontramos también un uso extraordinario del *zoom* como “aparte” para facilitar una información a los espectadores que los personajes desconocen aún, un recurso centrífugo que, sin embargo, no aleja al espectador de la obra, sino que le hace más partícipe en tanto que es responsable del suspense, de la gestión de la información en la película, que se construye también con él. En este sentido, consideramos que estos usos de una herramienta que *per se* es artificiosa y antinatural sirven, sin embargo, de refuerzo a la enunciación, personalizan la cámara. Indiscutiblemente, el uso del *zoom* produce siempre una metalepsis, pero esta posee una fuerza conativa que nos hace recordar que Hitchcock nos habla a través de la cámara. En este sentido, el *zoom* durante la unidad si bien narrativamente no trabaja en la unidad, moralmente sí lo hace, porque fluye en la dirección de reforzar el vínculo comunicativo entre Alfred Hitchcock y nosotros.

## 2.10. Paralipsis

Paralipsis<sup>3</sup>: exclusión de los planos de mayor violencia mediante sombras, recursos sonoros, escenas que transcurren tras unos biombos, etc.

Durante esta etapa, casi todos los asesinatos y muertes violentas, violaciones y agresiones, ocurren sin ser vistas por la cámara que registra, sin embargo, sus huellas. El sonido, las sombras de los hechos, los objetos que entorpecen la mirada de la cámara, los fundidos y encadenados, el retroceso de la cámara tras las puertas de los apartamentos en los que ocurren los crímenes o la sencilla, pero genialmente trabajada elipsis temporal, nos hacen entender lo que ha ocurrido sin que jamás se muestre con detalle durante este periodo.

Apostar por la unidad en la dimensión moral de la posición de cámara, supone, en gran medida, reflexionar sobre la realidad encuadrada y la que queda fuera de campo, de cuadro o incluso del relato. La respuesta de Alfred Hitchcock durante todo el periodo de unidad, es clara: las acciones morales implican consecuencias en quien las produce y en quienes las reciben. Por eso decide contar sin menoscabar nuestras conciencias. La paralipsis es un ingenio muy creativo para responder a un problema complejo que sigue existiendo, por ejemplo, en la deontología periodística: ¿Cómo mostrar la verdad sin hacer daño? La respuesta a esa pregunta en el Alfred Hitchcock del periodo de unidad es hacerlo en paralipsis.

## 2.11. Unidad narrativa

El relato es estable y está garantizado tanto por la continuidad temporal como por la estructura de las películas de acuerdo a un logotipo compartido (estructura en actos), que favorece el

3/ “Paralipsis: figura que consiste en aparentar que se quiere omitir algo”. en diccionario R.A.E. Disponible en internet en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=paralipsis>.

entendimiento y la comprensión y esto es moral porque fomenta la colaboración. Las tramas y subtramas en este periodo se abren y cierran y se conectan con precisión. Los relatos lo son en sentido pleno porque garantizan la sucesión histórica de acontecimientos en el tiempo de un modo ordenado, porque remiten desde el enunciado al enunciador, porque hablan del interés humano.

Sobre la unidad narrativa en *Rear Window*, por ejemplo, Alberich dice lo siguiente: "No en vano, será la unidad de espacio y el dominio de la mirada sobre este espacio, la que, junto con la convaleciente situación del protagonista y su consiguiente ociosidad, provocará el esclarecimiento de un crimen y conducirá a la resolución del film en todas sus vertientes" (Alberich, 1987:219).

## 2.12. Polisíndeton

Polisíndeton<sup>4</sup> de encadenados y fundidos en la sintaxis del montaje de planos como preferencia estilística.

El estilo en el montaje es una cuestión de preferencias y hábitos, lo que remite a una decisión libre, condición de posibilidad de un acto moral; y a una decisión estética. Así que el estilo en el montaje es un acto moral y un acto comunicativo que forma parte de un tipo concreto de mirada. En este contexto, las conjunciones audiovisuales (transiciones entre planos) apoyan la voluntad de intelección, intentan mostrar la realidad como la ve Hitchcock, sin interrupción. Las conjunciones trabajan en los fines de la comunicación auténtica y en la veracidad de la enunciación.

Desde el punto de vista estético, las conjunciones también son estilísticas y metalingüísticas porque sirven al orden retórico del discurso audiovisual y lo embellecen en el ritmo anafórico o aliterado de sus repeticiones. Por este motivo recogemos el nombre de la característica entre las figuras retóricas literarias.

## 2.13. Conquista del virtuosismo formal

Durante el periodo de unidad en Alfred Hitchcock, el manejo de las sustancias expresivas cinematográficas adquiere niveles altísimos. Alfred Hitchcock, pese a no querer mirar a través de las cámaras, las conocía mejor que nadie. Sabía perfectamente cómo manejar los equipos para

---

4/ "Polisíndeton: figura que consiste en emplear repetidamente las conjunciones para dar fuerza o energía a la expresión de los conceptos". en diccionario R.A.E. Disponible en internet en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search>. Utilizamos el término en sentido metafórico entendiendo las transiciones entre planos (fundidos, cortes y encadenados) como conjunciones y/o nexos de una sintaxis audiovisual, que es el montaje.

obtener de ellos el máximo rendimiento. Solo quien conoce en profundidad un equipo, descubre posibilidades creativas innovadoras, modos de contar diferentes. Esta ruta de conocimiento en Hitchcock le lleva a sacar gran ventaja a otros directores que no se interesaban por las tecnologías incipientes. En este primer Hitchcock, no tiene sentido disociar la técnica del trabajo con los actores o con el guión o en la postproducción. Entiende perfectamente que se enuncia desde la cámara con la cámara y con el operador. Por eso siempre se rodeó de los mejores. Alcanzando este gran dominio métrico de la poética audiovisual, es natural pensar que sabía perfectamente cómo romper las reglas, prueba de ello es lo que hace en el siguiente periodo.

Sin embargo, durante décadas, Hitchcock mantiene y enriquece su manejo virtuoso de la técnica, es decir, su manejo moral orientado al bien, precisamente porque el bien que persigue es el de construir algo con el espectador. Cuando, en ocasiones concretas, rompe sus propias reglas y percibe que el espectador no ha comprendido, valorado lo que sí que ha entendido, el Hitchcock de la unidad lo vive como un fracaso.

Por todo lo mostrado a través del recorrido por la extensa filmografía de Alfred Hitchcock y lo compilado y analizado, parece razonable exponer que hay un modo común y unitario de hacer cine para Hitchcock entre los años 1927 y 1959, incluyendo unos años de transición entre 1955 y 1959 y que, por las características que acabamos de enunciar, ese estilo merece ser llamado. “Estilo de unidad en Alfred Hitchcock” que, además, responde mejor a la estructura de su obra que el periodo británico, que finaliza en 1939.

### 3. Características del estilo de fragmentación (1959-1976)

Entre 1960 y 1972, entre *Psycho* y *Frenzy*, Hitchcock desarrolla una nueva forma de hacer cine que no solo supone un cambio definitivo en él, sino también en toda la Historia del cine. Así, *Psycho* (*Psicosis*), 1960, redimensiona el concepto de *thriller* y abre para este género una nueva y fructífera etapa que llega hasta nuestros días. Las huellas del cine de la fragmentación de Hitchcock pueden seguirse en muchos directores contemporáneos que, como en el caso de Tarantino, han sabido dar un giro más a la fragmentación encontrando no solo una poética de la técnica, sino también, al menos, una poesía de la violencia.

Durante estos años Hitchcock tuvo que enfrentarse a la falta de reconocimiento por parte de sus compañeros de profesión que no supieron ver entonces el genio que ven hoy. Para una industria inmovilista y conservadora, el salto de Hitchcock a la televisión y su éxito comercial resultaban inversamente proporcionales a la calidad de sus filmes. En Europa empezaba a ser reconocido por los *cahieristas*, pero aquello en Hollywood no era suficiente para obtener una estatuilla.

Por otra parte, Alma, su esposa, que ya había superado un cáncer, aún tuvo que enfrentarse a dos terribles apoplejías cuyas consecuencias arrastró el resto de su vida. La salud del propio Hitchcock no era mucho mejor que la de su esposa: varias intervenciones quirúrgicas, alteraciones

metabólicas producidas por la obesidad que le obligaban a estar en continua revisión de sus constantes vitales, el abuso del alcohol, etc., no hacían mucho por el pesimismo de espíritu que ya se había instalado en el universo de Hitchcock.

Su relación con el cine, al que había prometido amor y honestidad eternos, no pasaba por sus mejores momentos. Sus trabajadores más cercanos solían abandonarle por diferentes motivos y con sus actrices también tenía relaciones de encuentro y desencuentro basadas en la posesión. En todos los casos, Hitchcock se sentía traicionado por cada abandono o desaire, como si las marionetas renegasen de las directrices de su creador y dueño. En estos momentos, ya no hablaba del cine como medio para buscar la verdad, sino como forma de manipulación.

Con el espectador mantenía la misma relación que con las productoras, actrices, etc. Solía ser ampliamente reconocido por una taquilla agradecida que buscaba con ahínco el estilo y el humor de Hitchcock, pero se sentía traicionado cuando no respaldaban sus innovaciones, cuando no entendían la profundidad de sus tragedias.

Hitchcock, que pensaba que los actores eran ganado o que, al menos debían ser tratados como tal, nunca dijo semejante cosa sobre el público, pero sí se quejó de la obsesión de este por localizar sus cameos en cada filme. Este *gag* que agradaba al principio al ego del director, quizá por lo que suponía de innovador (una ruptura del espacio heterogéneo en aras de la conquista de la transparencia en la expresión), había sido siempre entendido como un chiste. Hitchcock se irritaba pensando que los espectadores estaban tan obsesionados en encontrarle, que no prestaban atención al filme. Por este motivo, en las películas de esta última etapa, Hitchcock se esfuerza por salir en los primeros fotogramas y romper así un suspense que no ha orquestado él voluntariamente.

Indicamos ahora los principales rasgos de fragmentación en el cine de Alfred Hitchcock durante esta última etapa y cómo estos muestran la enunciación desde el montaje, la inhibición de la posición de cámara y la visión del mundo fragmentado de Alfred Hitchcock durante los últimos años de su producción cinematográfica.

## 31. Estructura de la narración

Estructura circular de los filmes, tanto desde el punto de vista de los contenidos como de la técnica. Mientras que las películas vuelven al principio, los personajes han cambiado para siempre. Frente a la unidad narrativa clásica, en los últimos filmes de Hitchcock, la lucha de todos los personajes resulta finalmente infructuosa o la conquista arrastra terribles consecuencias. Si en la unidad, la trama avanzaba linealmente y la cámara giraba circularmente sobre esta, en la fragmentación ocurre exactamente al revés. Como se indica en el capítulo anterior, el caso más claro de esta estructura es *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958. Esta estructura induce al espectador a pensar, tan desesperanzadamente como Hitchcock, que no hay futuro y no hay nada valioso tras la lucha titánica contra el mal, más que perder la propia identidad en la batalla, como le ocurre al protagonista de este filme.

La estructura circular es un fraude, una expectativa defraudada para el espectador que aún espera (según el logotipo compartido), una resolución lineal que es, además, según Juan José García-Noblejas, *conditio sine qua non* del relato. Las últimas películas de Hitchcock flirtean en los límites del relato porque, de hecho, el relato exige un principio básico de unidad que es retado de múltiples maneras en esta etapa.

## 3.2. Angulación de cámara

Mantenimiento del plano contrapicado como referencia subjetiva de los ojos de una persona fallecida. Este tipo de angulación es una de las posibilidades que habían aparecido durante el periodo de unidad y que persiste en este como un sello de Alfred Hitchcock. Sin embargo, la desaparición de los otros usos como la perspectiva jerárquica y la sustitución del plano reclamando justicia por el plano de acusación, manifiesta un cambio hacia la fragmentación.

Además, esta etapa se caracteriza por una ruptura en la monosemia del idioma Hitchcock-realidad a través del cine. Sus convenciones parecen separarse de sus convicciones y las cuestiones tecnológicas y sintácticas en sus películas se disocian de las semánticas produciendo significados a veces difícilmente previsibles. No es insólito en este periodo encontrar angulaciones morales de difícil significado. Es este caso, el efecto en el espectador de la aparente falta de determinación en el acto comunicativo es la confusión y el desconcierto, que deconstruyen y que abren paso a la manipulación.

## 3.3. Posición de cámara

Indistinción entre culpables o inocentes en el uso de la posición de cámara. Mientras que la cámara de la etapa de unidad retrata personajes de acuerdo con la cosmovisión de Hitchcock, la cámara de la fragmentación retrata situaciones. Por lo tanto, las cuestiones semánticas son mucho más relevantes en el caso del periodo de unidad y mucho más orientadas al sentido.

En el periodo de fragmentación, por ejemplo, indiferentemente de si lo acaecido es un accidente, un crimen o un homicidio en legítima defensa, Hitchcock utiliza los mismos recursos. La cámara se abstiene aparentemente de juzgar a los personajes que se nos presentan, todos, con un poderoso lado oscuro, con un pasado inconfesable, con una intención perversa. Tanto la cámara como la construcción de personajes no muestran diferenciación entre culpables e inocentes.

Sin embargo, de nuevo, la ausencia de forma resulta deformativa y la realidad es que tanto los personajes como el modo en que se retratan no se manifiesta indiferente ni neutral, sino que todos quedan retratados como culpables.

Este uso de las sustancias expresivas y sus significaciones arrastra un claro cambio en la mirada de Alfred Hitchcock sobre el hombre y sobre el cine. La concepción antropológica que subyace ha cambiado mucho en los últimos años. Si el ser humano es malo por naturaleza y

no puede esperarse nada bueno de él, no merece, tampoco, nada bueno. Si es así, no hay que molestarse en hacer el relato inteligible, porque el corazón humano está podrido.

«Porque se trata de un ciclo, empezando con las hermosas verduras frescas y terminando con las heces que van a parar a las alcantarillas.

Temáticamente, el ciclo contaría lo que hace la gente con las cosas buenas.

El tema podría ser casi la podredumbre de la humanidad» (Spoto, 1985: 446).

La inteligibilidad es condición de la comunicación. No buscarla o renunciar a parte de ella es, en Hitchcock sobre todas las cosas, una apuesta por la expresión, mucho más que una renuncia a la comunicación. Aunque de hecho, se produzca cierta incomunicación, esta es una consecuencia no sabemos si buscada o no por el director. La verdad o no existe o a nadie le importa, por lo que no es menester perder el tiempo en intentar mostrarla o descubrirla a través del cine. Se produce una disociación entre el fondo y la forma del relato y el absurdo aparece como forma de expresión a través de la fragmentación. O bien Hitchcock busca una ruptura con el espectador renunciando a la cocreación de la obra a la que tantos esfuerzos había dedicado, o bien toda su última etapa es un grito y la incomprensión que manifiestan sus obras es solo un fiel reflejo de la incomprensión con la que Hitchcock mira al mundo en estas últimas dos décadas de su vida.

Si fuera como decimos en último lugar, el autoreconocimiento de Hitchcock como gran manipulador, no se sostendría más allá de sí mismo, pues aunque sus actos cinematográficos son menos comunicativos, la disposición de honorabilidad del director frente a su producción cinematográfica, permanece intacta.

Por medio de esta ruta, como ahora explicaremos, el trabajo virtuoso sobre la forma (virtuosismo) se deforma y se vacía transformándose en manierismo. La fragmentación está entonces instalada en el director y en sus películas y un poco también en nosotros cuando participamos de ellas.

### 3.4. Escala de planos

Ruptura en la secuencialidad de la escala de planos para mostrar evidencias del montaje, que se vuelve abrupto. El montaje transparente y sutil se desenmascara y se presenta con evidencia, dirigiendo el relato, presidiendo la enunciación.

Cuando se enuncia desde la reconstrucción, las posibilidades de manipular el discurso, como de hecho hace Alfred Hitchcock, son muchas más. Además, el mundo a Hitchcock se le presenta fragmentado y cosido burdamente y así lo representa. Cada sutura expuesta al espectador cose una herida que se muestra con rotundidad. Cada corte abrupto es una cicatriz enorme o un abismo o una herida sangrante. Esa nueva concepción del mundo es un cambio en la mirada de Hitchcock, pero su respuesta a esa cosmovisión es aún más significativa. Si el mundo se le manifiesta roto, feo, hemorrágico, decide mostrarlo así.

### 3.5. Ejes visuales

Ruptura en la continuidad de los ejes visuales en pro de la expresividad: en este caso sí que se produce una metalepsis auténtica. Cuando en una reconstrucción por montaje de planos, el director se salta un eje visual, inmediatamente expulsa al espectador del relato, le hace consciente del *engaño*. Normalmente, los saltos en los ejes visuales son errores cometidos en otro tipo de productos audiovisuales de menor calidad o cuidado. Hitchcock, a quien sabemos virtuoso y compulsivo con cada detalle, no pudo dejar de ver un salto. Tenemos que aceptar que es una *licencia poética* del director, que construye fragmentación y que se construye al margen del espectador, lo que limita la comunicación auténtica.

### 3.6. Zoom

Incorporación del *zoom* y su antinaturalidad como recurso expresivo: aquí, como en el punto anterior, el fenómeno que sustenta estas características es la metalepsis. En el periodo de unidad también existe un uso del *zoom* que, como no puede ser de otra manera por la propia naturaleza de la herramienta, produce una fuga de los límites del relato. Sin embargo, en ese caso, se trata de una fuga controlada y aceptada como convención cultural, heredada del teatro.

Durante el periodo de fragmentación, la utilización indiscriminada de esta herramienta, incluso, cuando podría ser sustituida por otros tipos de planos, menos costosos y centrífugos, indica una voluntad de hacerlo así, mostrando sin tapujos el espacio heterogéneo que con tanto mimo había escondido durante décadas tras la cuarta pared.

### 3.7. Incorporación de planos aberrantes

Cuando una cámara mira una la realidad desde un lugar al que no podría acceder un ojo humano, hay, en primer lugar, una manipulación del escenario. Una manipulación física en la época a la que nos referimos, mediante la elaboración de maquetas y otros trucajes o una recreación, en el caso del cine actual, mediante realidad virtual. Si la unidad visual se había caracterizado por mostrar el mundo tal y como podía ser visto y entendido por Hitchcock y, a través de un logos compartido, por muchos de sus espectadores, la inclusión de planos aberrantes en el estilo es manifestación de todo lo contrario.

Hay, de hecho, una “manipulación” en sentido estricto, una modificación de las condiciones naturales de lectura. Estos planos pueden conllevar o no, además, una manipulación comunicativa y esta situación tendrá que ver con el modo en que se evidencian u ocultan en el relato. Si hay una voluntad de ocultación de una realidad o de mostrarla de un modo no real, entonces el enunciador (director), no busca el entendimiento y se produce la incomunicación.

Si la comunicación exige que nos pongamos por entero en ella, el manipulador jamás lo hace, sino que se oculta tras la máscara de lo que no es. (...) Lejos de orientar su acción hacia un *logos* compartido por referencia a lo real, el manipulador edifica un lenguaje y una cosmovisión ajenos a lo real en orden de sus intereses particulares (Abellán-García, 2012:377).

Los planos aberrantes no son, además, fácilmente conectables con los planos naturales, por lo que además, producen alteraciones sintácticas que refuerzan el montaje abrupto. Así, la fragmentación se retroalimenta y al mismo tiempo se muestra como una mirada fragmentada, además de ser consecuencia de una visión fragmentada del mundo, también es a su vez causante de otras, porque también fragmenta.

### 3.8. Ruptura del espacio-tiempo y creación de uno nuevo

Simultaneidad de localizaciones por encadenamientos, saltos temporales, secuencias oníricas. La fragmentación permite falsear el espacio no solo mediante la posición de cámara (planos aberrantes) sino también mediante el montaje, que disuelve unos espacios en otros por encadenados eternos o reproduce escenarios imposibles, soñados. Además, irrumpen con fuerza las rupturas de la continuidad no solo en la construcción del espacio y en su muestra (ejes visuales), sino también en la linealidad de la reconstrucción temporal a través del montaje. El hecho, cuando se rompe voluntariamente un relato para rediseñarlo de acuerdo con la voluntad expresiva del director, es un acto de fragmentación intencional claro. Además, las consecuencias de esa acción son morales y resultado de la manipulación del relato. Cuando la actitud del director no es la de mostrar la verdad del relato sino una visión sesgada, viciada y parcial, la comunicación se reduce, se entorpece y no produce los frutos esperables.

### 3.9. Montaje enunciativo

Hegemonía del montaje sobre la cámara, que renuncia a la unidad de la enunciación aumentando los movimientos de cámara y las múltiples posiciones de la misma que aportan infinidad de puntos de vista. Hay una negación de la posición de cámara de hecho y una regencia del montaje. La posición de cámara cuando se vuelve esquizofrénica y caótica o cuando renuncia a su enunciación moral, a través de diferentes artificios, es, en sí misma, una toma de posición frente al mundo. La fragmentación expresa en Hitchcock una renuncia inmensa al acto comunicativo principal de la película. La mirada de Hitchcock se arrastra entonces hasta el montaje, se refugia en el montaje, rehúye de uno de los diálogos principales (el de la cámara con la realidad), dejando huérfano al espectador y más pobre al relato.

### 3.10. Duración de los planos

Preferencia por planos cortos en el espacio y en el tiempo, que son la primera expresión de la fragmentación visual. La manera más obvia de manipular un relato es convertir las piezas en partes sin sentido completo, que puedan reconstruirse al arbitrio del *poeta* sin que puedan reconocerse las figuras que representaban originalmente. La descontextualización es el desarraigo de la imagen y la antesala de la fragmentación.

### 3.11. Violencia explícita

Lo contrario a la paralipsis de la etapa anterior. En este caso, igual que la violencia se hace explícita en la forma (montaje abrupto, evidente e inconexo, movimientos de cámara desenfundados...), el contenido busca los planos que evidencien con más detalle los aspectos más crueles e incluso humillantes de la perversión humana sobre los congéneres. El director, de nuevo, frente a la escena de la violación y el asesinato, toma una posición moral en el mundo a través de la cámara. En *Blackmail (Chantaje)*, 1929, había decidido contar sin mostrar. Ante la misma encrucijada, en *Frenzy (Frenesí)*, 1972, decide poner la cámara en planos cortos y agitados, en detalle incluso, de la protrusión de la lengua de la víctima tras el estrangulamiento, por ejemplo. Todo lo hermoso y bueno es acribillado y se pudre ante la cámara en esta última etapa.

Así, la comunicación con el último Hitchcock se hace cada vez más costosa porque él no busca el entendimiento, sino la expresión radical y sin medida; porque su visión del mundo ha cambiado más rápido que la de sus espectadores y él no está dispuesto a facilitarles el recorrido, y porque la idea de hombre que subyace en las películas de la etapa de fragmentación se ha disociado del logos compartido y no se parece en nada a la del *american way of life* que promueven los estudios de Hollywood en los que trabaja.

### 3.12. Inconexión o fragmentación narrativa

Barroquismo y verso libre. La fragmentación narrativa, la falta de conexión o finalización de las tramas, las estructuras rotas o sin continuidad, son otro rasgo de fragmentación narrativa y que, como decíamos, incumple una de las tres condiciones del relato, la de la unidad en la acción. Si la narrativa se fragmenta por falta de actitud colaborativa en el director, el relato no surge como fruto tangible de la interacción comunicativa, pero tampoco se refuerza el vínculo intangible entre el director y los espectadores. La muestra más evidente de este fenómeno es el asesinato de Marion en *Psycho (Psicosis)*, 1960, durante el primer tercio de la película. La experiencia en el espectador también se fragmenta y este asiste confuso al resto del discurso, otra película sobre los familiares de la malograda Marion.

### 3.13. Asíndeton

Asíndeton<sup>5</sup> sintáctica en el montaje de planos, como forma recurrente: como indicábamos en el apartado dedicado a la fragmentación en el montaje, la voluntad de Hitchcock durante esta etapa es hacer muy visibles los cortes y los empalmes de los planos, un ejercicio similar al de representarse como enunciador en los enunciados a través de sus reconocidos cameos. Mostrar con dureza el artificio del montaje, sin embargo, conlleva un matiz más amargo, aunque comparta un eco narcisista con el primero.

En esa decisión de hacer abrupto el montaje, aparece el asíndeton como figura retórica que se vuelve sobre el discurso para enfatizarlo mediante la ausencia de conjunciones. Lo que se pierde en el relato, cuando se renuncia voluntariamente a la inserción de transiciones es el mismo relato, que exige la percepción de una unidad en la sucesión de sucesos. Con el asíndeton, como con el montaje fragmentado, la desconstrucción del punto de vista y demás características visuales de este estilo, lo que encontramos es un vaciamiento de significados en favor del narcisismo técnico, que se recrea en el manejo de las tecnologías al servicio de la expresión. A todo esto, revisado en la obra de Alfred Hitchcock y recogido en las características que acabamos de mencionar, lo llamamos estéticamente «manierismo» y merece ser reconocido como "Estilo de fragmentación el Alfred Hitchcock", que responde mucho más adecuadamente a la realidad de su obra, que la distinción geográfica de "periodo en Hollywood".

## 4. Recapitulación

Este estilo es el resultado de dos contingencias universales: el deseo del arte de expresar lo metafísico y el modo de ser propio del medio cinematográfico. En el resultado final ningún otro factor determinará su universalidad (Schrader, 1999: 23).

Nuestra revisión de las obras cinematográficas de Alfred Hitchcock ha buscado y mostrado las posiciones de cámara que evidenciaban una clara implicación moral del director en la película, planos que podrían haberse rodado de otro modo si no fuera porque el director solo consideraba un modo único de expresión para cada significado.

Las huellas de esa intuición las hemos rastreado desde las posiciones, los movimientos, la angulación y altura de la cámara y los diferentes tipos de montaje que intervienen en los ejes espacial-temporal, interno-externo, transparente-explicito, etc.

En este recorrido hemos encontrado modos de encuadrar repetitivos de cada estilo y posiciones, angulaciones, etc., que se utilizan moralmente sobre los personajes y sobre el mundo de un modo casi unívoco en el periodo que podemos considerar unidad y muy desconcertante en el periodo que podemos considerar de fragmentación. Este último periodo, precisamente, se caracteriza, como hemos descubierto a lo largo del análisis, por una desconexión entre el contenido y la forma

5/ "Figura que consiste en omitir las conjunciones para dar viveza o energía al concepto". en diccionario R.A.E. Disponible en internet en <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val>

y entre el modo natural, humano, de mirar y el modo de relatar. A este desapego de la realidad lo hemos llamado *fragmentación*, que formalmente supone la última revolución del estilo sobre sí mismo, que pasa del virtuosismo al barroquismo manierista. En Hitchcock, este salto es el de la desconfianza y la instauración del pesimismo, la sustitución de la comunicación para la búsqueda de la verdad como paradigma, por la manipulación a través de su cine. ■

## Bibliografía

- ABELLÁN-GARCÍA, Álvaro. *Crítica. Fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012.
- AGEJAS, José Ángel. *La ruta del encuentro*. Madrid: Universidad Francisco de Vitoria, 2013.
- ALBERICH, Enrique. *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona: Fabregat, 1987.
- AUMONT, Jacques y MICHEL, Marie. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 2009.
- BARTON PALMER, Robert y BOYD, David. *Hitchcock at the source. The auteur as adaptor*. N.Y.: State University of N.Y, 2011.
- CARAMÉS, José Luis, ESCOBEDO, Carmen y BUENO, Jorge Luis. *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra signo e imagen, 1996
- CHABROL, Claude y ROHMER, Eric. *Hitchcock, Ramsay Poche Cinema*. Trad. de: Irene Miriam Agoff, 2010. Buenos Aires: Manantial texturas, 2006.
- CHANDLER, Charlotte. *Alfred Hitchcock, A Personal Biography, Simon and Schuster*. Trad. de: Jorge Conde. *Hitchcock íntimo*. Barcelona: Robinbook, 2009.
- ECO, Umberto. *Cultura y semiótica*. Trad. de: C. Vázquez. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel. *La mirada encendida, escritos sobre cine*. Madrid: Debate, 2007.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Medios de conspiración social*. Navarra: Eunsa, 2006.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Comunicación y mundos posibles*. Navarra: Eunsa, 2005.
- GARCA-NOBLEJAS, Juan José. *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Navarra: Eunsa, 2000.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. *Poética del texto audiovisual*. Navarra: Eunsa, 1982.
- GOTTILEB, Sidney. *Alfred Hitchcock: Interviews*. Oxford: University Press of Mississippi, 2003.
- GOTTILEB, Sidney. *Hitchcock on Hitchcock*. California: University of California, 1997.
- GUTIERREZ RECACHA, Pedro. *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*. Madrid: Encuentro, 2014.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La ética o es transfiguración o no es nada*. Madrid: BAC, 2014.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *La experiencia estética y su poder formativo*. Bilbao: Deusto, 2004.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Tolerancia y manipulación*. Madrid: Rialp, 2001.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *Estética de la creatividad*. Madrid: Rialp, 1998.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso. *El poder del diálogo y del encuentro*. Madrid: BAC, 1997.

- LUCAS, Ramón, *Orizzonte verticale. Senso e significato della persona umana*. Trad de ANTUÑANO, Salvador, *Horizonte vertical, sentido y significado de la persona humana*. Madrid: BAC, 2008.
- McGILLIGAN, Patrick. *Alfred Hitchcock, a Life in Darkness and Light*. N, Y: Harper Collins books, 2003.
- MIGUEL, Mercedes. *La representación de la mirada en la ventana indiscreta*. Valladolid: Ediciones de la mirada, 2000.
- MITRY, Jean. *La sémiologie en question, Les Editions du Cerf*. Trad. de: María del Mar Linares. *La semiología en tela de juicio, cine y lenguaje*. Madrid: Akal, 1990.
- MUÑOZ, Juan José. *Cine y misterio humano*. Madrid: Rialp, 2003.
- PÉREZ OCHANDO, Luis, *Noche sobre América*, Valencia: PUV, 2017.
- RUSSEL TAYLOR, John. *Hitch: the Life and Timer of Alfred Hitchcock*. Boston, Massachusetts: Da Capo Press, 1978.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in filme: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. de: Breixo Viejo. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*. Madrid: J.C. 1999.
- SPOTO, Donald. *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Trad. de: Domingo Santos. *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*. Barcelona: Ultramar, 1983.
- SPOTO, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*. New York: Allen Hopkinson and Blake. Trad. de: Victoria Llorente. *El arte de Alfred Hitchcock. Las películas de Hitchcock*. 2 Vols. Barcelona: RBA, 1992.
- TARKOVSKI, Andrei, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores en el tiempo*, Madrid: Errata Naturae, 2017.
- TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock Truffaut*. París: Ramsay, 1983. Trad. de: Rafael del Moral, Madrid: Akal, 1991.
- VILA-CORO, María Dolores, *La vida humana en la encrucijada: pensar la bioética*. Madrid: Encuentro, 2010.