

UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA  
DEPARTAMENTO DE POSTGRADO Y HUMANIDADES



**LA POSICIÓN DE CÁMARA Y EL MONTAJE EN  
EL CINE DE ALFRED HITCHCOCK COMO  
UN ACTO MORAL**

Presentada por  
**Ana María del Valle Morilla**

Dirigida por  
**Dr. Álvaro Abellán-García Barrio**

**Madrid, 2015**



«I share my award, as I have my life with her». Con estas palabras recogía Alfred Hitchcock, en 1979, el premio a toda una vida otorgado por el *American Film Institute*. Del mismo modo, comparto esta tesis con quienes también comparto mi vida: mi esposo Ricardo y mis hijas Ana y Candela.



<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	9
1. Justificación de la necesidad y el valor de la tesis propuesta y definición del problema	9
2. Planteamiento de la hipótesis y otras cuestiones.....	14
3. Descripción del método e itinerario de la investigación .....	19
<b>CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	29
1. LO QUE SABEMOS SOBRE ALFRED HITCHCOCK.....	32
1.1. Testimonios directos.....	32
1.1.1. Françoise Truffaut: Hitchcock Truffaut .....	32
1.1.2. John Russell Taylor: Hitch: life and work of Alfred 1978.....	41
1.1.3. Charlottete Chandler: Hitchcock íntimo .....	48
1.1.4. Testimonios audiovisuales .....	50
1.2. Autores de relevancia sobre Alfred Hitchcock .....	54
1.2.1. Claude Chabrol y Eric Rohmer.....	54
1.2.2. Donald Spoto: La cara oculta del genio .....	62
1.2.3 Enrique Alberich: Alfred Hitchcock, el poder de la imagen.....	72
1.2.4 Pedro Gutiérrez Recacha: Hataway, Hitchcock, Stroheim, directores católicos en el Hollywood clásico.....	75
1.3. Influencias y fuentes culturales y estéticas de Alfred Hitchcock .....	78
1.4. Bio-filmografía de Alfred Hitchcock.....	86
2. LO INCIERTO, PERO RELEVANTE, SOBRE ALFRED HITCHCOCK .....	102
2.1. La sombra de una duda.....	103
2.2. Los motivos del cambio.....	106
2.2.1. Los motivos personales, familiares, biográficos .....	107
2.2.2. Los motivos históricos, contextuales: la experiencia de la Guerra .....	110
3. RECAPITULACIÓN.....	116
<b>CAPÍTULO II: PRESUPUESTOS TEÓRICOS DEL ENUNCIADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO</b> .....	119
1. INTRODUCCIÓN .....	119
2. EL CINE COMO UN ACTO COMUNICATIVO .....	120
2.1. Teoría dialógica de la comunicación y características del acto comunicativo .....	120
2.2. Teoría de la comunicación y teorías del cine.....	133
2.3. Poética del texto audiovisual y dimensiones del acto comunicativo .....	143
2.4. Un método de análisis estético de textos literarios y audiovisuales .....	154
3. LA MIRADA, LA COMUNICACIÓN Y EL CINE COMO ACTOS MORALES ...	161
3.1. Moral y acción humana .....	161
3.2. La mirada: un tipo de acción humana.....	166

3.3. El acto comunicativo: ofrecer una mirada .....	171
3.4. Lenguaje audiovisual: una reflexión .....	172
4. APORTACIONES TEÓRICAS PARA LA ELABORACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS.....	175
4.1. Dimensión expresiva del medio fílmico y operación de encuadre.....	175
4.2. El relato cinematográfico como acto de comunicación integrador de otros actos comunicativos previos.....	180
4.2.1. El director: la focalización en el encuadre .....	186
4.2.2. La influencia de la cámara en el encuadre .....	192
4.3. Los modelos de análisis fílmico.....	196
5. CONCLUSIONES .....	204

**CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE ALFRED HITCHCOCK A LA LUZ DE LA DIMENSIÓN MORAL DE LA POSICIÓN DE CÁMARA Y EL MONTAJE .....**

1. INTRODUCCIÓN .....	207
2. CUESTIONES TECNOLÓGICAS EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK .....	209
2.1. Los operadores de cámara y los directores de fotografía a través de las cámaras que retrataron el relato fílmico de Alfred Hitchcock.....	209
3. CUESTIONES SINTÁCTICAS EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK.....	221
3.1. Focalizaciones experimentales.....	221
3.2. Montaje interno y externo entre 1927 y 1959 .....	227
3.2.1. El montaje entre 1959 y 1976.....	245
4. CUESTIONES DE SENTIDO EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK .....	251
4.1. Posición de cámara .....	251
4.1.1. Posiciones de cámara relevantes entre 1927 y 1959 .....	253
4.1.2. Posiciones de cámara relevantes entre 1959 y 1976 .....	260
4.2. Angulación.....	265
4.2.1. Angulación y altura de cámara en encuadres representativos entre 1927 y 1959.....	266
4.2.2. Angulación y altura de cámara en encuadres representativos desde 1959 hasta 1976.....	279
4.3. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos que afectan al encuadre.....	288
4.3.1. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos a través de su relación con el sentido desde 1927 hasta 1959 .....	289
4.3.2. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos en relación con el sentido desde 1959 hasta 1976.....	312
5. CONCLUSIONES .....	322
5.1. Características del estilo de unidad (1927-1959).....	324
5.2. Características del estilo de fragmentación (1959-1976).....	332
5.3. Recapitulación.....	341

<b>CAPÍTULO IV: PROPUESTA Y APLICACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS</b>	343
1. PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS	343
2. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA INICIAL DE <i>THE REAR WINDOW</i>	352
2.1. Sinopsis	352
2.2. Análisis	354
3. ANÁLISIS DE SECUENCIA EN <i>PSYCHO</i>	361
2.1. Sinopsis	362
2.2 Análisis	363
4. SÍNTESIS	371
<b>CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA</b>	373
1. RECAPITULACIÓN DE LAS CONCLUSIONES EN CONTRASTE CON LAS HIPÓTESIS	373
2. PROSPECTIVA	389
2.1. Investigación	389
2.1.1. Retos concretos	389
2.1.2. Retos generales	392
2.2. Divulgación	393
<b>BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN</b>	395
1. LIBROS	395
1.1. Libros sobre Alfred Hitchcock	395
1.2. Otras fuentes bibliográficas	396
2. ARTÍCULOS EN REVISTAS Y CONGRESOS	402
2.1. Artículos sobre Alfred Hitchcock	402
2.2. Otros artículos y actas de congresos	402
3. PELÍCULAS Y OTRAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS	404
3.1 Filmografía de Alfred Hitchcock	404
A) Como rotulista	404
B) Como ayudante de dirección y otras funciones	404
C) Como director	404
D) Sonoros	405
E) Cortometrajes	406
F) obra televisiva	406
G) Documental	407
3.2. Filmografía sobre Alfred Hitchcock	407
A) Entrevistas y documentales	407
B) Películas sobre Alfred Hitchcock	408
4. INTERNET	408

4.1. Recursos on-line sobre Alfred Hitchcock .....	408
4.2. Otros recursos on-line .....	410

## INTRODUCCIÓN

1. Justificación de la necesidad y el valor de la tesis propuesta y definición del problema

Si revisamos la literatura académica que estudia la dirección cinematográfica encontramos que ésta es habitualmente estudiada desde una de estas tres perspectivas: la técnica, las influencias externas y la expresión.

En el primer caso, los estudios suelen centrarse en cuestiones como el tipo de cámara usada, el tipo de película -en su caso-, si se usan decorados o escenarios reales, la corriente de dirección de actores, etc. Muchas son las obras que hablan así de la filmografía de Alfred Hitchcock, como ocurre en *Les grands Réalisateurs*<sup>1</sup>.

Las influencias externas se contemplan como directrices casi deterministas en la dirección cinematográfica. Así, la dirección se analiza como resultante de las vivencias personales de los autores, entendiendo que estas marcan tan profundamente su personalidad, que ésta impregnará necesariamente la obra del director a través de sus temas recurrentes y su lenguaje. En la línea de las influencias, aunque liberada de tintes deterministas, podríamos citar una de las obras más recientes que se ha publicado sobre Alfred Hitchcock: *Hathaway, Hitchcock, Stroheim Directores católicos en el Hollywood clásico*<sup>2</sup>. Suele darse, también, una disociación, de tal modo que los modelos que atienden a lo semántico, excluyen lo contextual y tienden a considerar lo interpretativo como una perversión del texto. En otros casos, el peso del relato como entidad se diluye, pasa a segundo lugar y suele verse forzado por las instrucciones metodológicas externas.

---

<sup>1</sup> GILI, J.A., SAUVAGET, D., VIVIANI, Ch., *Les grand Realisateurs*, Larouse, Paris, 2013. Trad. de Caterina Berthelot, *Los grandes directores de cine*, Robinbook, Barcelona, 2011.

<sup>2</sup> GUTIÉRREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim Directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014.

El análisis expresivo suele limitarse a la relación de las otras dos dimensiones, es decir, en el análisis de la dirección cinematográfica, se considera expresión a la huella que las influencias externas dejan en las técnicas o bien los motivos estéticos (derivados del movimiento artístico al que se suscriben) o experienciales, que producen las reacciones técnicas. En esta línea pueden incluirse alguna de las biografías sobre Hitchcock, especialmente, la de Donald Spoto<sup>3</sup>.

Apenas encontramos referencias que estudien el relato audiovisual en su integridad, bajo un marco de análisis que nos permita vincular los tres tipos de estudios anteriores junto con otras dimensiones del cine que tampoco suelen estudiarse. Nosotros creemos que ese marco integral lo encontraremos al estudiar el relato cinematográfico como un acto de comunicación, pretensión que, aunque pueda resultar extraño, apenas ha sido explorada. Aunque existen algunos abordajes del cine como proceso comunicativo, no es habitual encontrar un análisis desde la perspectiva del cine como un acto humano de comunicación. En este camino nos serviremos del pensamiento de Alfonso López Quintás, en especial, de su método de análisis lúdico-ambiental de obras literarias y cinematográficas, y de la tesis doctoral de Álvaro Abellán-García, que propone una teoría dialógica de la comunicación<sup>4</sup>. También, de las obras de Juan José García-Noblejas, especialmente de su *Poética del texto audiovisual*<sup>5</sup>, donde muestra que el relato audiovisual debe estudiarse como una enunciación, es decir, en el marco más amplio de una conversación, de un diálogo entre el cineasta y su público.

---

<sup>3</sup> SPOTO, D. *Alfred Hitchcock, The Dark Side of Genius*, Harper Collins, Broadway, 1992. Trad. de Domingo Santos, *Alfred Hitchcock, La cara oculta del genio*, Y B editores. Madrid, 2012.

<sup>4</sup> ABELLÁN-GARCÍA, A., *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2012.

<sup>5</sup> GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Navarra, 1982.

Si tomamos como marco de referencia el pensamiento de Juan José García-Noblejas<sup>6</sup> sobre el acto comunicativo y sus cinco dimensiones -ética, retórica, poética, estética y política- y afirmamos que el relato cinematográfico es un acto comunicativo, descubrimos que algunos de los elementos que integran la dirección cinematográfica quedan recogidos en las perspectivas comúnmente abordadas, pero que muchos otros, no. De hecho, la cuestión ética como dimensión del acto comunicativo en el relato cinematográfico no está contemplada en ninguna de las perspectivas habituales y precisamente sobre la necesidad de cubrir esa ausencia queremos hacer nuestra propuesta. El cine, en concreto el de Alfred Hitchcock, como «tercer lugar», foro de encuentro entre las intencionalidades compartidas del director y los espectadores, es el punto de partida de esta tesis, que apuesta por una intencionalidad compartida, dialógica, en la dimensión ética de la dirección cinematográfica manifestada, concretamente, en el emplazamiento de la cámara.

«El último trabajo de Juan José García-Noblejas contempla, desde una óptica cercana a la doctrina comunitarita, la naturaleza de la comunicación pública en nuestras sociedades. Los medios de comunicación son entendidos, de modo metafórico, como “terceros lugares” de encuentro social, vitalmente alejados no sólo respecto de los órganos de gobierno y de la política, sino también de la economía y de las corporaciones empresariales»<sup>7</sup>.

Además, como antes adelantamos, en el análisis fílmico actual falta una conexión que unifique todos los elementos implicados. De este modo se redimensiona la perspectiva del sentido en las películas y su necesidad de incrustarlas en las biografías de los directores no como anecdóticos, sino como proyectos fecundos e integrados, como auténticos ejercicios de comunicación social.

---

<sup>6</sup> Cf. GUTIÉRREZ, R. (coord.) *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la comunicación pública y en la cultura. Estudios en homenaje a Juan José García-Noblejas*, Comunicación social, Salamanca, 2013.

<sup>7</sup> LUENGO, M., (Reseña) de la obra de Juan José García-Noblejas *Medios de conspiración social*, Eunsa, Pamplona, 1998, en *Communication and society*, Eunsa, Pamplona, 1998, 144.

Al adolecer de esa conexión, los análisis suelen quedar replegados sobre sí mismos, incapaces de alcanzar la profundidad expresiva del film. Al reconciliar las obras con sus autores, ponemos sobre la mesa la necesidad de un enunciador en el enunciado fílmico, la referencia de la mirada del director al autor implícito. Entendidos así, los relatos audiovisuales son intencionados y fruto de una cierta visión del mundo y capaces, además, de transformar la realidad en la que se insertan adheridos a un proyecto, a una idea de bien y a una transformación social o contribución al bien común.

Por otro lado, tampoco es habitual encontrar una profundización sistemática y argumentada sobre el lenguaje audiovisual como modo de habitar el mundo, de relacionarse, de intervenir en él. Elegiremos como hoja de ruta la *Poética del texto audiovisual* de Juan José García-Noblejas por su profunda reflexión acerca del modo lingüístico del cine y sus especiales características que no permiten el símil directo con el lenguaje escrito. Entre otros muchos motivos, existen, en el audiovisual, multitud de códigos, y para afirmar que su fin es principalmente comunicativo y que posee un léxico y una gramática (si ese fuera el caso), es necesario abordar el sentido del lenguaje audiovisual y determinar sus límites.

Contemplar la naturaleza lingüística del relato audiovisual forma parte de nuestro objetivo no como un objetivo en sí mismo, sino en cuanto nos ayuda a clarificar nuestra visión del análisis, superar el estructuralismo que nos impide ver el audiovisual como algo más que un discurso lingüístico. Apenas existen análisis fílmicos que desde el lenguaje se permitan dudar sobre el carácter lingüístico del relato, le devuelvan su justa naturaleza de medio y lo trasciendan. Por eso, además de la visión ética del encuadre, parece pertinente una visión poética, previa, del relato.

Una consecuencia de la interpretación superficial del relato audiovisual es la tendencia que disocia el fondo y la forma. Esto empobrece los análisis cinematográficos, porque la esencia misma de este lenguaje es la unión indisoluble de las dos cosas, una unión especial que vincula sin disolver la

identidad particular de cada dimensión. Es verdad que la técnica cinematográfica puede crear contenido; pero también a la inversa: algunos contenidos inspiran la aparición de nuevas formas. La polisemia de este lenguaje reposa, precisamente, en la estabilidad de ese vínculo fondo-forma.

Si somos capaces de superar el análisis técnico (tecnológico o lingüístico), podremos mostrar que el emplazamiento de cámara no es solo un punto de vista, sino una mirada. La mirada refiere un acto de mirar, un acto humano, como se explicará más adelante, un acto libre e intencional, realizado por un enunciador que deja una huella en el discurso. Lo mirado es acogido y no solo visto, lo mirado no remite a un punto, como hace la reconstrucción de escenas por los puntos de vista, sino que remite a una persona que está presente en cada recreación.

Entendemos, además, la mirada del director como un acto moral con las características citadas anteriormente y subrayamos, en este caso, que la mirada del director tiene un gran componente social, de contribución a la comunidad, que en la obra de Hitchcock se manifiesta en su voluntad de incluir al espectador en la película a través del suspense. Por lo tanto, la mirada ejerce su fuerza tanto sobre la obra como sobre los espectadores. En primer lugar porque produce poéticamente un relato que, como mimesis de la realidad, sirve a la pedagogía de lo humano; y en segundo lugar porque la mirada del director orienta la mirada del espectador. Entender el punto de vista como la mirada del director, cambia radicalmente el enfoque habitual del estudio de una filmografía, incluso de la de un director tan estudiado como Alfred Hitchcock.

Por lo tanto, creemos que es necesaria esta investigación porque no existe un método que aborde el análisis fílmico desde una concepción integral de la acción comunicativa, lo que incluye una dimensión ética, y porque creemos que generar este nuevo método de análisis que contemple el relato cinematográfico como un acto de comunicación, praxis moral, hará justicia al modo de narrar y expresarse

de algunos directores que, como Alfred Hitchcock, se explican mejor desde esta perspectiva.

Además, consideramos pertinente trabajar esta investigación desde la filmografía de Alfred Hitchcock porque es uno de los grandes directores de la historia del cine, porque es paladín de la narrativa clásica y, al mismo tiempo, precursor de la moderna, porque él mismo dejó testimonio en varios momentos y formatos de su visión del cine como un modo de participar en el mundo y del mundo, como una forma de expresión que era para él más necesaria que libre, pero cuyo camino era, sin duda, elegido.

Por todas las razones anteriores, creemos que esta tesis no puede abordarse desde una metodología puramente técnica o lingüística, porque la metodología y el enfoque de la misma obedecen a un objeto de estudio que busca conclusiones generales, para lo que requiere un método que aborde el film como unidad y como una unidad en diálogo con sus creadores y con las otras realidades con las que interfiere. Necesitamos una mayor flexibilidad en los términos que la ofrecida por el método lingüístico y una mayor profundidad que la ofrecida por el método tecnológico. Precisamente porque esta tesis pretende ahondar en la necesidad de un nuevo método de análisis cinematográfico entendiendo el relato audiovisual como un acto de comunicación y la posición de cámara como la mirada de Alfred Hitchcock, tiene para nosotros sentido presentarla en un contexto de investigación sobre la persona, como es el doctorado en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Francisco de Vitoria.

## 2. Planteamiento de la hipótesis y otras cuestiones

Lo que pretendemos mostrar es que el emplazamiento de la cámara y, por lo tanto, el resultado del encuadre y el montaje, son parte de un sistema moral y que el director, todo él, es quien se posiciona en ese acto de comunicación que es recibido en el film como un encuadre. Queremos mostrar que ese acto de emplazamiento de cámara es, en sí mismo, intencional, por lo que alberga y

resuena en él una cierta concepción del mundo. El acto de posición de cámara y el de montaje es un acto comunicativo y moral a través del que pueden formularse incluso propuestas metafísicas. Como acto moral implica unas consecuencias en quienes lo padecen o acogen, muy especialmente los espectadores. Como acto comunicativo exige unas actitudes y produce frutos tanto en la relación del director con sus espectadores como en el mismo modo en que se produce la obra cinematográfica.

Para encarnar y acoger este enfoque de un modo personal hemos elegido la obra de Alfred Hitchcock porque en ella se percibe de una forma singularísima su claridad respecto a un modo lingüístico audiovisual, cinematográfico, que él consideró unívoco por su relación con la verdad, a cuya búsqueda consagró casi toda su obra y durante gran parte de su carrera así lo expresó siempre que tuvo oportunidad de hacerlo:

«Nunca he cambiado de opinión sobre la técnica y sobre la utilización de la cámara después de *The Lodger*. Digamos que el primer periodo podría titularse la sensación del cine. El segundo periodo ha sido el de la formación de las ideas»<sup>8</sup>.

«El cine es, para Hitchcock, una forma permanente de buscar la verdad»<sup>9</sup>, afirmaba Truffaut. También así lo reconoce Spoto. Además, según Hitchcock, solo existe una forma de contar esa verdad de la que hablan, que implica un solo punto de vista que no debe ser nunca objetivo.

Así explicaba Hitchcock su idea de monosemia en la expresión cinematográfica. Si la cámara adopta un punto de vista objetivo, se pierde el juego de anticipación con el público:

---

<sup>8</sup>TRUFFAUT, F, *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, París, 1983 traducción de Rafael de Moral, Akal, Barcelona, 1991, 100. *The Lodger* es uno de los primeros films de Hitchcock (1927). A partir de ese momento y hasta que se produce el cambio (1955-1959) Hitchcock tiene una idea clarísima sobre la técnica.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 215.

«Ahora bien, los directores cuyo trabajo consiste simplemente en situar a los actores en decorados y que colocan la cámara a mayor o menor distancia según los personajes estén sentados, de pie, o tumbados, estos se dedican a confundir las ideas y su trabajo nunca es claro, no expresa nada. (...) No hay ninguna razón para renunciar o para aceptar el compromiso entre la imagen prevista y la imagen obtenida»<sup>10</sup>.

Solo se le hace justicia al legado de Hitchcock en la medida en que, al menos en primera instancia, veamos su cine como creemos que él lo entendía: la única forma de estar en el mundo que tenía sentido para él y, por lo tanto, el elemento unificador y expresivo, no solo como herramienta, sino como extensión expresiva, como medio para buscar la verdad, para comprender el mundo y tomar partido, juzgar y asumir roles en él.

Además de mostrar la contundente implicación moral del director a través de la posición de cámara y el montaje, queremos reconstruir su filmografía según dos nuevos periodos que surgen de la revisión de la misma en función de las significaciones derivadas de la posición de cámara. Este recorrido produce una cesura entre dos estilos claramente diferenciados y fruto de un cambio de cosmovisión en Hitchcock. Los hemos organizado, por sus características técnicas, en una primera etapa que denominamos estilo de la unidad (1927-1959) y en una segunda etapa que denominamos estilo de la fragmentación (1959-1976). Anteriormente a 1927 no se ha consolidado el estilo de unidad; y hacia el final de la primera etapa (1955-1959) hay un periodo de transición. Lo relevante en esta cuestión es sustituir el eje geográfico que se ha utilizado tradicionalmente para dividir la filmografía de Hitchcock en etapa británica y etapa americana, por un eje existencial, que es, en realidad, bio-filmográfico y que hace más justicia a las singulares diferencias entre las películas de Hitchcock, quien, por su parte, nunca se sintió cómodo con la estructura geográfica, pues afirmaba hacer películas británicas en Hollywood y viceversa.

La división de la obra de Hitchcock en una etapa británica y otra en Hollywood no aporta ninguna información sobre la misma. No se produce un cambio de estilo ni

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, 225.

de expresión en su filmografía por el traslado definitivo de su residencia. Sin embargo, otras circunstancias vitales, contextuales, etc., que se expresan en el capítulo siguiente, hacen pensar que hay realmente dos Alfred Hitchcock separados por un lustro que atraviesa la década comprendida entre 1950 y 1960. La presencia del cambio es evidente y hace razonable ordenar su obra de acuerdo con esta realidad.

Nos planteamos, por lo tanto, la siguiente HIPÓTESIS:

Para Alfred Hitchcock, la posición de cámara y el montaje cinematográfico conforman un acto moral, que responde a una mirada sobre la realidad.

Si esto es así, la distinción mediante la que habitualmente se ha estructurado la obra del director a través de un periodo británico y otro en Hollywood, puede ser superada por otra más pertinente y significativa:

Las obras de Alfred Hitchcock quedan mejor encuadradas en dos grandes etapas: la etapa de la unidad (1927-1959) y la etapa de la fragmentación (1959-1976).

En relación con nuestra hipótesis, nos hemos planteado las siguientes cuestiones:

- ¿Aporta algún valor al análisis cinematográfico de la obra de Alfred Hitchcock un método que unifique lo formal y lo técnico con el contenido desde una perspectiva moral? Esta perspectiva implicaría una concepción antropológica y generaría una visión unificadora o integral sobre cada relato audiovisual.
- ¿Existe, en la obra de Alfred Hitchcock, una cuestión de sentido que se genera en la técnica y que supera los límites del audiovisual como relato?
- ¿Existe una concepción antropológica en la obra de Alfred Hitchcock?

- ¿Alfred Hitchcock pensaba su creación y producción cinematográfica en categorías metafísicas, como afirman Chabrol y Rohmer en *Cahiers du cinema*<sup>11</sup>?
- ¿Es ciertamente todo el cine de Hitchcock unívoco desde un punto de vista lingüístico? ¿Hay una sola forma válida para cada película, para cada guión? ¿Hay una sola posición de cámara para cada plano? ¿La película se hace en Hitchcock mucho antes, incluso, que la redacción del guión?
- ¿Puede analizarse toda la obra de Alfred Hitchcock desde el binomio unidad-fragmentación? Estos dos conceptos suelen oponerse en una suerte de esquizofrenia, tanto de los personajes como de las situaciones y, por ende, en una esquizofrenia visual y/o sonora que redimensionan el tradicional concepto del contrapunto.
- ¿Es en realidad la posición de cámara un acto moral, una mirada que explicita toda una concepción antropológica que se despliega, además, en cada emplazamiento?
- Si formalmente, como creemos, la unidad está representada por la cámara y la fragmentación por el montaje: ¿Puede afirmarse que el cine es una gran contradicción para Hitchcock, una lucha entre dos fuerzas en permanente oposición de la que surge siempre el conflicto y el dinamismo de la trama y el equilibrio o desequilibrio de Hitchcock en su obra y viceversa?
- ¿La unidad en el relato es una unidad visual? Y si es así, ¿la cámara es su causante? ¿Si se trabaja con varias cámaras, como de hecho hizo Hitchcock, la unidad se rompe?
- ¿El montaje es causa de fragmentación en todos los casos y siempre está en lucha con la posición de cámara? ¿Cómo puede probarse esto?

---

<sup>11</sup> CHABROL, C. y ROHMER, E., *Hitchcock*, Ramsay Poche Cinema, 2006. Trad. de Irene Miriam Agoff, Manantial texturas. Buenos Aires, 2010, 17.

- Por último, si hay un periodo de unidad y otro de fragmentación?, ¿cómo son manifestados visualmente? ¿Qué desencadena ambos y qué produce el cambio?

### 3. Descripción del método e itinerario de la investigación

El tema de nuestra investigación, *la posición de cámara y el montaje en el relato cinematográfico como un acto moral*, nos obliga a realizar un ejercicio de interdisciplinariedad. Por un lado, debemos movernos en el ámbito de la Ética, entendida como el estudio de la acción humana en orden a la plenitud personal; y poner además esta cuestión en relación con la visión moral que el propio Alfred Hitchcock tenía respecto de su propia actividad como director. En segundo lugar, debemos movernos en el ámbito de las teorías del relato cinematográfico. Para engarzar este nivel de reflexión teórica con el anterior, debemos abordar el relato audiovisual como enunciación (García-Noblejas) y, por lo tanto, como acción comunicativa (Abellán-García). En tercer lugar, debemos movernos en lo que suele considerarse el análisis formal (técnico o lingüístico), especialmente en el montaje y en la posición de cámara. Para engarzar este nivel de reflexión con los anteriores, consideramos la posición de cámara y el montaje como decisiones libres e intencionales del director (actos morales), y su resultado –interpretado habitualmente como algo puramente “formal”– lo valoramos como sustancia expresiva, es decir, no como *vehículo del contenido*, sino como *contenido mismo*, como parte esencial de lo que el director quiere contarnos (actos expresivos en el marco de una comunicación social entendida en clave dialógica).

Dado que este tipo de ejercicio es poco habitual, hemos necesitado confirmar en cada momento de nuestra investigación que ese engarce era posible. Es más, que los presupuestos teóricos que enunciábamos a cada paso tenían una aplicación luminosa para el análisis fílmico. Al final de nuestra investigación, y pensando en la redacción de esta tesis, podríamos haber expuesto de forma completamente separada nuestras reflexiones en estos tres órdenes, como es tradición en muchas tesis doctorales. Nosotros hemos querido distinguir estos órdenes abordándolos en

capítulos independientes, pero en los epígrafes teóricos es habitual que anticipemos ejemplos de análisis y a la inversa.

Tomamos esta decisión, no sin temor a equivocarnos, porque queremos invitar al lector a hacer este mismo ejercicio interdisciplinar –que suponemos también difícil para él– de mostrar cómo las distinciones teóricas arrojan luz para el análisis y, a la inversa, mostrar que es la propia obra cinematográfica de Hitchcock la que nos invita a matizar nuestros planeamientos teóricos. En cada epígrafe, eso sí, hemos intentado distinguir escrupulosamente cuándo habla un autor y cuándo comentamos nosotros; cuándo exponemos presupuestos teóricos y cuándo hacemos análisis; permitiendo así al lector distinguir entre nuestros planteamientos y los de los autores estudiados, entre nuestras variables de análisis y la irreductible originalidad del cine de Hitchcock.

Nuestro recorrido se inicia con un Estado de la cuestión que aborda, en primer lugar, “Lo que sabemos sobre Alfred Hitchcock”, partiendo de testimonios directos, de sus propias obras y de los autores más relevantes que lo han estudiado, así como de sus biógrafos; y repasamos también las influencias estéticas y culturales más relevantes para su cine.

Con esa información construimos una bio-filmografía para dar sentido a los actos comunicativos como decisiones morales. Así, integramos los acontecimientos vitales de mayor relevancia para el director junto con los films y otras cuestiones cinematográficas (asociaciones, filiaciones, cuestiones de producción, desencuentros, taquilla, reconocimiento público, etc.), que se conectan con las películas más representativas de cada época.

En último lugar, presentamos lo “Incierto, pero relevante, sobre Alfred Hitchcock”, tratando de buscar los diferentes motivos (biográficos, históricos, tecnológicos, etc.) que pudieron favorecer el paso del estilo de unidad al estilo de fragmentación, sin obviar la personalidad esquiva y reservada del propio director. La información contenida en este epígrafe es conocida, pero su veracidad resulta

incierto y contradictoria y, no obstante, sin ponerla frente a nuestros ojos no podremos comprender la compleja personalidad del director, y tampoco las razones existenciales que justifican el cambio en su modo de hacer cine en la década de 1950.

El capítulo segundo concentra los postulados teóricos necesarios para el sostenimiento de nuestra hipótesis. Lo hemos organizado por las fuentes relevantes y la conexión con sus autores. Así, sintetizamos la teoría dialógica de la comunicación propuesta por Álvaro Abellán-García, seguida de la puesta en relación de ésta con las teorías del cine más habituales y compiladas por Manuel Vázquez de la Fuente. Seguidamente se aborda la obra de Juan José García-Noblejas, haciendo especial hincapié en su *Poética del texto audiovisual* por su especial ahínco en definir correctamente el relato audiovisual, lo que resulta imprescindible para un paso posterior hacia la sistematización de un modelo de análisis. Este apartado se cierra con el modelo de análisis de textos literarios y audiovisuales propuesto por Alfonso López Quintás, quien nos precede en su logrado intento de rescatar la dimensión ética de los relatos manteniendo una escrupulosa fidelidad a los recursos estéticos y expresivos que éstos nos ofrecen.

En el segundo epígrafe de este capítulo acotaremos el sentido en el que se utilizan algunos de los conceptos más necesarios para nuestra propuesta. Por su especial relevancia, y para evitar equívocos, hemos elegido los siguientes términos: “moral y acción humana”, “mirada del director”, “acto comunicativo” y “lenguaje audiovisual”, que se pondrán en relación con el aparato teórico recogido en el epígrafe anterior.

El último epígrafe de este capítulo reelabora las aportaciones teóricas ya mencionadas en torno las sustancias expresivas que más nos van a importar en esta tesis: las cuestiones de posición de cámara, encuadre y focalización como sustancias expresivas que nos revelan la mirada (moral) del director, y que articulan la mediación expresiva del filme como parte del diálogo entre el director y los espectadores. Finalmente, repasaremos los principales modelos de análisis

fílmico en uso, de los que rescataremos lo esencial para integrarlos en un nuevo modelo de análisis del relato cinematográfico como acto comunicativo.

El tercer capítulo recoge los frutos de nuestro análisis de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock a la luz de los presupuestos teóricos ya expuestos y tratando de confirmar nuestra hipótesis de trabajo: que la posición de cámara y el montaje en el cine de Alfred Hitchcock son un acto moral, que expresan además una visión moral y un juicio sobre la realidad que nos presenta el director.

Nuestro análisis se centró en lo que consideramos como lo más relevante para la creación del relato cinematográfico: la posición de cámara, y lo hace desde la perspectiva original que planteamos en esta tesis: la posición de cámara y el montaje como un acto moral. Realizamos el análisis recorriendo cronológicamente la obra de cinematográfica de Alfred Hitchcock, atendiendo a los periodos descritos (1927-1955) y (1955-1976) y en función de tres grandes cuestiones: cuestiones tecnológicas, sintácticas y de sentido.

Para explicar cómo Hitchcock fue capaz de dar una visión del mundo a través de una cámara a la que nunca se asomó, es preciso indicar tres órdenes de cosas: ¿Qué puede hacer la cámara? ¿Qué sabe Hitchcock hacer con ella? y ¿Qué quiere hacer con ella? En tres órdenes: tecnológico, sintáctico y de sentido, se recorre la Filmografía de Alfred Hitchcock, subrayando las cuestiones referentes a la posición de cámara y también las cuestiones de montaje, junto con su intervención en el film, que resultan más relevantes en cada caso.

Todas las referencias se indican en relación con la trama de la película y se ubican temporalmente en el acto de la película al que correspondan. Este método resulta más acertado para explicar cómo una u otra posición de cámara revela al director, su visión del mundo, y pide la nuestra, que el método cuantitativo del minutado, que fragmenta la unidad fílmica y no aporta el contexto necesario para que se produzca el ejercicio de comprensión que pedimos. Asimismo, las películas se citan con su título original, seguido del título que recibieron en España y del año.

Solo se aísla mediante paréntesis el título en castellano porque es la forma más fiel de mostrar la obra tal y como la quiso su autor.

Las cuestiones tecnológicas recorren la obra de Hitchcock desde la evolución tecnológica de las cámaras y sus componentes y desde los operadores de cámara y directores de fotografía que colaboraron con Hitchcock durante su extensa y prolífica carrera en el cine de Gran Bretaña y Estados Unidos. La evolución tecnológica es la de las decisiones de Hitchcock por adherirse o no a cada avance que surgía. Esto muestra una gran flexibilidad y dominio de la herramienta, pero también la presencia de un criterio de juicio muy claro que se refleja en sus decisiones. Las personas que manejaron la cámara eran elegidos con sumo cuidado por el director, quien conocía la dificultad y el grado de exigencia de sus tomas. A su colaboración creativa, a veces más reconocida que la del propio director, también sirve de homenaje este apartado.

Las cuestiones sintácticas son aquellas en las que la mirada del director se presenta, de igual modo que en la cámara, pero son fruto de una reconstrucción. Así hablamos de focalizaciones experimentales, como las tecnologías 3D con las que experimentó Hitchcock y el rodaje con varias cámaras para recoger más puntos de vista o por cuestiones del sonoro. También se recorre con mayor detalle toda la obra de Alfred Hitchcock buscando las características comunes al montaje en el periodo de unidad y, posteriormente, en el periodo de fragmentación.

En las cuestiones semánticas y de sentido se indican los planos que son fruto de posiciones de cámara relevantes en ambos periodos junto con las cuestiones morales implicadas en la decisión de una u otra altura de cámara, angulación y movimientos de cámara, tanto ópticos como físicos. La perfecta articulación simbólica de estas operaciones en la cámara constituye en primer lugar un estilo, urdido por la predilección de unas formas sobre otras. Hay un estilo que cambia entre la unidad y la fragmentación, pero este apartado no pretende ser un análisis estilístico, ni siquiera un análisis lingüístico, que también puede obtenerse de la observación analítica de las obras. Lo que pretendemos es entender, a través de un

método interpretativo, cómo esas decisiones, morales, son integradoras y capaces de convertir el film en un vector que apunte al sentido, que trascienda el relato hacia los grandes relatos y que, a su vez, dote de sentido la propia vida o diga algo acerca de esa cuestión.

Cerramos este capítulo con una serie de conclusiones que recogen las asociaciones técnicas-morales más representativas de cada etapa y se elabora un listado de características comunes a la primera etapa (el estilo de unidad) y a la segunda (el estilo de fragmentación), que dividen biográfica y no geográficamente, como ha tendido tradicionalmente a hacerse, la filmografía de Hitchcock.

En el capítulo cuatro, como resultado de los destilados teóricos y de las carencias detectadas y reclamadas por los modelos de análisis, se presenta un nuevo modelo, desde un enfoque comunicativo, con cinco variables que se explican y relacionan con la cinematografía de Alfred Hitchcock. Proponer, de acuerdo con todo lo revisado y mostrado, un modelo de análisis que atienda a la realidad de la película cinematográfica como un acto humano de comunicación y que, por lo tanto, necesita contemplar al autor y al espectador y también a las relaciones ambientales que estos tejen entre sí y el director con el mundo y ambos con el film.

El modelo pretende recoger la realidad del film de una manera integral, por eso, es preciso contemplarlo desde una visión más amplia que la aportada por la dimensión moral de la posición de cámara y el montaje. Para ello se presentan cinco variables que contienen, a su vez, gran parte de los ítems analizados junto con otros que sería menester tener en cuenta para un análisis más amplio.

Posteriormente, ponemos en práctica el modelo de análisis diseñado sobre una secuencia representativa de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954 y otra de *Psycho* (*Psicosis*), 1960, como representaciones respectivas del estilo de unidad y fragmentación.

Hemos elegido secuencias y no films completos porque en las secuencias existe unidad narrativa y evitamos la repetición de recursos en una muestra de análisis que podría volverse farragosa de otro modo. Las secuencias seleccionadas son, además, dos buenos destilados del estilo de Hitchcock en cada etapa y contienen casi todos los rasgos determinantes de cada etapa. No obstante, en un momento inmediatamente posterior al análisis técnico-moral de la posición de cámara y el montaje en las secuencias, procedemos a relacionar la secuencia con el resto del film y con el contexto de la etapa biofilmográfica de Hitchcock en la que se produce para intentar favorecer el ejercicio de comprensión, que es fruto de la integración en el análisis.

El método utilizado para analizarlas en ambos casos es el siguiente: un primer análisis de la mirada del director a través de la posición de cámara en el caso de *The Rear Window* y a través del montaje en *Psycho* siguiendo los criterios descritos en esta tesis. Posteriormente se ponen en relación ambas secuencias con las características del estilo de unidad y fragmentación expuestas anteriormente. Para aplicar correctamente el modelo de análisis, se amplía la mirada hacia la unidad narrativa del film completo y hacia la relación de este con el director, con el espectador, con los otros films del director, etc.

En el apartado de conclusiones recordamos las hipótesis, contrastamos su confirmación ofrecemos nuestras respuestas a las preguntas planteadas en esta introducción. Las cuestiones se presentan cronológicamente y en la misma disposición que en la introducción.

Posteriormente se presentan las perspectivas que se han estructurado en *prospectiva de investigación* y *prospectiva de divulgación*. Las primeras recogen dos itinerarios de investigación, como proyectos inmediatamente posteriores. El primer itinerario es el de los retos concretos: otras aplicaciones posibles del modelo propuesto, expansión y enriquecimiento del modelo, otras vertientes de la obra de Alfred Hitchcock..., es decir, cuestiones derivadas de la contemplación aislada de la complejidad del objeto material de esta tesis.

En último lugar mostramos la bibliografía, filmografía y otros recursos documentales utilizados como consulta o referidos directamente en el texto, para la elaboración de esta tesis. Se ha estructurado en cuatro apartados. El primero dedicado a los libros consultados. Se muestra la versión consultada, bien sea en castellano, en inglés o en francés o varias versiones cuando hemos accedido a ellas. La mayoría de las referencias británicas o americanas aparecen con el título y versión original dado que no han sido editadas en España. Se ha establecido un subepígrafe dedicado a las obras bibliográficas sobre Alfred Hitchcock, atendiendo al mismo modo al que se ha utilizado para las fuentes audiovisuales.

Tras las referencias bibliográficas se presentan las entradas de artículos de revistas científicas o ponencias de congresos consultados y referenciados en esta tesis. En los que el acceso ha sido realizado desde internet, aparece también la URL con la fecha de la última consulta.

El tercer apartado es el de la filmografía. En esta ocasión, nos hemos centrado en la filmografía de Alfred Hitchcock y la filmografía sobre Alfred Hitchcock. Los films de otros directores que se citan en esta tesis aparecen referidos en alguna de las fuentes bibliográficas del apartado primero de la bibliografía y, por ese motivo, no se incluyen en este. La filmografía de Hitchcock se ha organizado cronológicamente, porque esa es nuestra apuesta desde el principio. Por ese motivo aparece en primer lugar el año de exhibición seguido del nombre original de la película y de su título o títulos recibidos en España, en el caso de que los haya. Se organizan de acuerdo al modo en que Alfred Hitchcock participó en ellos (como rotulista, como ayudante de dirección y como director. Dentro de este apartado se identifican los films sonoros, los cortometrajes, los telefilms y el documental). Finalmente, incluimos un breve apartado audiovisual sobre Alfred Hitchcock en el que se referencian sus entrevistas televisadas más reproducidas y algunos films sobre su vida y obra, priorizando los más recientes.

En cuarto lugar se indican las fuentes consultadas de internet en el siguiente orden: entradas de revistas *online* o de páginas de referencia, estables, con autor

identificado, redactadas como artículos. Le siguen los *blog* y páginas sobre Hitchcock, recopilatorios y páginas *web*. En último lugar se muestran las páginas generales como diccionarios de cine *online* o páginas de empresas dedicadas a la producción de cámaras cinematográficas, etc., que se han consultado para la elaboración de algún apartado de esta tesis.



## CAPÍTULO I: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este capítulo recoge y conecta las cuestiones radicales sobre las que se asienta nuestra hipótesis acerca de la posición de cámara como una dimensión moral del acto comunicativo que representa el relato audiovisual.

La cuestión Alfred Hitchcock es bio-filmografía del director, y significado y sentido de su cosmovisión, para lo que se reseñan grandes obras de referencia sobre el director, así como las biografías y testimonios directos de Hitchcock a través de entrevistas autorizadas y publicadas, testimonios audiovisuales y discursos en las recepciones de premios. Incluimos también una reseña sobre la única biografía autorizada por el propio Hitchcock y que no ha sido publicada en España, pero que aporta alguna información interesante sobre la personalidad del director y su lado más familiar y desconocido.

Pretendemos exponer una visión de cuanto hay escrito y documentado audiovisualmente sobre este gran director. Lo abordaremos desde dentro y fuera de campo, desde el marco de lo conocido hacia el universo de lo que no sabemos.

Para Alfred Hitchcock los límites de su mundo fueron siempre los del encuadre. Nunca quiso abrir la puerta, evocar un universo más allá del profílmico. Igualmente, encuadró su vida profesional y su historia como un «*mcguffin*»<sup>12</sup> y siempre procuró mantener en secreto, proteger, algo de su personalidad, su espiritualidad, su pensamiento... Hay muchas cosas de quien afirmó ser “La sombra de una duda”, que desconocemos. En gran medida por esto y porque la propia exposición de lo que hay sobre Hitchcock denuncia lo que falta, se nos presenta oportuno dedicar un epígrafe de este estado de la cuestión a lo que no sabemos y nos encantaría saber para poder dialogar y comprender.

---

<sup>12</sup> Alfred Hitchcock utiliza este término inventado de «*mcguffin*» en referencia a la excusa argumental, el objeto sagrado que representa el conflicto del film o la trama, pero nunca la historia.

Hitchcock se jactó durante toda su vida de su habilidad para esquivar las preguntas, y escabullirse, de su enigmática y desconocida personalidad, de su timidez o su excesiva protección. Contadas ocasiones habló de sí mismo, de su relación con el cine, de su biografía cosida con su vocación cinematográfica, de sus expectativas y sus exigencias y nunca dejó un testimonio tan clarificante como en la entrevista que le concede a otro director, Françoise Truffaut durante el verano de 1965 en los estudios Universal de Hollywood.

De hecho, a esta obra, de Truffaut le dedicaremos especial atención en este apartado pues, además de ser la entrevista más extensa, autorizada, documentada y rica de Hitchcock, es también muy valiosa por la profundidad de los conceptos que se abarcan y en los que entran ambos directores, sobre los que discuten y reflexionan al ejercer dos roles de entrevistador y entrevistado, pero los dos, teóricos, buscadores cinematográficos y entre los que se cruza, además, por aquel entonces, una relación de admiración de Truffaut hacia Hitchcock y de curiosidad y afecto del segundo hacia el primero.

Otro de los motivos que la convierten en una obra relevante es que esta entrevista es citada, compilada, analizada y recurrida continuamente en el resto de obras de mayor relevancia que se han escrito y rodado sobre este director. Las anécdotas que Hitchcock cuenta, los conceptos fundamentales como el de “cine puro”<sup>13</sup> aparecen en estas páginas y después se pueden rastrear en toda la bibliografía tanto contemporánea como póstuma.

Antes de Truffaut hubo otros y después son muchos los que nos han dejado testimonios, interpretaciones desde muchos ámbitos y metodologías, pero es innegable que esta entrevista entre Hitchcock y Truffaut marca una gran diferencia, y todo se reordena de acuerdo a este hito. Así podemos encontrar bibliografía que bien puede calificarse como precursora de esta obra, como

---

<sup>13</sup> Cine construido arquitectónicamente, técnico, formal, capaz de trascender la perspectiva analítica y adquirir sentido a partir de la propia forma fílmica.

pueden ser los análisis de Chabrol y Rohmer para *Cahiers du cinema* y, sin lugar a dudas, casi todo lo que se ha escrito después, se mide y refleja en la entrevista.

Otra cuestión que se plantea en el índice es la inclusión de la biografía y la filmografía en un apartado compartido. Esta decisión se ha tomado considerando que la visión moral en la expresión cinematográfica no puede despegarse, sino que de hecho necesita de la biografía de quien focaliza la narración del relato. Se hace pertinente, en ocasiones, para acercarnos a la cosmovisión del director, entender, mostrar, los marcos mentales y culturales, los hechos que trascienden la significación en pro del sentido que es, finalmente, el enfoque, el acercamiento que deseamos como método de análisis fílmico.

Metodológicamente, los temas aparecen referidos en recensiones comentadas de los documentos más representativos de cada epígrafe. En ellos se expone el motivo de su selección e interés para nuestro trabajo, una breve sinopsis, una explicación, si es preciso de la estructura de la obra y, posteriormente, una exposición de los puntos de concordancia o desencuentro de unos autores con otros sobre los asuntos que consideramos de especial relevancia para esta tesis, que son: la posición de cámara y el montaje. Estos dos conceptos nucleares son, a nuestro entender, las sustancias expresivas de todo el cine de Hitchcock, entendido como un acto moral.

En el encuadre, que recibe subordinación del montaje, la preferencia por tomas largas, la búsqueda de autonomía e independencia en la dirección cinematográfica, etc., podemos explicar la unidad. Finalmente, en casi todos los textos se encuentra más o menos implícita la afirmación de que el cine es, durante todo este periodo, para Alfred Hitchcock, una forma de buscar la verdad.

En las afirmaciones sobre el montaje como focalizador, la toma aberrante, los planos muy cortos en el espacio y el tiempo, la discordancia entre los lenguajes visual y sonoro..., podemos encontrar expresiones de la negación del sentido, que explicarían la fragmentación.

## 1. LO QUE SABEMOS SOBRE ALFRED HITCHCOCK

### 1.1. Testimonios directos

#### 1.1.1. Françoise Truffaut: Hitchcock Truffaut

Hitchcock nunca dejó un testimonio tan clarificante como en la entrevista que le concede a otro director, Françoise Truffaut, durante el verano de 1965 en los estudios Universal de Hollywood. «Probablemente soy yo, en mi interior»<sup>14</sup>, afirma Alfred Hitchcock sobre sus películas al ser interrogado por Françoise Truffaut, quien además afirma que los films de Hitchcock son como cuentos infantiles: con una clara moraleja y un punto de vista.

El *decoupage*, la película premontada en la mente del director antes de su rodaje, es uno de los grandes conceptos que Hitchcock explica con naturalidad y que son sello indiscutible y brillante del saber hacer de este director. La experiencia de la improvisación es en Hitchcock una anécdota amenazante. Con aparente orgullo, comenta con Truffaut la siguiente afirmación:

«Selznick ha dicho que yo era el único director en el que él tendría confianza total para hacer una película; sin embargo, cuando trabajaba para él, en cierto momento, se quejó de mi trabajo; dijo que mi manera de dirigir era un jeroglífico, incomprensible como un crucigrama. ¿Por qué dijo eso? Porque no rodaba más que trocitos de película y nada más: no se podrían reunir sin mí y no se podría hacer otro montaje que el que yo tenía en la cabeza mientras rodaba»<sup>15</sup>.

El cine es una búsqueda continua de la verdad, para Hitchcock. Solo existe una forma que implica, además, un solo punto de vista que no debe ser nunca objetivo. Si la cámara adopta un punto de vista objetivo, se pierde el juego de anticipación con el público:

---

<sup>14</sup>TRUFFAUT, F., *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, París, 1983. Trad. De Rafael del Moral *Hitchcock Truffaut*, Akal, Madrid, 1991, 220.

<sup>15</sup>*Ibid.*, 162.

«Ahora bien, los directores cuyo trabajo consiste simplemente en situar a los actores en decorados y que colocan la cámara a mayor o menor distancia según los personajes estén sentados, de pie, o tumbados, estos se dedican a confundir las ideas y su trabajo nunca es claro, no expresa nada. (...) No hay ninguna razón para renunciar o para aceptar el compromiso entre la imagen prevista y la imagen obtenida»<sup>16</sup>.

A lo largo de esta larga entrevista de Truffaut, Alfred Hitchcock habla sobre todo su cine y algunas anécdotas biográficas pintorescas, así como de su relación con productores, guionistas, actores y actrices, desde sus influencias hasta su etapa televisiva.

Hitchcock manifiesta contundente y exclusivamente su apuesta por lo formal como *poiesis*. El director expone que aquello que hace que el cine sea cine es precisamente la técnica. Así pues, es la forma la que crea la obra y el contenido es lo accesorio. Alfred Hitchcock considera que la técnica es invariable y que puede ser vestida con diferentes contenidos o *mcguffin*<sup>17</sup>.

En esta primacía de la técnica, Hitchcock explica con la rotundidad de la evidencia que sólo existe una forma para cada historia. Por eso no crea los guiones *de novo*<sup>18</sup> ni adapta jamás una gran novela. En este sentido son reveladoras las siguientes palabras del director:

«Exactamente. Y para expresar lo mismo de una manera cinematográfica sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis horas o diez horas, en caso contrario eso no sería serio»<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup>*Ibid.*, 225.

<sup>17</sup>Los «*mcguffin*», aquí, hacen referencia al tema particular, en oposición al sentido, que es universal y es lo buscado por Alfred Hitchcock en cada una de sus películas.

<sup>18</sup> “De novo”: de nueva procedencia, no heredado.

<sup>19</sup>*Ibid.*, 57. Hitchcock explica la imposibilidad de utilizar grandes novelas como guiones para sus películas.

A este respecto, Enrique Alberich, uno de los autores de referencia sobre Alfred Hitchcock, hace las siguientes aclaraciones y avanza un paso más, una interpretación que introduce la focalización a través del encuadre, la mirada del director como el artífice primero, narrador e impulsor de la técnica que moviliza y conforma la historia:

«Es en aspectos como éste, sobre todo, en los que Hitchcock exige al espectador algo tan sencillo y a la vez tan difícil –si hacemos caso de los que olvidan que el cine es algo más que lo que una película narra positiva y explícitamente– como saber mirar»<sup>20</sup>.

Y la mirada es en primer lugar un ejercicio práctico y en segundo lugar una focalización. Así se entiende que la mirada brota de un virtuosísimo formal, sin trucos, sin abuso de la magia del cine. Alberich lo explica con las siguientes palabras:

«La mirada hitchcockiana sobre esta sociedad adquiere cuerpo en base a un planteamiento formal que, como siempre, se advierte enormemente elaborado, fruto, también, como siempre, de un inteligente trabajo, de un proceso que no remite a la ‘magia’, ni al ilusionismo, ni a esos ‘trucos’ con los que a menudo se relaciona al realizador (...)»<sup>21</sup>.

Se recoge, por lo tanto, la mayor preocupación de Hitchcock sobre la forma lingüística de su discurso, sin decoro, sin barroquismo, sin recreación, sino como la propia naturaleza de la obra, cierta, unívoca. Hay, parece, una verdad en la ficción y es fruto de la forma, de la pulcra ortodoxia a la hora de filmar, muy buscada por Hitchcock y reconocida por Alberich:

« (...) *La ventana indiscreta* queda conformado como uno de los más firmes y consecuentes muestrarios del cine de su autor, como una de las películas en las que mejor se muestra que bajo la asumida mentira de un plano ficcional puede ocultarse una gran verdad, como confirmando, una

---

<sup>20</sup>ALBERICH E., *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Publicaciones Fabregat. Barcelona, 1987, 353.

<sup>21</sup>*Ibíd.*, 364.

vez más, la siempre imprevisible capacidad reflectora de un decorado, un escenario, una cámara manejados con inteligencia»<sup>22</sup>.

Según el director explica al, por entonces, joven Truffaut, siempre ha entendido el cine como una mirada que, además, se estructura en dos niveles cronológicos, en su caso y jerarquizados también. Hay una primera mirada sobre el cine desde los intertítulos con los que empieza a trabajar quizá no tan casualmente como quería dar a entender. Él los entiende como montaje (primeras ideas de *decoupage*). Se hace consciente inmediatamente de que el solo manejo de los intertítulos puede cambiar por completo el sentido de la obra. Mitry llamaría a este fenómeno el montaje de ideas<sup>23</sup>. Después Hitchcock encontró en la cámara la segunda fase de la mirada, que ya estaba dirigiendo films desde el principio, a través de las ilustraciones, los guiones, los títulos, los elementos posteriores de la puesta en escena y, finalmente, el montaje.

En este sentido, también Chandler resalta la capacidad de previsualización de los films de Hitchcock como algo extraordinario:

«–He oído decir –abundó Langlois en esta cuestión– que después de leer un guión, usted es capaz de visualizar la película entera.  
–Sí, definitivamente»<sup>24</sup>.

La cámara o la segunda mirada, como le explica Hitchcock a Truffaut, es la mirada del director, pero hay que controlar las peligrosas metonimias: la cámara no es el director ni el público, sino un tercero y la cámara siempre es, de algún modo, una ventana indiscreta.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, 230.

<sup>23</sup> «El *montaje de ideas* o montaje constructivo, propio de los trabajos y teorías de Dziga Vertov es la única forma que permite la elaboración total de un film en la mesa de montaje, es decir, *a posteriori*, pero que casi no tiene más aplicación que en los montajes de actualidades». En MITRY, J., *Estética y Psicología del cine*, trad. de Palacios Moré, R, Siglo XXI de España directores S.A., Madrid, 1989, Tomo I, 426, 427.

<sup>24</sup> Son palabras de Langlois y Hitchcock en CHANDLER C., *Alfred Hitchcock. A Personal Biography*, Simon and Schuster. Trad. de Jorge Conde, *Hitchcock íntimo*, Robinbook, Barcelona, 2009, 27.

Hitchcock se interesa especialmente por esta distinción entre el medio y la tecnología afirmando de nuevo que la cámara no es el director sino la máquina de escribir. Seguramente es este suelo firme el que después le permite hablar de las formas creativas, de la identificación del medio y el mensaje.

También en esta línea, Juan José García-Noblejas, completando a Sawhney y sus «autopistas de la información» y explicando a McLuhan, entre otros, afirma que la distinción entre la tecnología y la narración es clara. Para ello se sirve de una metáfora que procedemos a citar, no sin advertir previamente de sus riesgos (siendo el propio García-Noblejas el que nos pone sobre aviso en el peligro de las metáforas), pues son casi siempre parciales y ofrecen una visión reduccionista de la cuestión. Esta visión, que sirve en este apartado para ilustrar el pensamiento de Hitchcock, está posteriormente desarrollada en el apartado metodológico del estado de la cuestión:

«Cabe entender que los medios de comunicación y sus acciones, son lugares de habitación provisional, terceros lugares de realimentación vital»<sup>25</sup>.

Además, Hitchcock y Truffaut conversan también sobre otras tecnologías y las interpretaciones que de ellas hace el primero. En este caso, Hitchcock tiene clara la premisa: si sirven al cine las utilizará, pero si lo entorpecen, renegará de ellas como en el siguiente caso: en 1928, se produce la incorporación del sonido y Hitchcock lo acoge inmediatamente, siendo uno de los directores que mejor y más rápido se adapta a las condiciones del nuevo medio. De hecho, en 1929 dirige *Blackmail (Chantaje)* y desde entonces, casi un film sonoro cada año.

Sin embargo, hay otras tecnologías que rechazó de plano como, por ejemplo, el falso multicámara o técnica de rodar con diferentes cámaras (diferentes encuadres). Hitchcock se muestra molesto ante Truffaut por esta tecnología, ya

---

<sup>25</sup>GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Medios de conspiración social*, Eunsa, Navarra, 2006, 58.

que, a su parecer, respondía a una decisión técnica y no buscaba una emoción auténtica.

Esta es una de las primeras manifestaciones de la búsqueda de la unidad a través del encuadre, entendido ya como focalización que parecía perderse en el uso indiscriminado de puntos de vista.

Cuando Alfred Hitchcock habla del encuadre, muestra sin lugar a dudas la radical relevancia del mismo en la acción. Esto nos ayuda a comprender la minuciosidad con la que trata la posición de cámara. En concreto, explica el encuadre como subrayador de la acción comunicativa de la película, para potenciar el dramatismo, restarle a la vida los momentos de aburrimiento:

«Rodar películas para mí quiere decir en primer lugar y ante todo contar una historia. Esta historia puede ser inverosímil, pero nunca debe ser banal. Es preferible que sea dramática y humana. (...) La única cuestión que me planteo es si el emplazamiento de la cámara en tal o cual sitio, dará su fuerza máxima a la escena»<sup>26</sup>.

Sobre el encuadre como mirada y con cierta perspectiva biográfica, el director hace también una comparativa entre la focalización a través de la cámara de televisión y de cine. El instinto, asegura, nos empuja a encuadrar en plano general, como si se tratase de encuadres conceptuales, de mostrar más lo que se intuye, piensa y reconstruye mentalmente, que lo que de verdad capta el ojo humano en sus más habituales campos de visión. Este tipo de encuadre le parece adecuado al director para la televisión, pero no para el cine:

«Me parecía que, si se analizaba una película psicológica corriente, se obtenía como resultado que, el ochenta por ciento de la cinta, estaba consagrada a planos generales o planos medios. Era algo sin concretar, probablemente instintivo en la mayor parte de los directores; era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación a lo que iba a ser la técnica de la televisión»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup>*Ibíd.*, 83.

<sup>27</sup>*Ibíd.*, 128.

El *mcguffin*, término acuñado por el propio Hitchcock, es también objeto de la curiosidad de Truffaut. Un *mcguffin* es un tesoro, un objeto sagrado, generador o desencadenante de un conflicto. La prueba de que el argumento no es importante. La trama no es la historia. Las conversaciones tampoco lo son, de hecho pueden ser indiferentes y lejos de atenuar el dramatismo, a través de ellas puede entenderse la búsqueda del contrapunto. Es mejor construir una película sobre una situación que sobre una historia:

«Es decir, que los medios de comunicación han progresado de tal manera que tenemos tendencia a alejarnos de la intriga. ¿No es eso? Es probable, ni siquiera yo me escapo de esta tendencia y hoy día me siento más inclinado a construir una película sobre una situación que sobre una historia»<sup>28</sup>.

Dijimos que Hitchcock entiende el cine como una búsqueda de la verdad. En su entrevista con Truffaut habla varias veces de este concepto del que después Chabrol y Rohmer<sup>29</sup> (especialmente este último), harán una nueva revisión en busca de un cierto sentido metafísico. Preguntado, Hitchcock, sobre su obsesiva búsqueda de verismo en los decorados e incluso en las localizaciones reales, intenta explicar el motivo extrínseco de este modo, haciendo hincapié en que lo prioritario es la emoción y no mostrar el decorado:

«Estamos ante el dilema de elegir la dimensión de las imágenes en función de las pretensiones dramáticas y de la emoción, y no solo del deseo de mostrar el decorado»<sup>30</sup>.

Esto lo hace sólo para no entorpecer la imagen. El decorado, el argumento, los actores... son las coordenadas en las que el cine ocurre, pero el cine no es ni se debe a ninguna de esas cosas. Hay un lenguaje cinematográfico, perfectamente claro en su cabeza y perfectamente unívoco. Los planos generales deben

---

<sup>28</sup>*Ibid.*, 170.

<sup>29</sup> CHABROL, C. y ROHMER, E, *Hitchcock*, Ramsay, Poche Cinema, 2006. Trad. de Irene Miriam Agoff, Hitchcock, Manantial texturas, Buenos Aires, 2010, epílogo.

<sup>30</sup>TRUFFAUT, F., *Op., cit.*, 182.

reservarse por ser excesivamente emotivos, como indicaba cuando hablaba del instinto en el encuadre y sus diferencias con la televisión<sup>31</sup>. Sólo así se explica la combinación de *zoom* y *travelling*<sup>32</sup> en sentidos opuestos<sup>33</sup>. No hay otra forma de expresar la confusión que es más que confusión, la capacidad de desintegración, de despersonalización. Nada mejor que un *vertigoshot*.

La cámara no puede obedecer a nada que no sea lo importante. Para Hitchcock «lo importante» es siempre una historia de interés humano construida como trama alrededor de un *mcguffin* y esencialmente cierta a través de la honestidad de los encuadres y de la fidelidad de los decorados.

«Los directores cuyo trabajo consiste simplemente en situar actores en los decorados y que colocan la cámara a mayor o menor distancia, según los personajes estén sentados (...), se dedican a confundir las ideas y su trabajo nunca es claro, no expresa nada [...] No hay ninguna razón para aceptar el compromiso entre la imagen prevista y la imagen obtenida»<sup>34</sup>.

La verdad considerada así, no es una verdad ontológica como afirmaba Rohmer, sino más bien «práctica» como diría García-Noblejas<sup>35</sup>. La cámara nos revela con honestidad una interpretación sobre la verdad del ser humano encarnada por el personaje, en quien reconocemos sentimientos morales como culpabilidad, inocencia, rectitud, etc.

---

<sup>31</sup> *Ibíd.*, 128.

<sup>32</sup> *Travelling*: movimiento de cámara que supone un desplazamiento físico de la cámara por el espacio. Se diferencia del movimiento “panorámica” porque el segundo lo realiza la cámara sobre su propio eje. Un *travelling* puede ser frontal, lateral, circular, etc.; en función del tipo de desplazamiento de la cámara y puede realizarse sobre diferentes soportes (raíles, grúas, etc).

<sup>33</sup> Famoso efecto que recibe el nombre de la película en la que es utilizado (*Vertigo*, 1958) y que pretende evocar a la vez un plano subjetivo de la mirada y otro de la conciencia, ambos contradictorios, buscando producir en el espectador vértigo o confusión empáticas con el protagonista de la escena.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 223.

<sup>35</sup> GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Navarra, 2005.

«Cuando vi la proyección de la escena, me di cuenta de que no convenía, y aquello fue una revelación interesante para mí. La subida de las escaleras, planificada así, no producía un sentimiento de inocencia, sino de culpabilidad»<sup>36</sup>.

La posición de cámara determina, entonces, una moralidad fruto de una concepción antropológica concreta.

Hitchcock explica muchas veces a lo largo de la entrevista que solo le importa lo técnico y es su concepción de lo técnico como conformador de sentido lo que hace más exclusiva su visión del cine:

«En *Psycho*, el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos de la película, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico, consiguen hacer gritar al público»<sup>37</sup>.

La imagen crea mundos, no sirve solo para recrear historias. En realidad el encuadre no es sólo consecuencia de una cierta moralidad, sino causa de una nueva percepción o un nuevo juicio moral.

Preguntado sobre si puede comunicarse el oficio de hacer cine o si de algún modo se puede hablar metalingüísticamente o científicamente de cine en un ámbito universitario, afirma lo siguiente:

«Estoy a favor de que se enseñe cine en las universidades con la condición de se enseñe el cine desde Meliés, que se aprenda a hacer películas mudas, porque no hay mejor ejercicio que ese»<sup>38</sup>.

Hitchcock había aprendido el cine como un oficio y era consciente de que gran parte de su manejo virtuoso de la técnica se lo debía a esa formación en la artesanía cinematográfica. Había comprendido y adaptado los cambios vertiginosamente porque sabía de la esencia del cine mudo, del poder de la

---

<sup>36</sup> TRUFFAUT, F., *Op. cit.*, 231.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, 241.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, 287.

imagen, como nos recuerda Alberich en el título de su libro. Era consciente de que sin ese aprendizaje previo, el cine sonoro podía convertirse en una cáscara hueca:

«El cine hablado, a menudo, solo ha servido para introducir el teatro en los estudios. El peligro es que los jóvenes y los menos jóvenes, con demasiada frecuencia, se imaginan que se puede ser director de cine sin saber dibujar un decorado o hacer un montaje»<sup>39</sup>.

Explica, cuando es preguntado sobre el don, si puede transmitirse. Hitchcock, sin embargo, siempre se vio como un artesano que ejercía su profesión con el mismo cuidado obsesivo con el que coleccionaba billetes de tranvía cuando era un niño y tantos otros objetos que posteriormente fueron víctimas de sus obsesiones.

#### 1.1.2. John Russell Taylor: *Hitch: life and work of Alfred* 1978

Esta es la única biografía autorizada de Alfred Hitchcock. Tiene grandes similitudes con la de Spoto y también con *Hitchcock íntimo*. Parece ser que existía una camaradería entre Russell Taylor, crítico cinematográfico, y Alfred Hitchcock, lo que explicaría la autorización. Tendrían que ver también las acusaciones de acoso y maltrato que Tippi Hedren vertió sobre Hitchcock en conversaciones con Spoto que se reproducen en su libro. Russell Taylor, por su parte, las considera infundadas. Este incidente no debió de pasar desapercibido cuando Hitchcock renunció a asistir a una retrospectiva sobre su vida que se llevaba a cabo con motivo de la publicación del libro de Spoto.

Russell Taylor es profesor en la universidad de California y crítico de cine. Es autor de *Hollywood años 40* (1987) y *Extraños en el paraíso* (1988), entre otros libros y ostenta el no excesivamente reconocido mérito de haber obtenido el beneplácito de Alfred Hitchcock para la publicación de esta obra, casi al final de su vida (1978) y con menos revuelo del esperado. Desde luego, con mucho menos impacto que la que Spoto (aquí reseñada), publicaba casi en paralelo. Quizá por eso, la biografía de Taylor sobre Alfred Hitchcock no ha sido publicada en España.

---

<sup>39</sup>*Ibíd.*, 287.

Esta voluntad de agradar de Russell Taylor al maestro del suspense nos lleva a considerar este libro valioso y parcial a partes iguales. No es considerado obra de referencia para ninguno de los estudiosos de la obra de Hitchcock ni aporta diferencias significativas sobre lo que estos dicen.

La estructura y el contenido de la biografía no aportan datos ni puntos de vista muy diferentes del resto de biografías y análisis de la obra del director. Aparecen dos grandes bloques: Inglaterra y América. El primero recoge los episodios de su infancia que también son comentados por Spoto, el noviazgo con Alma, los inicios en la industria del cine. La segunda parte es mucho más doméstica, presenta más detalles de la no tan conocida vida familiar del director, sus aficiones, su pasión por su hija Pat, junto con el recorrido cronológico por sus films y telefilms.

En todos los casos se presenta a un Hitchcock familiar, religioso, extremadamente culto, responsable, meticoloso hasta el extremo, elegante... Valores todos muy presentes en Alfred Hitchcock, pero quizá idealizados por el hecho, al menos, de silenciar la otra realidad de Hitchcock. Ese otro Hitchcock sobre el que Spoto se recrea en su conflicto con Hedren, por ejemplo, aparece aquí de soslayo y bajo la atractiva pátina de lo enigmático, como una suerte de atractivo del mal, una oscuridad muy tolerable:

«Two facts are obvious: everybody knows Alfred Hitchcock, and nobody knows him (...) One sometimes has the impression of Alfred Hitchcock wearing an Alfred Hitchcock mask...»<sup>40</sup>.

Con estas palabras comienza el relato introductorio sobre el enigma de Alfred Hitchcock que se zanja, páginas después, con varias afirmaciones sobre el conflicto personal que se presenta en el director entre la culpa y el miedo, la

---

<sup>40</sup>RUSSELL TAYLOR, J., *Hitch: life and work of Alfred*, Library of Congress Cataloging in Publication Data, New York, 1978, 17. Traducción personal: “Hay dos hechos evidentes: todo el mundo conoce a Alfred Hitchcock y nadie le conoce. (...) Uno a veces tiene la impresión de que Alfred Hitchcock lleva una máscara de Alfred Hitchcock”.

ansiedad que le produce la pérdida de control y el desprecio que sentía hacia su propio cuerpo con motivo del sobrepeso.

La afirmación más relevante, expresada por Russell Taylor con una naturalidad aplastante y muy compleja y torpemente descrita por Truffaut es algo tan sencillo como: «He is his films»<sup>41</sup> y quizá también pudiera decirse, sin miedo, que su cine es él. Para Taylor, esta cuestión explica el interés por la persona de Alfred Hitchcock y su biografía. Para nosotros, resalta la cuestión moral del autor en la obra y del encuentro entre Hitchcock y su obra cinematográfica, una relación de identificación, en muchos casos.

Sorprende mucho de esta obra la escasísima presencia de estilo directo. Tratándose de una biografía autorizada, atendiendo a la gran cantidad de horas que pasaron juntos Hitchcock y Taylor, sorprende la continuidad del relato en tercera persona, muy por encima, cuantitativamente, del estilo indirecto presente en la obra de Chandler o en la de Spoto. Por supuesto, la de Truffaut, que es la reproducción íntegra de una larguísima entrevista, es fuente de la mayoría.

Sin embargo, Taylor disiente, en ocasiones, de Truffaut y esto no es muy habitual en la literatura hitchcockiana. Mientras que el resto de críticos, periodistas y escritores tienden a asumir la visión a veces interpretativa de Truffaut, tanto por su relevancia cinematográfica posterior como por el hecho ya mencionado de que se trata de una transcripción; Taylor explica que, en ocasiones, Hitchcock asentía por timidez o educación, aunque no estuviese de acuerdo con lo expuesto por su colega. Tal es el caso de la producción de *Enviado Especial*:

«In his book on Hitchcock, Françoise Truffaut refers to *Foreign Correspondent*, as something of a come-down for Hitch after *Rebecca*, Definitely in the “B” category. Hitch politely does not contradict him, but in fact, this is far from the truth»<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup>*Ibid.*, 18, “Él es su cine”.

<sup>42</sup>*Ibid.*, 167. Traducción personal: “En su libro sobre Hitchcock, Françoise Truffaut se refiere a *Foreign correspondent (Enviado especial)*, como un descenso de calidad para

Taylor continúa defendiendo la gran producción que se puso en marcha en ese film y el afecto que el director sentía por él, no tanto por *Rebecca*. En su momento, le había confesado a Truffaut que *Rebecca* no era una película de Hitchcock. Reconocía su falta de experiencia en el manejo de los productores y la aun excesiva presión y control creativo y de producción por parte de su socio Sleznick.

En la cuestión de Truffaut y Taylor hay que tener en cuenta el momento en el que se publicaron ambos libros, porque ponen de manifiesto los dos Hitchcock de los que hablamos en el apartado anterior. Mientras la conversación con Truffaut se inició en agosto de 1962 y se publicó en 1966, la obra de Russell Taylor es doce años posterior y apenas dos años anteriores al fallecimiento del director.

Por eso, seguramente, se observan dos fenómenos fácilmente identificables en la lectura comparativa de ambos libros. Mientras Truffaut, a veces aventurado e impreciso, conversa por admiración con un maestro a quien no tiene miedo de alabar y criticar duramente del mismo modo, Taylor describe a un hombre a quien intenta agradar. Mientras Truffaut no ve al hombre eclipsado por la sombra del ídolo, Taylor se concentra en este, pensando, quizá, que todo lo anterior ya estaba dicho.

La segunda cuestión es la de la posición moral de Alfred Hitchcock respecto de su cine. Mientras que Truffaut se encontraba con un hombre que defendía el cine como búsqueda de la verdad (pese a encontrarse, cinematográficamente, en proceso hacia la fragmentación, realiza una visión retrospectiva de su obra, lo que comprende exclusivamente el periodo de unidad y el de transición), y eso les permitía elevarse hacia postulados metafísicos..., Russell Taylor describe un hombre que no sabe separarse de su cine porque es su cine y que éste es, precisamente, el mejor medio para manipular a la gente. Incluso si entendemos el término «manipular», expresado redundantemente por Hitchcock y todos sus

---

Hitchcock después de *Rebecca*. Hitch, cortésmente, no le contradice pero, de hecho, ese asunto dista mucho de ser cierto”.

biógrafos, como utilización de los medios expresivos para interpelar al público, es innegable que Hitchcock estaba intentando gobernar su caos y paliar sus fobias, decidiendo los destinos de las personas con las que vivía o trabajaba igual que cuando elegía con mimo el menú de su cena o el decorado de la siguiente escena o el vestuario de la penúltima actriz con la que rodaba.

Citamos algunos ejemplos en los que el autor insiste en la cuestión de la manipulación para Hitchcock. Por supuesto, para ambos, no hay nada indecoroso en eso de manipular a la gente. Lo muestran como un hecho:

«The film is a machine for influencing people: it is much more importantly what is projected on the screen of their minds than on the screen on their cinema»<sup>43</sup>.

«For Hitchcock it seems to be the way that a frightened man, constantly prey to inexplicable guilts and anxieties, can overcome them by manipulating other people, a tool to control people mentally and have them, from the being, where he suspects they want him»<sup>44</sup>.

Este es el Hitchcock de la fragmentación. Observamos que hablan del cine como máquina, imagen propia, de nuevo, de la objetivación, el reduccionismo o la manipulación. Para Hitchcock, tanto o más que para el resto, el cine no era una máquina ni nada que pudiera parecersele. El cine no podía ser producido industrial o mecanicistamente. Truffaut, que le había otorgado el galardón de «autor de películas» a Hitchcock, debió llevarse las manos a la cabeza ante esta afirmación.

---

<sup>43</sup> RUSSELL TAYLOR, J., *Hitch: The Life and Timer of Alfred Hitchcock*, Da Capo Press, Boston, Ma., 306. Traducción personal: «La película es una máquina de influir en las personas: es mucho más importante lo que se proyecta acerca de sus mentes en la pantalla, que lo que se proyecta en la pantalla de sus cines».

<sup>44</sup> *Ibid.*, 19. Traducción personal: «Para Hitchcock parece que se trata del modo en el que un hombre aterrorizado, continuamente presa de sentimientos de culpa y ansiedades inexplicables, logra sobreponerse a todo a través de la manipulación de otras personas, una herramienta para ejercer el control mental sobre ellos y colocarles exactamente donde el sospecha que desean encontrarle».

Aparece también el elemento de la pantalla como espejo. También es característico de ese segundo periodo de Hitchcock, desde 1955 hasta 1976. En todo el cine de Alfred Hitchcock la presencia del público en la película es crucial para la misma y para la elaboración del suspense, pero a partir de 1955, se hace más evidente la cuarta pared. Si el público quiere, y tiene que querer participar en la escena, debe hacerlo reflejándose en la pantalla. Seguramente, esta cuestión del espejo es también herencia del cine expresionista alemán.

Quizá uno de los detalles más interesantes sobre la personalidad de Alfred Hitchcock se presenta en el modo en que aceptó que Russell Taylor llevara a cabo esta biografía. La de Truffaut podía considerarse un éxito y la había concedido por tratarse de una conversación profesional, estrictamente sobre su cine, es decir, en terreno seguro.

No se sentía igual de cómodo en el terreno personal. Como tantos otros artistas inmigrantes europeos, había aprovechado los kilómetros de océano que le separaban de su pasado para maquillar o dramatizar su infancia. Por eso son siempre las mismas anécdotas las que aparecen en todas las entrevistas y biografías. Stornheim, por ejemplo, con quien tenía bastante en común, había hecho algo parecido.

«En 1909 llegaba con 24 años, procedente de Viena como un emigrante más a la isla de Ellis, ambicioso como era, tenía claro que entrar en suelo americano como Erich Oswald Stroheim le iba a abrir menos puertas que si lo hacía como Erich Oswald Hans Maria Von Stroheim, contaba con la atracción que los americanos sentían por los títulos nobiliarios»<sup>45</sup>.

Sin embargo, Russell Taylor, a quien había conocido en 1962 mientras este trabajaba para *The Times*, se había convertido en otro inglés inadaptado en California, ahora ya como profesor de universidad. Este hecho les unió más. Compartían, seguramente, además de la cultura en el exilio, el sabor secreto de crearse a uno mismo de nuevo. Hitchcock ejercía con gusto de Cicerone,

---

<sup>45</sup> MONTIEL, T., “Erich Von Stroheim, el hombre al que usted le gusta odiar”, *Mito revista cultural*, Agosto, 2015. Disponible en internet en: <http://revistamito.com/tag/erich-von-stroheim/>, última consulta: 22-octubre-2015.

especialmente si se trataba de asuntos culinarios y, en una de esas ocasiones, Russell Taylor se atrevió al fin a preguntarle por el asunto de la biografía. Hitchcock le respondió que jamás había querido autorizar una biografía a pesar de haber sido requerido a hacerlo de manera continua. Entendía que ese caso era diferente y no quería negarse, pero tampoco aceptar aún. Taylor, que entendía bien, como hemos dicho, el lado humano de Alfred Hitchcock, no volvió a referirse a ese asunto y así pasaron dieciocho meses de visitas y cenas. En algún momento Hitchcock empezó a hacer referencia a “ese libro” que Taylor iba a escribir sobre él y le daba informaciones para incluir. Solo entonces, Taylor volvió a preguntar y obtuvo un sí rotundo y una total entrega, disposición y generosidad por parte de Alfred Hitchcock durante la elaboración del libro.

Russell Taylor creía que durante el año y medio que distó entre la primera negativa de Hitchcock y su aceptación final, este había reflexionado sobre todas las posibles consecuencias, ventajas e inconvenientes de tomar esa iniciativa, había consultado a todas las personas de su entorno y había averiguado del propio Taylor todo lo que le interesaba.

Quizá también influía la biografía de Spoto y su gran comercialización, las declaraciones de Tippi Hedren, los últimos fracasos profesionales y vitales (el alcoholismo, las enfermedades cardíacas y renales, el sobrepeso...la presencia cada vez más cierta de la muerte en su propio cuerpo) y el hecho de pasarse un año y medio agasajando y regalando a quien iba a ser su biógrafo final. Como en toda buena película, aquí también había sabido construir perfectamente el suspense.

«As I was to learn, this is the way he goes about new projects: he rushes into nothing, but takes his time to test the ground, audition the concerned people, and come up only when he is good and ready with his answer»<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> RUSSELL TAYLOR, J., *Op. cit.*, 21. Traducción personal: «Tal como descubrí, este es el modo en el que Hitchcock acoge los nuevos proyectos: no precipita en tomar ninguna decisión, sino que se toma su tiempo para examinar el terreno, consultar a las personas implicadas y solo se decide cuando está listo y satisfecho con su respuesta».

Independientemente de los motivos que le llevaron a aceptar la biografía, la anécdota apunta un rasgo sobre la personalidad de Hitchcock, que completa el perfil: una persona con una alta resonancia emocional y una actividad no tan impetuosa como él desearía. Tan reflexivo, introspectivo y tímido, que se hace más fácil entender su voluntad de esconderse tras la máscara de Hitchcock. Tan irresoluto, a la vez, que hace aún más ciertas las palabras de Chabrol y Rohmer sobre el Hitchcock atormentado, de un alma enfrentada con el mal. Esto es precisamente lo más valioso de la biografía de Taylor, que nos ayuda a insertar a Hitchcock en las demás obras, que las hace menos contradictorias cuando presentan a un Hitchcock ansioso o aterrado, bromista o cruel... Todas estas cualidades no pueden darse en una persona primaria e irreflexiva. Taylor redimensiona, con esta frase, quizá sin saberlo, la biografía de Hitchcock.

Si hacemos una brevísima retrospectiva, nos daremos cuenta que casi todo en la vida del director fue de ese modo. Tardó meses en decidirse a hablar a Alma, su futura esposa, pese a compartir trabajo con ella. Después se entregó a ella sin reservas para el resto de su vida. También tardó años en disolver su unión con el productor Sleznick, pese a que tuvo dudas desde el principio. Se resistió hasta poner su vida en serio riesgo a pasar por quirófano, etc. Podía considerarse un procrastinador, sin embargo, el tiempo transcurrido nunca era baldío, sino un auténtico periodo de reflexión tras el que florecía una decisión irrevocable y que siempre se llevaba a la práctica con disciplina y sin vacilación.

### 1.1.3. Charlottete Chandler: Hitchcock íntimo

Esta obra de Charlottete Chandler hace un recorrido biográfico de Alfred Hitchcock estructurado en etapas cronológicas y periodos cinematográficos en función de los estudios para los que trabajó. Así, pasa de los primeros años de la vida de Hitchcock hasta su matrimonio con Alma Reville, las películas británicas, la etapa hollywoodiense, los años dorados y la etapa final de su vida y su carrera.

Incluimos este libro entre los testimonios en primera persona de Alfred Hitchcock porque está cuajado de afirmaciones y testimonios directos, muchos de ellos son

recuerdos de sus familiares (su esposa Alma y su hija Patricia Hitchcock) y otros de las personas más cercanas en su vida profesional como productores, actores y actrices, guionistas, etc.

Los puntos de interés para nuestra tesis que hemos resaltado en las obras anteriores se ven reflejados también aquí: el *decoupage*<sup>47</sup>, la unidad, la manipulación y el lenguaje audiovisual.

«Cuando me reuní con él para concretar mi participación en el filme, apunta Teresa Wright, la describió como si ya la hubiese visto mentalmente. Según mi apreciación, Hitchcock tenía una pequeña sala de producción en la cabeza»<sup>48</sup>.

Además de este, en otros muchos momentos, se vuelve sobre este tema que Hitchcock consideraba una reminiscencia de un modo de conocer innato, que él recuerda haber poseído siempre y haber, además, exportado. Convertir los guiones en previsualizaciones de la película en el modo más único del estilo Hitchcock y, a la vez, más claramente orientado a la unidad en la forma.

En el año 1945, Hitchcock contribuyó como asesor en la toma de imágenes y el montaje posterior de un documental<sup>49</sup> que no aparece en muchos de sus registros filmográficos y que no obtuvo difusión pública hasta 1985, cinco años después de la muerte de Hitchcock. Este documental fue rodado con la intención de dar testimonio veraz de lo acontecido en los campos de concentración. Para este efecto, Sidney Bernstein solo podía pensar en Alfred Hitchcock, no sabemos si por su meticulosidad en la reconstrucción de los escenarios y decorados o por su hipótesis fílmica de la técnica como clarificadora de la verdad del cine:

---

<sup>47</sup> *Decoupage* es un término que hace referencia a la reconstrucción mental, previsualización de la película por parte del director.

<sup>48</sup> CHANDLER C., *Op. cit.*, 151.

<sup>49</sup> *Memory of the Camps*, también llamado *F3080* antes de su estreno póstumo, rodado en 1945 y exhibido en 1985.

«Hitchcock contemplaba tres ideas que consideraba importantes para la realización del filme. La primera de ellas consistía en filmar a los muertos de los campos de exterminio con planos amplios, tomas panorámicas, lentas, tan largas como fuese posible, y sin recurrir al montaje, de suerte que no pudiera ser acusado de haber manipulado las imágenes»<sup>50</sup>.

Sobre lenguaje audiovisual, que de algún modo es instrumento de la unidad y el *decoupage*, Robert Boyle, cuando comenzó a colaborar como director artístico con Alfred Hitchcock en *Saboteur (Sabotaje)*, 1942, contaba lo siguiente:

«Nadie me enseñó más sobre el lenguaje audiovisual que Hitchcock. Él consideraba que cada toma debía guardar relación con el resto, sin que ninguna de ellas fuera superflua o desechable. Ningún otro director exigía soluciones a problemas tan difíciles, porque ningún otro director era capaz de formularse las preguntas adecuadas. Sabía cómo resolver planos complejos, y era muy consciente del efecto que quería producir en la pantalla, de forma que tú no podías conseguirlo o bien discurrir una solución, aunque te quitara el sueño»<sup>51</sup>.

#### 1.1.4. Testimonios audiovisuales

Excluimos de este apartado toda la filmografía de Alfred Hitchcock que es, *per se*, fuente primera de este estado y, por su extensión y relevancia, merece epígrafe independiente. Sobre todas las cosas, entendemos que se hace más justicia al testimonio fílmico de Alfred Hitchcock insertándolo en su biografía que cercenándolo de la misma, dándole tratamiento de documento en lugar de experiencia.

En primer lugar hablaremos de *Hitch: Alfred The Great*<sup>52</sup>. Este documental, dirigido y producido por Tim Kirby, consta de dos partes. La primera son testimonios indirectos de compañeros de profesión sobre Alfred Hitchcock con algunas breves intervenciones del director y la segunda es el testimonio de productores y otros compañeros y especialmente las intervenciones de Tippi

---

<sup>50</sup>*Ibid.*, 161.

<sup>51</sup>*Ibid.*, 147.

<sup>52</sup>*Hitch: Alfred The Great*, 1999, de Tim Kirby, documental de la BBC en coproducción con Arts and Entertainment Network.

Hedren sobre la decadencia y crueldad de Hitchcock durante el rodaje de *The Birds* (*Pájaros*), 1963.

En el primer episodio se hace un repaso de las técnicas aplicadas por Hitchcock según el periodo biográfico en el que se insertan, lo que puede ayudar a entender su posterior sentido. Así, por ejemplo, se afirma que su forma de dirigir es deudora de Mournau y Fritz Lang y que sus huellas pueden descubrirse en la utilización de las sombras y angulaciones no convencionales, el encuadre descentralizado y las tomas picadas y angulaciones aberrantes, en general del expresionismo alemán. Esta tendencia se observa, de hecho en *The Lodger* (*El enemigo de las rubias*), 1927, sin embargo, creemos que está descontextualizada porque mientras el expresionismo buscaba precisamente hacer presente la rúbrica del autor, el “estilo hollywoodiense” buscaba la transparencia en la sutura. En Hitchcock, creemos, el espíritu expresionista y neogótico resurge ya no como influencia formal, sino como convicción, a partir de *Psycho*, en lo que hemos denominado el periodo de la fragmentación.

Del cine soviético, dice el documental, bebió la teoría del montaje. Aprendió que se podía transmitir sentido o crear sentido a través de una yuxtaposición de imágenes. Sobre esta afirmación, también matizaríamos que si bien parece probado que Hitchcock heredó ciertas formas del cine soviético, es, quizá muy aventurado afirmar que su teoría del montaje es heredada, pues en múltiples ocasiones, como reflejan casi todos los biógrafos, Hitchcock afirmó que aprendió a dirigir en su primer oficio cinematográfico (realización de intertítulos para films mudos). Entonces se dio cuenta de que podía modificarse por completo el sentido de una obra en función de los intertítulos que se utilizasen tanto por el contenido de los mismos como por su secuencialidad y orden o por su ubicación en el espacio y/o en el tiempo. Así que en Gran Bretaña, mucho antes de estrenarse como ayudante y mucho menos como director, Hitchcock ya había alcanzado conclusiones similares a las teorías de Vertov sobre el montaje de ideas.

A Hitchcock no le importaba excesivamente el contenido de sus películas, afirma una voz en *off*, sino lo que él llamaba el «cine puro», como, por ejemplo, una elaborada secuencia de montaje o un movimiento de cámara complejo. Eso era la esencia del arte de un cineasta, pensaba Hitchcock, quien llegó a afirmar que solo le importaba la técnica en la famosa entrevista con Truffaut de la que hablábamos anteriormente.

Estas dos obsesiones: la verdad y la unidad en el cine, son reiteradas y batalladas por Alfred Hitchcock durante toda su carrera. En este documental, de nuevo, se subraya su apuesta por la distinción de géneros entre la novela y el film. Ya en otras ocasiones había manifestado, también con Truffaut, que solo existe una forma posible para cada obra de arte y que por eso no deben adaptarse al cine grandes novelas, que ya no son mejorables en sí mismas, sino que deben elegirse otras «mediocres» que pudieran llegar a ser mucho mejores películas. Esta vez es en el marco de sus eternas trifulcas con Sleznick, el productor al que estuvo unido profesionalmente durante un largo periodo, en el que se sugiere de nuevo este tema. Mientras Hitchcock apostaba por la superación del papel, Sleznick sufría por cada desvío de la novela cuyos derechos habían adquirido para adaptar cinematográficamente. Curiosamente, Hitchcock, que siempre fue tan fiel a la reconstrucción de los espacios y a la fiabilidad de la imagen por el rechazo del montaje innecesario o la fragmentación, entendía, sin embargo, que la película no era el guión y que no existía fidelidad a este sino esclavitud.

En *The Rope (La soga)*, 1948, dice el documental, Hitchcock se esforzó por rodar en plano secuencia con gran cuidado de todos los elementos que intervenían en el montaje interno, ocultando las cicatrices del cambio de rollo (la duración del metraje del film hacía imposible rodar en estricto plano secuencia). En otras ocasiones, de las que no se habla en esta pieza, sabemos que Hitchcock buscó la unidad en la continuidad de las tomas, bien como coreografías formales, como ocurre en *The Rear Window*, bien como declaración de intenciones como ocurre en *Lifeboat (Náufragos)*, 1944, que es totalmente centrípeta en cuanto a focalizaciones y dimensión espacial.

En *Memory of the Camps*, el documental cuyo rodaje y montaje fue asesorado por Hitchcock y que descansó cuatro décadas en un museo por la excesiva crueldad de sus imágenes, Hitchcock, conmovido por el exceso de realidad, tocado, según reconoce, decidió que las tomas debían ser lo más fieles posibles y por lo tanto, largas y lentas tanto en el espacio como en el tiempo y que debía evitarse el montaje en tanto en cuanto fuera posible para preservar el valor documental de aquellas imágenes. Nos preguntamos, de acuerdo con nuestra hipótesis, si esto sería una toma de posición frente al caos, una clara apuesta por la unidad en un contexto en el que la fragmentación se propagaba de forma exponencial, directamente proporcional a la brutalidad y a la sinrazón de la guerra.

Sin embargo, nunca cosechó grandes éxitos con este tipo de tomas, que quizá no fueron suficientemente explícitas *per se*. *The Rope (La soga)*, 1948, *Under Capricorn (Atormentada)*, 1949, *Lifeboat (Náufragos)*, 1944, no tuvieron el éxito que esperaba Hitchcock y *Memory of the Camps* no llegó a distribuirse comercialmente, sin tampoco excesivo éxito, hasta 1985, cinco años después de la muerte del *mago del suspense*.

La segunda parte de este documental está planteada en clave de «decadencia de una estrella». Se centra en la batalla de Tippi Hedren contra Alfred Hitchcock por el supuesto mal trato y acoso que recibió esta por parte de Hitchcock durante el rodaje de *The Birds (Pájaros)*, 1963.

También relata los problemas de salud del director, sus fracasos cinematográficos, la pérdida de confianza de algunos productores y el desasosiego, la aparente pérdida de interés de Alfred Hitchcock, quien llegaba a dormirse durante los rodajes... Esta segunda parte es mucho más interpretativa que testimonial y no agota ni explica en su realidad las cuestiones que producen ese, tan llamativo, cambio en la persona (también en el cine, aunque no se refleje en el documental), de Alfred Hitchcock.

## 1.2. Autores de relevancia sobre Alfred Hitchcock

### 1.2.1. Claude Chabrol y Eric Rohmer

Chabrol y Rohmer trabajan en conjunto en este ensayo titulado *Hitchcock*<sup>53</sup>, cuya aportación, sin duda, es la de la consagración de Alfred Hitchcock como uno de los mejores directores de la historia del cine, no solo uno de los más comerciales, sino de los más innovadores, honestos, artísticos.

Otras obras archiconocidas en el sector de la crítica de cine de Claude Chabrol son, por ejemplo: *La nouvelle vague*<sup>54</sup> y *Cómo se hace una película*<sup>55</sup>. En el caso de Eric Rohmer, resaltamos, por su vinculación con el tema tratado, *Seis cuentos morales*<sup>56</sup> y *Elisabeth*<sup>57</sup>.

En su ensayo sobre Hitchcock, publicado en la revista cinematográfica *Cahiers du cinema* en el año 1957, Chabrol y Rohmer ponen, casi por primera vez por escrito, la contribución inigualable, singular, y de gran calidad de la obra de Alfred Hitchcock a la historia del cine. Hasta ese momento, el director había sido considerado un inglés haciendo cine en Norteamérica, cine comercial. En este documento se identifica por primera vez el cine de Alfred Hitchcock como cine de autor. Su sola aparición en los famosos *cuadernos de cine* dignifica, autentifica este camino, y abre la senda de interpretación que desde entonces se ha seguido, que consolidó la visión de otro gran director, François Truffaut, sobre la obra de

---

<sup>53</sup> CHABROL, C. y ROHMER, E., *Hitchcock*, Ramsay Poche Cinema, París, 2006. Trad. de Irene Miriam Agoff, *Hitchcock*, Manantial texturas, Buenos Aires, 2010.

<sup>54</sup> CHABROL, C., *La Nouvelle Vague*, *Cahiers du Cinéma*, París, 1999. Trad. de Miguel Rubio, *La Nouvelle Vague*, Paidós, París, 1999.

<sup>55</sup> CHABROL, C., *Comment faire un film*, Payot, París, 2003. Trad. de Carlos Barbachano *Cómo se hace una película*, Alianza editorial, Madrid, 2004.

<sup>56</sup> ROHMER, E., *Six contes moraux*, ed. L'Herme, París, 1974. Trad. de Joaquín Jordá, *Seis cuentos morales*, Anagrama, Barcelona, 2000.

<sup>57</sup> ROHMER, E., *Elisabeth: roman*, Gallimard, París, 1946. Trad. de Concha Madueño, J.C., Madrid, 2007.

Hitchcock y que quedó plasmada en la entrevista que mencionábamos anteriormente.

Este libro, además, nos interesa especialmente por el estilo interpretativo de la obra, interpretación que se lleva a cabo desde las orillas de la filosofía y la poética del cine, un tipo de análisis que se acerca más a la forma-fondo semántica que buscamos y que coquetea con la metafísica en la obra de Hitchcock. Se trata, en este caso, de un guiño frívolo que, sin embargo, nos pone sobre la pista de una cierta lógica matemática presente en el tiempo y el espacio, una métrica y una melodía, muchas veces sintestésicas, solo perceptibles desde su cierto grado de abstracción:

«Nuestra tarea no habrá sido vana si pudimos mostrar de qué manera, a partir de esa forma y en función precisamente de su rigor, se elaboró todo un universo moral. La forma aquí no adorna el contenido: lo crea. Todo Hitchcock cabe en esta fórmula. Que es lo que queríamos demostrar»<sup>58</sup>.

La estructura que presenta el libro es una sucesión de ensayos sobre los films de Alfred Hitchcock. El tono, como indicábamos anteriormente, es interpretativo, puede que incluso falto de rigor en algunos momentos que deben ser entendidos como deslices poéticos. Es precisamente esa flexibilidad la que les permite hablar de la moral, aunque la misma ausencia de método los precipita, creemos que injustificadamente, hacia lo que llaman “Metafísica”, concepto que no queda definitivamente aclarado en el libro. Por estos motivos, creemos que resultaría más eficaz proponer otro método de análisis que nos llevará a planteamientos distintos.

Por último, esta obra aporta luz sobre los ejes de la filmografía y el estilo de Hitchcock. Lejos de fetiches y consideraciones superficiales, tan manidas como infundadas, como la obsesión del director con las mujeres rubias o su supuesta misoginia, Rohmer y Chabrol, de algún modo, de forma desorganizada pero

---

<sup>58</sup>CHABROL y ROHMER, *Op. cit.*, 2010, 163.

sagaz, nos desvelan los grandes temas, las categorías mentales auténticas de Hitchcock, que podrían organizarse como señalamos a continuación:

- a) Una cuestión moral, antropológica y con ecos: La cámara ocupa el lugar de Dios, la cámara es el juez

«La cámara, en picado, se acerca lentamente hacia su rostro, mientras él alega por sí mismo y se detiene sobre el primer plano de un rostro cansado, como muerto. Acto seguido, el objetivo pasa a estar en el lugar de Dios: semejante a una mosca, Keane abandona su banco, cruza la pantalla en diagonal, de derecha a izquierda, de abajo arriba»<sup>59</sup>.

Además, cuando los autores son capaces de afirmar la rotunda manifestación de la unidad<sup>60</sup> en la filmografía de Hitchcock, lo hacen en virtud de aquello que no es fondo ni forma y que, sin embargo, unifica su obra de tal modo que les permite afirmar lo siguiente:

«Cuando un hombre viene contando desde hace treinta años, y a través de cincuenta films, poco más o menos, la misma historia, la de un alma enfrentada con el mal, y mantiene a lo largo de esta línea el mismo estilo básicamente hecho de desnudar ejemplarmente a los personajes y sumergirlos en el universo abstracto de sus pasiones, me parece difícil no admitir que estamos, por una vez, frente a lo que finalmente resulta más infrecuente en esta industria: un autor de películas»<sup>61</sup>.

En algún momento puntual, incluso, los autores citan las palabras de Godard sobre la cuestión lingüística y sus reservas para con el análisis fílmico:

«No nos asombremos demasiado, escribe Scheler, de hallar, en lugar de las palabras *travelling*, *encuadre*, *objetivo* y toda la fastidiosa jerga de los

---

<sup>59</sup>*Ibíd.*, 99.

<sup>60</sup> La obra que analizamos es de 1957, forma parte del periodo en el que consideramos que predomina la unidad a través de la cámara. La fragmentación se instauraría posteriormente.

<sup>61</sup>*Ibíd.*, 10.

estudios, los términos más nobles y pretenciosos de alma, Dios, inquietud o pecado»<sup>62</sup>.

Con la finalidad de explicar que Hitchcock realiza Films morales con pretensiones metafísicas, Chabrol y Rohmer nos ponían sobre la pista de un nuevo lenguaje. Lo siguen haciendo a lo largo de todo su recorrido por la obra de Hitchcock, en la que encuentran, continuamente, una dimensión moral que apunta a otra metafísica.

«En el caso de Hitchcock, ¿cuál era esa idea oculta, esa clave secreta de la obra? La metafísica. Y si la palabra *metafísica* puede ser pronunciada sin temor a propósito de un film de Hitchcock, es claramente respecto de este»<sup>63</sup>.

La virtud es la exigencia, el mal es lo anodino:

«Este film es de los que mejor ponen en evidencia la virtud cardinal de la moral de Hitchcock: la exigencia. Jamás seremos bastante severos con nosotros mismos: esta es su lección. El Mal se oculta, no solo bajo las apariencias de Bien, sino en nuestros actos más indiferentes, más anodinos, aquellos que no concebimos dependientes de la ética, que en principio, no ponen en juego nuestra responsabilidad»<sup>64</sup>.

En *The Manxman* (*La isla del pecado*), 1929, la moralidad es determinada por la puesta en escena y por la ubicación de los personajes en el cuadro:

«Por ejemplo, la breve discusión entre el chantajista y el detective: este último está a la derecha y luego, cuando, para salvar a su novia, propone a su vez, un trato bastante deshonesto al chantajista, se sitúa a la izquierda del cuadro. El lugar de los personajes expresa aquí sus relaciones»<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup>Godard bajo el seudónimo de Hans Lucas sobre *Strangers on a Train* (*Pacto siniestro*), 1951, en CHABROL y ROHMER, *Op. cit.*, 11.

<sup>63</sup>*Ibid.*, 17. Se refieren a *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954.

<sup>64</sup>*Ibid.*, 137-138.

<sup>65</sup>*Ibid.*, 42, sobre *The Manxman* (*La isla del pecado*), 1929.

Aquí encontramos ya la visión antropológica desesperanzada de Alfred Hitchcock, que concluye con la fragmentación en sus películas y en su vida. Encontramos varias ocasiones en las que el director habla así de su idea de la humanidad. Quizá en ningún caso con tanta claridad como se muestra a continuación: «También para Hitchcock el corazón del hombre está *hueco y lleno de basura*»<sup>66</sup>.

Otro de los temas apuntados con respecto a la moral es el sujeto de esta oración. Los autores se preguntan sobre Hitchcock: ¿moralista o moralizador?: «Su papel es solo poner a la vista, dejando a cada cual la tarea de sacar las conclusiones»<sup>67</sup>. Esto se contradice con el propio análisis del autor sobre la forma de dirigir de Hitchcock y con las afirmaciones del director sobre dirigir al público, incluso con los comentarios de los actores sobre su capacidad de manipulación. En cualquier caso, hay, en este fragmento, un uso superficial del término “moralizador”, sorprendentemente prejuicioso o arquetípico.

Con respeto al acto moral, Chabrol y Rohmer plantean la existencia de seis diferentes modalidades formales, pues en ningún caso se tratan las dimensiones connaturales de todo acto moral. ¿Las seis posturas morales posibles?:

«Su punto de vista corresponde a una de las dos o tres (digamos cinco o seis, pero no hay una infinidad) posturas estéticas o morales posibles. Su humor es una de las dos o tres formas de humor posibles. De esta misma universalidad procede su fuerza»<sup>68</sup>.

#### b) Los operadores de cabecera de Hitchcock

Aunque esta obra de Chabrol y Rohmer sobre Hitchcock apenas se detiene en ellos, para nuestro estudio será valioso investigar quiénes fueron los hombres que

---

<sup>66</sup>*Ibíd.*, 138.

<sup>67</sup>*Ibíd.*, 138.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, 145.

manejan las cámaras, qué buscaba el director en ellos, ya que fueron varios, especialmente diferentes en sus dos periodos. Su confianza en los operadores de cámara es especialmente relevante si tenemos en cuenta que Hitchcock jamás miró por un visor. Confiaba solo por su exigencia sin límites:

«En *The Ring*, Hitchcock encontró a su operador en jefe en la persona de Jack Cox [...] Jack Cox será reemplazado por Bernard Knowles en la época de la Garamount British. En cuanto al período norteamericano [...], podemos observar una ligera preferencia por Joseph Valentine” Después de *Strangers on a Train*, llegó Robert Burks»<sup>69</sup>.

En ellos, como en los temas de interés, los actores y actrices y, en general, todo su mundo, Hitchcock buscó siempre una estabilidad en la alternancia en la que, con perspectiva, se nos presenta su vida. En ellos, como en los productores, Hitchcock desplegó su compulsión, su autocracia, su intento de control como toma de posición frente a la amenaza del caos que tanto temía. Como es de suponer, por lo tanto, en pocos casos, se trató de una colaboración superficial o de una relación estrictamente profesional.

### c) Fondo y Forma

El encuadre, el marco que delimita la imagen, puede ser interpretado de diversas formas en tanto en cuanto a las relaciones que se establecen entre la realidad seleccionada y el resto de espacios (el espacio heterogéneo o extradiegético y el diegético, pero fuera de campo). Así, un encuadre puede ser entendido como una jaula contra tiburones dentro de la que está la imagen, el orden, amenazado por el caos. Entonces hablamos de encuadres centrípetos. Un encuadre también puede ser expansivo, centrífugo, difusor o un encuadre puede ser un camino, la cerradura de una puerta, el encuadre determina un espacio de acogida de la acción, el fuera de campo, es cuarta pared:

---

<sup>69</sup>*Ibíd.*, 36.

«El encuadre no contiene más cosas, sino que parece menos pesado. Cuando se lo utiliza a sabiendas es, para recoger una expresión de Bazin, un verdadero agujero de cerradura, pero un agujero de cerradura ideal y móvil, cuyos contornos, modelables a discreción, pasan inadvertidos»<sup>70</sup>.

Para Hitchcock, no existe el binomio fondo-forma como dos elementos disociados, sino en relación causal y modulados a través de la emoción. Para Hitchcock, hacer películas no consiste en vestir de formas audiovisuales un guión literario, sino en encontrar la forma única para cada obra, la que expresa de manera unívoca la identidad de la película:

«Soy, digamos, como un pintor que pinta flores. Lo que me interesa es la manera de tratar las cosas. Pero por otra parte, si fuera pintor, diría: Solo puedo pintar aquello que contiene un mensaje»<sup>71</sup>.

La imagen es, de hecho, así entendida, el mensaje. La imagen es para Hitchcock la resultante del vínculo entre el mensaje y los parámetros necesarios para su difusión, es decir, la ejecución de las intenciones del acto comunicativo. De este nexos surge un nuevo producto que no es significativo ni significado, sino un significado modulado:

«El diálogo se reduce a su más simple expresión, a su utilidad realista. La portadora del mensaje, pues lo hay, es la imagen misma»<sup>72</sup>.

No hay una búsqueda de esplendor de la trama, sino de plenitud de la materia y de la forma, porque, de hecho, la trama es, para Alfred Hitchcock, un accesorio del sentido, un *mcguffin*, una excusa para contar una historia que se cuenta entre tramas, pero no solo ni principalmente en ellas ni por ellas.

«A la plenitud de la materia le corresponden con toda naturalidad, la plenitud del guión y la plenitud de la puesta en escena»<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup>*Ibíd.*, 107.

<sup>71</sup>*Ibíd.*, 23.

<sup>72</sup>*Ibíd.*, 19, sobre *Rich and Strange (Ricos y Extraños)*, 1932.

<sup>73</sup>*Ibíd.*, 61.

Un asesinato descrito en *travelling* con una cámara estática es un modo de contar una historia, para Hitchcock, un único modo para contar esta acción. El asesinato es la plenitud del guión solo en la medida en la que se realice formalmente y aquí eso se traduce en un quiasmo entre el estatismo de la cámara y el desplazamiento de la misma.

Los encuadres, como decíamos, determinan el espacio de la historia. Por lo tanto, en una narrativa naturalista, la revelación de la cuarta pared supone una expulsión automática del espectador fuera de la trama. Hitchcock jugó siempre con la gestión de la información entre los personajes y los espectadores, por eso es habitual en sus films encontrar revelación de la cuarta pared. De hecho, en la última etapa, en la que además buscó deliberadamente desterrar al espectador, este fenómeno es aún más recurrente. Mientras que durante el primer periodo, esta revelación es una apuesta por la transparencia en el film. No es un recurso habitual, pero tampoco es algo que el director se afane en esconder; durante el segundo periodo hay una voluntad directa de expulsar al espectador del ejercicio de suspense. El primer caso intenta decirnos que lo que vemos es una película y el segundo caso, que solo es una película.

«La cámara se mueve con una comodidad y una audacia extremas (hasta el punto de que, retaceado en *Festín diabólico*, la “cuarta pared” nos es mostrada aquí con frecuencia)»<sup>74</sup>.

El virtuosismo, el formalismo, el *travelling*: La relación de la moral con la técnica cinematográfica a través de un movimiento de cámara.

«Cuando el taxi se detiene, la que baja es una pareja de enamorados sin que uno haya esbozado el menor gesto hacia el otro. Más que un *travelling* de treinta kilómetros, esto merece el nombre de virtuosismo»<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup>*Ibíd.*, 112.

<sup>75</sup>*Ibíd.*, 115, sobre *StageFright (Desesperación)*, 1950.

Las aportaciones que de esta lectura recogemos y que nos confirman el valor de nuestra primera hipótesis, son las siguientes:

1. «Todo creador conoce un periodo de cristalización en el que su universo termina de organizarse [...] Desde aquí, los dos polos de su obra futura, pues desde ahora bien puede hablarse de una obra, aparecen con claridad. Uno es fascinación, captación moral, es decir, despersonalización, división en términos psicoanalíticos: esquizofrenia; en términos filosóficos: amoralismo en términos “baudelerianos”, postulación hacia lo bajo, condena. El otro polo es su opuesto: conocimiento o más exactamente reconocimiento de sí, unidad del ser, aceptación, confesión, comunión absoluta»<sup>76</sup>.
2. La cámara es el juez de un universo moral evocado por Hitchcock en toda su obra. La cámara hace la justicia. A un juez se le puede engañar, incluso puede mentir si es fraudulento, imparte justicia (castigos y liberación), conoce y hace públicos los secretos y sobre todas las cosas, busca la verdad.
3. Hitchcock fabrica el espíritu a través del reconocimiento de sí (unidad) y la esquizofrenia (despersonalización). La cámara aporta la unidad y el montaje termina protagonizando la fragmentación cuando se ve obligado a asumir el orden interno del relato por la negación de la posición de cámara; y ese es el gran interrogante humano.

### 1.2.2. Donald Spoto: La cara oculta del genio

Donald Spoto (1941) es un autor que nos conviene tratar por diversos motivos. En primera instancia como contemporáneo de Hitchcock y gran conocedor de su obra y su palabra pues tuvo la oportunidad de entrevistarle durante un encuentro informal, pocas veces concedido por Hitchcock. En segundo lugar por la gran cantidad de material e información contrastada sobre Alfred Hitchcock que se presenta en esta obra. En tercer lugar, porque Spoto, además de ser uno de los más reconocidos biógrafos de actores, actrices y directores de Hollywood, es doctor en

---

<sup>76</sup>*Ibíd.*, 74.

Teología y Filosofía, lo que explica, en parte, el estilo de su obra, no estrictamente informativo. Esta biografía no es una ficha técnica, no es un resumen de datos que puedan encontrarse en otros lugares, sino el relato de una obra y una vida incrustadas la una en la otra, bastante fiel y que llegó a ser visto con buenos ojos, aunque no reconocido por Alfred Hitchcock.

Como en el caso del libro anteriormente reseñado, huimos también de las biografías y críticas clásicas, que dificultan el nacimiento de un nuevo método. Es precisamente ese acercamiento a la Ética y la Metafísica, que se produce en este libro y, quizá sin el rigor científico que exigen ambas disciplinas, lo que nos permite a nosotros avanzar en la investigación y, a su vez, es la falta de rigor la que pone de manifiesto la necesidad de un nuevo método.

Esta es una de las biografías más reconocidas de Alfred Hitchcock. No es una biografía autorizada, ya que Hitchcock no quiso que se elaborase ninguna hasta los últimos años de su vida, en los que autorizó la biografía a John Russel Taylor ya reseñada. Ambas coinciden temporalmente: 1976 la de Russell Taylor y 1978 la de Spoto. Ambas nos interesan para contraponer los datos que en ellas se presentan. Spoto cuenta con una audiencia y una cena en la que pudo conversar con Alfred Hitchcock sobre los aspectos más superficiales de su cine. Sobre cualquier otra cosa, una visión más profunda de su cine, una intención oculta en su biografía, era una cámara secreta acorazada, infranqueable, como el propio Spoto reconoció tras estos encuentros.

Sus memorias son su cine y, más allá de esto, podemos contar con la entrevista que decidió concederle a Truffaut en el momento en el que su cine comenzaba a ser reconocido por los críticos más afamados. Este libro cuenta con testimonios directos de actores, actrices y productores que trabajaron con Hitchcock en sus films y filtra una imagen del director más íntima, más especular en su cine.

En este libro se encuentran, de un modo más intuitivo que en el reseñado anteriormente, los mismos periodos y puntos de inflexión que, al analizarse desde

el prisma biográfico, se convierten en fobias, ideas recurrentes, sucesos, decisiones, pensamientos.

Las informaciones recogidas en esta biografía son ampliamente aceptadas, solo han encontrado oposición en los sacerdotes jesuitas que prestaron atención espiritual a Alfred Hitchcock durante sus últimos meses de vida. Afirman que la imagen de Hitchcock como un apóstata de hecho, que hizo de su vida una batalla interior contra la religión en la que había crecido, es incorrecta y afirman que el director mantuvo una fe convulsa toda su vida y esperanzada y cierta durante los últimos días.

Gutiérrez Recacha, también algunas *web*, como la que se cita (Aciprensa), recogen los testimonios de estos sacerdotes que atendieron espiritualmente al director durante los últimos meses de su vida.

«El P. Henninger continuó visitando a Hitchcock hasta su muerte, el 29 de abril de ese año. El sacerdote reflexionó sobre cuán extraordinario fue que Hitchcock se dejara guiar por Dios al final de su vida. Algo le *suspiraba en su corazón*, escribió el sacerdote y *las visitas respondieron a un profundo deseo humano, una real necesidad humana* »<sup>77</sup>.

#### a) Vestigios que apuntan a la unidad

La unidad es percibida, para Spoto, tanto a través de las películas como de los guiones. Citamos a continuación algunos de los ejemplos que aparecen en el libro y sus posibles referencias a la unidad.

Sus guiones son la parte de la producción a la que más tiempo y esmero dedicaba Hitchcock. Dibujaba cada plano en el margen y después ya no le interesa la película. C. A. Lejeune llegó a afirmar que las verdaderas obras de arte de este

---

<sup>77</sup> “Sacerdote recuerda conversión de Alfred Hitchcock al final de su vida” *Aciprensa*, disponible en internet en: <http://www.aciprensa.com/noticias/sacerdote-recuerda-conversion-de-alfred-hitchcock-al-final-de-su-vida-58335/>, última consulta: 22-octubre - 2015.

director eran sus guiones. Quizá se deba a sus comienzos casuales como guionista, pero quizá también en el guión encontraba un refugio del que nunca quiso desprenderse a pesar de tener un elenco nutrido de selectos guionistas, a los que solo utilizó como dialoguistas, durante un largo periodo de su carrera.

Hitchcock cronometraba las escenas. De hecho, parecía importarle mucho más la estética, los decorados, la puesta en escena y el tiempo, que la propia ejecución de la escena. En el espacio y en el tiempo, solo había un modo posible de contar cada secuencia y cada escena:

«En el plató Hitchcock tenía normalmente los ojos cerrados. Es bien sabido que da cabezadas incluso durante el rodaje. Nova Pilbeam estaba actuando conmigo en su primer papel romántico. Hitchcock nos hizo hacer una escena a ritmo de tren expreso.

Cuando la terminamos, Hitchcock, que había parecido estar dormitando tranquilamente, abrió con dificultad los ojos y consultó su reloj, “Demasiado lenta” murmuró. “Tenía esa escena señalada para treinta segundos, y han empleado cincuenta segundos. Tendremos que rodarla de nuevo”. ¡Hitch [sic] estaba utilizando un cronómetro!»<sup>78</sup>.

Esto se debe, seguramente, a que Hitchcock consideraba los rodajes como la ejecución de las películas y tenía tanta certeza en su univocidad, que podía presumir de no atender lo inmediato. La unidad es aquí la prueba de consolidación entre el guión y su ejecución. Si la cámara está bien ubicada, entonces, no hay duda, de que el resto de elementos se ordenarán.

«Insertar la cámara» es el nombre que se le da a la técnica que utilizaba Hitchcock, tan singular, de planificar la secuencia con respecto de la cámara. La famosa relación de rodaje de Alfred Hitchcock es otra de sus singularidades más reconocidas o, al menos, comentadas. Tal era la composición de la película en Hitchcock antes del rodaje, tal era el nivel de concentración, preparación, ensayo, control minucioso de los detalles, etc, que era famoso por no desperdiciar ni un

---

<sup>78</sup> SPOTO, D., *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Harper Collins, 1983: *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*. Ultramar. Barcelona. 1985, 155. Son palabras de Marney sobre Hitchcock.

metro del rollo de grabación, ya que cada toma que se rodaba, por complicada que fuese, solía ser válida. Este dato es más llamativo si se pone en relación con la relación de rodaje<sup>79</sup> de la mayoría de los grandes directores contemporáneos de Hitchcock, y que trabajaron con las mismas películas y cámaras, cuya media es de siete tomas por plano válido. Tanto esta cita como la anterior pretenden ser ejemplo de la visión de Hitchcock sobre su propio cine, perfectamente una, integrada, indisoluble de la forma.

«Aunque Hitchcock siempre había hecho las delicias de los productores con su ya famosa técnica de “insertar la cámara” (es decir rodar solamente aquellos ángulos que iban a ser utilizados en el montaje final de la película), Selznick se dio cuenta inmediatamente de que aquel método le dejaba pocas posibilidades como productor de efectuar sus propias alteraciones creativas más tarde»<sup>80</sup>.

Su forma metódica, incluso compulsiva, de montar el film, es una toma de posición frente al caos:

«Llevaba el peso del disfraz del mismo que lo hacían todos sus pulidos villanos, y el intento de elegancia ocultaba el secreto adolescente, la segunda, oculta, imaginada vida. La paradoja de Alfred Hitchcock era que su deleite en su oficio jamás se vería liberado de una terrible y aterradora herencia de deseo y su concomitante culpabilidad»<sup>81</sup>.

#### b) Vestigios que apuntan a la fragmentación

La fragmentación, esta representada en esta obra por se planos cortos, multitud de puntos de vista, tomas aberrantes, ruptura de la linealidad espacial y/o cronológica. Por ejemplo: Alfred Hitchcock utiliza cuatro cámaras a la vez en el

---

<sup>79</sup> “Relación de rodaje” es la relación entre el material filmado y el material utilizado finalmente para el film. En un soporte cinematográfico de negativo, hace referencia cuantitativa al metraje utilizado para la consecución de un plano, una secuencia o una pieza audiovisual. Las producciones de bajo coste y los directores con un premontaje más claro, reducen la relación de rodaje. El caso de Hitchcock es paradigmático por su bajo índice en esta relación.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 191.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 233.

tribunal de *The Paradine Process* (*El proceso Paradine*), 1947, para captar todas las emociones de los actores. Creemos que será interesante en la tesis poner en relación esta secuencia y su planificación con *Lifeboat* y la secuencia de *Psycho* (*Psicosis*), 1960, en la ducha. Quizá eso nos lleve a entender que el punto de partida de la supremacía sobre la fragmentación no es *Psycho*, sino *Arthur*, 1959, un telefilm que la precede en el giro hacia la violencia sexual y el maltrato a las mujeres. Así parece apuntarlo Spoto al afirmar sobre Hitchcock que:

«Su único refugio residía en los desafíos técnicos que él mismo se imponía...cuatro cámaras iban a filmar simultáneamente las escenas del tribunal, de modo que los intercambios emocionales entre los actores pudieran ser mantenidos en tomas simultáneas»<sup>82</sup>.

«Atribuir esta nueva violencia, dirigida casi enteramente contra la mujer, desde *Arthur* y *Psicosis* en adelante, a una acumulación de resentimiento hacia Vera Miles, Kim Novak y Audrey Hepburn, entre otras, puede ser quizá simplista, aunque es difícil evitar ver una conexión entre las cada vez más frías observaciones de Hitchcock por aquel entonces y el horrible destino al que sometería, de forma invariable, a sus esencialmente simpáticas, mujeres en todos los films a partir de entonces»<sup>83</sup>.

Hitchcock recurre a tomas a través de espejos con mucha frecuencia y diferentes motivaciones. En algún caso, como precursor de la fragmentación, explora el poder dramático del espejo para transmitir esquizofrenia: el espejo es uno de los objetos recurrentes en los films de Alfred Hitchcock. En algunos casos es utilizado como elemento unificador que devuelve la mirada y permite el reconocimiento y en otros, como en este, si el reflejo no es fiel o lo que refleja no es una cualidad física, pone de manifiesto el cubismo del que hablamos en otro apartado, que aplicado sobre la naturaleza humana, produce o reproduce despersonalización, que es uno de los síntomas de la fragmentación.

«Pero el elemento gótico más significativo, el que Hitchcock había preferido durante años y finalmente tuvo oportunidad de sintetizar en el género apropiado, fue el espejo. Desde el famoso film *Der student von Prag* (*El*

---

<sup>82</sup>*Ibid.*, 263, 264.

<sup>83</sup>*Ibid.*, 369.

*estudiante de Praga*), 1913, que tanto lo había impresionado en sus primeros años, había aprendido el enorme poder emocional del espejo para transmitir la esquizofrenia en una narrativa dramática: [...]»<sup>84</sup>.

«Las películas en tres dimensiones, uno de los inventos de Hollywood, inspirado por la reacción de pánico a la drásticamente decreciente asistencia al cine a principios de los 50, después de que la televisión invadiera los hogares norteamericanos; aparecieron en 1952 y funcionaron más o menos bien durante dos años. El proceso no interesó a Hitchcock, que lo reconoció como lo que era... algo esencialmente anticinematográfico, con su constante recordarle al público que estaba “ahí fuera”, con lo cual no lo arastraba ni visual ni emocionalmente “dentro” de la historia, su acción y su talante»<sup>85</sup>.

### c) Dicotomía formal

Entendemos por dicotomía la oposición entre el plano mental manifestado por el *zoom* (artificial) y el natural por el *travelling*. Ambos se oponen en la archifamosa secuencia de *Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958. El efecto *dolly zoom* o efecto *vertigo* inaugurado aquí por Hitchcock consiste en la manifestación de la contradicción o lucha del personaje de un modo psicosomático traducido a la imagen. Es decir, que el *travelling* representa la mirada de sus ojos porque se articula como lo hace el ojo humano, mientras que el *zoom* es la conciencia, porque se articula de un modo diferente y que, además, tiene la capacidad de oponerse al desplazamiento de la cámara produciendo un efecto de auténtico vértigo interior y exterior a través de un genial contrapunto lingüístico de la imagen:

«El más famoso truco ideado para el film, la combinación de un *zoom* hacia adelante y una toma alejándose para conseguir el efecto de la mareante elasticidad de las dimensiones, es en sí mismo el equivalente visual de la mezcla de deseo y distancia, el anhelo de caer y el temor a estar cayendo, el impulso hacia y la revulsión de, que define la condición somática y espiritual de *Vértigo*»<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup>*Ibíd.*, 377.

<sup>85</sup>*Ibíd.*, 302-303.

<sup>86</sup>*Ibíd.*, 353.

Con *Psycho* gira hacia la estética gótica recogiendo las huellas que había dejado en su memoria el expresionismo alemán, Charles Baudelaire, Flannery O'Connor. Esta estética no es seguramente transformación, sino consecuencia visual de la fragmentación, con muchas de las implicaciones culturales que de esta afirmación se derivan. Es decir, que creemos que el cambio que se produce en la estética de los films es, cuanto menos, paralelo al que acontece en la concepción del hombre de Alfred Hitchcock, su desesperanza, su renuncia a la rebeldía, su claudicación y su rúbrica de la fragmentación.

«El punto de vista al principio del film establece de hecho esta identificación del público y su respuesta atracción/repulsión. La cámara avanza a través de una ventana parcialmente abierta y penetra en una habitación medio a oscuras, encuentra una silla vacía, se sitúa encima, y, exactamente como el espectador en el cine, se sienta en la silla; el campo de visión asciende y lo primero que ve es a una pareja semidesnuda, sorprendida, obviamente, en su intimidad [...] Cuando la mente alberga dos personalidades, siempre hay un conflicto, una batalla. El que este conflicto deba ser creado, percibido y sustentado en el espectador de *Psicosis*, es una marca de auténtico genio visual»<sup>87</sup>.

#### d) Conflicto moral-formal

El conflicto moral entre fuerzas internas y externas preside las interpretaciones de los actores. Al igual que formalmente se expresa a través de recursos como el que citábamos de *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, la conciencia se opone a los sentimientos y de esa oposición surge sentido en la primera etapa y despersonalización en la segunda. Ese mismo ejemplo, se ve aquí representado en la dirección de actores que es aquí entendida como la dirección de las voluntades, el fondo y la forma:

«Ahí reside precisamente el suspense...no en el orden externo, sino en el reino de la mente, la voluntad y las emociones, donde se halla siempre el conflicto para Hitchcock y para sus protagonistas. [...] Ese es exactamente el objetivo de la tensión moral en el seriocómico film de Hitchcock *El*

---

<sup>87</sup>*Ibíd.*, 379, en referencia a *Psycho (Psicosis)*, 1960.

*hombre que sabía demasiado*: muchas opiniones convergiendo en una sola persona y el grito de Doris Day, que interrumpe bruscamente la armonía y el orden y el concierto, es el resultado inevitable del choque de fuerzas internas y externas»<sup>88</sup>.

Y, en última instancia, el conflicto se diversifica y se hace pleno en su relación contextual con las otras fuerzas externas, con las que establece relaciones de contrariedad y, a veces, de contraposición.

La moralidad de la mirada es una innovación formal de Hitchcock. Encontramos apuntes sobre la orientación de la mirada. Ciertamente no lo son aún sobre su naturaleza, pero esa dirección y apunte de la cámara como mirada y de la mirada como resultado de influencias pasadas en ámbitos culturales y personales, es novedoso:

«Lo que Hitchcock deja claro, además, es el grado hasta el cual el público se ve implicado en todo esto. [...] En consecuencia, esa observación es la función moral de una suprema ironía. [...] El hábito infantil de Hitchcock de observar a su familia, a sus compañeros de escuela, a la vida misma de la seguridad de su postura de inhibición, el hábito de un muchacho asustado con una sensibilidad artística, recibió su más fuerte espaldarazo en este film, con su motivo integral de la moralidad de la mirada (un tema que no está sugerido en ningún lugar de la novela de Bloch). [...] El ojo es, en todo esto, la matriz de identidad y culpa»<sup>89</sup>.

La fragmentación en sus últimas películas aparece apuntada a través del número de planos y tomas, así como por la presencia de múltiples puntos de vista y encuadres aberrantes. Por ejemplo, en *The Birds*, hay 1500 tomas (el doble de lo habitual) y además 400 de esas tomas son trucadas:

«Desde un principio, Hitchcock y su ampliado equipo técnico supieron que los problemas en *Los pájaros* iban a ser numerosos. Hitchcock se reunió con el diseñador de producción Robert Boyle, con el director de fotografía Robert Burks y con el montador George Tomasini, y, al parecer, con tantos

---

<sup>88</sup>*Ibíd.*, 323. Sobre *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado)*, 1956.

<sup>89</sup>*Ibíd.*, 380.

expertos en efectos especiales como pájaros iba a haber en el film. De las 1500 tomas planeadas para la película (aproximadamente el doble de las de un film normal, y casi tres veces más de las que Hitchcock incorporaba normalmente), casi 400 eran trucajes difíciles o tomas compuestas»<sup>90</sup>.

*The Birds (Pájaros)*, 1963, manifiesta el fracaso de las relaciones humanas:

«Los ataques de los pájaros parecen ser, de hecho, manifestaciones simbólicas de lo frágil de las relaciones humanas... o, más exactamente, los ataques exteriorizan el fracaso de las relaciones humanas»<sup>91</sup>.

La última etapa para este autor, se caracteriza por manipulación en la dirección de actores. De esta forma, parece contraponer a la anterior búsqueda de la verdad la manipulación. Julie Andrews lo cuenta así:

«Acepté por la posibilidad de trabajar con Hitchcock, y él me enseñó más que nadie acerca de cine y lentes. Fue una educación maravillosa, pero obviamente, él estaba más interesado en manipular a la gente y en obtener una reacción del público que en dirigirnos»<sup>92</sup>.

Esta reestructuración del contenido del libro nos permite reafirmarnos en la posibilidad de *leer* la obra de Hitchcock en una nueva clave moral-formal, poniendo el acento en la forma de esas comunicaciones y resultando esta, también, de una cosmovisión que precede y sigue a la producción.

El punto diferencial de esta biografía sobre el ensayo crítico analizado anteriormente es que nos pone en la dirección causal del cambio de significación en los acontecimientos y decisiones de la vida de Hitchcock. Sobre todas las cosas porque la visión moral es necesariamente relacional y Hitchcock, apostó por dos paradigmas morales para sus relatos cinematográficos, la unidad y la fragmentación respectivamente.

---

<sup>90</sup>*Ibíd.*, 394, sobre *The Birds (Pájaros)*, 1963.

<sup>91</sup>*Ibíd.*, 400, sobre *The Birds (Pájaros)*, 1963.

<sup>92</sup>*Ibíd.*, 426, Julie Andrews habla sobre el rodaje de *Torn Curtain (La cortina rasgada)*, 1966.

### 1.2.3 Enrique Alberich: Alfred Hitchcock, el poder de la imagen

Enrique Alberich<sup>93</sup> hace especial hincapié en una de las obsesiones de Hitchcock que con cada vez mayor fruición puede percibirse en su cine. Se trata de su atracción por las formas geométricas repetitivas, por las cadencias, los ritmos visuales de ejecución de las formas. Es en este libro en el que descubrimos una de las llaves que perseguimos, una conexión entre la forma y la moral. Alberich advierte en él que existe una evolución desde la moral hacia la geometría como forma de construcción de las películas. No puede considerarse vía de trascendencia, quizá una simbología cercana al icono. La etapa de la geometría en Hitchcock es un manierismo formal coincidente con su última etapa vital y cinematográfica, la correspondiente a la dirección de los siguientes films: *Frenzy* (*Frenesí*), 1972, *Topaz*, 1969, *Family Plot* (*La trama*), 1976.

Para Hitchcock, el encuadre es el absoluto, fuera no hay nada, analiza Alberich, poniendo sobre la mesa la cuestión principal del encuadre en Alfred Hitchcock como delimitador de la existencia. «Fuera del encuadre no hay nada, él solo se basta para la explicación y consolidación de su propia realidad, de la realidad fílmica»<sup>94</sup>.

La geometría es un cierre circular, una repetición estructural, una métrica. Parece, de hecho, que se trata más bien de una cadencia poética que de una política matemática, como entiende Alberich. En cualquier caso, la repetición que busca un efecto ansiolítico en las compulsiones o un efecto estético en las aliteraciones y anáforas, está presente en todos los elementos de las últimas obras de Alfred Hitchcock. Por ejemplo, con respecto de los personajes, Alberich cree que la repetición, además, que muestra, manifiesta su igualdad ante la cámara, ante la ley si entendemos la cámara como la focalización de la mirada de Hitchcock, en un universo eminentemente moral.

---

<sup>93</sup>ALBERICH, E., *Op. Cit.*, Fabregat, Barcelona, 1987.

<sup>94</sup>*Ibid.*, 293.

Los principios formales pueden acogerse como principios morales. Esta es la hipótesis de Alberich que más nos interesa y que se expone en relación con el film *The Wrong Man (Falso culpable)*, 1956, y posteriormente en todos los de su última etapa cinematográfica. En *Topaz*, 1969, por ejemplo, el encuadre vacío (recordemos que para Hitchcock los límites del encuadre son los límites de su mundo), es utilizado para expresar una relación rota. En *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, se rueda un beso en 360°. Es impúdico, pero permite juzgar al espectador tanto como el cubismo. En *Marnie (Marnie la ladrona)*, 1964, volvemos a ver la misma intención, con un beso, pero esta vez construido en PPP<sup>95</sup>. En *The Birds (Pájaros)*, 1963, la angulación de cámara juega con planos picados y contrapicados mostrando como víctimas a quienes reclaman desde la posición inferior, una justicia o una atención y culpables a quienes son retratados abusando de la perspectiva caballera. Respectivamente. Otras veces, la cámara no se inmiscuye en la acción, sino que se aparta en señal de respeto o de duelo. A veces parece que la cámara de Hitchcock presiente la muerte y la respeta disociándose del director, que bien sabe que el famoso suspense es la ruptura de esa omnisciencia presupuesta.

« Hitchcock se detiene en la mostración de Cathy, quien llora aferrada a la protagonista, ambas de espaldas a la cámara y aferradas a un atardecer sombrío y a un paisaje invadido de un descorazonador silencio, en un episodio de lograda atmósfera e inigualable densidad dramática»<sup>96</sup>.

Los vestigios de la fragmentación en la última etapa puede observarse en *Psycho (Psicosis)*, 1960. En la secuencia del asesinato en la ducha, por ejemplo, hay más de setenta emplazamientos de cámara<sup>97</sup>. *The Birds* también es paradigma de la fragmentación en la secuencia de los personajes atrapados en el bar (presas del encuadre) realizada en plano contraplano de la cara de la protagonista. A esto se le

---

<sup>95</sup> Primerísimo primer plano.

<sup>96</sup>*Ibid.*, 319.

<sup>97</sup>*Ibid.*, 305.

añade el montaje trepidante y la multiplicidad de encuadres, combinado con los planos de los pájaros atacando.

Sin embargo, esos principios formales, son evidentes desde los primeros films del director, aunque Alberich los percibe subrayados cuando el manierismo formal se desboca somatizando a través de la geometría y, a nuestro entender, produciéndose la fragmentación moral y formal a través del encuadre o de un proceso de vértigo, como lo definiría López Quintás<sup>98</sup>, como auténticos descensos morales conseguidos a través de la sucesión de encuadres, que moral y formalmente pueden llegar a manifestar culpabilidad.

El cine de Hitchcock es saber mirar, exigencia de autoaplicación en el director y que implica una compartición del código con el espectador. Hay una cierta cultura de la mirada, asumida en Hitchcock y necesaria en los espectadores:

«Es en aspectos como este, sobre todo, en los que Hitchcock exige al espectador, algo tan sencillo y a la vez tan difícil –si hacemos caso de los que olvidan que el cine es algo más que lo que una película narra, positiva y explícitamente– como saber mirar»<sup>99</sup>.

La mirada brota de un virtuosísimo formal, sin trucos, sin abuso de la magia del cine: «La mirada hitchcockiana sobre esta sociedad adquiere cuerpo en base a un planteamiento formal que, como siempre, se advierte enormemente elaborado (...)»<sup>100</sup>. Hay una verdad en la ficción, como afirmaban Chabrol y Rohmer y, en

---

98 «Este proceso nos libera de la necesidad de recurrir a goces inferiores para hacernos la falsa ilusión de que vivimos ... Por eso es ineludible conocer bien, en sus distintas fases, los procesos de vértigo y de éxtasis». El proceso de vértigo se inicia con un acto de egoísmo que hace centrar toda la vida en los intereses personales, pervierte los medios en fines haciéndonos desear goces inmediatos cuyo logro pasa por la degradación de las realidades superiores (objetualización) y que desencadena una decadencia personal que culmina en la despersonalización. LÓPEZ QUINTÁS A., *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, Rialp, Madrid, 1997, 40.

99 ALBERICH E., *Op. cit.*, 352, 353.

100 *Ibid.*, 364.

parte, también Truffaut, y lo más revelador es que ese resplandor es, en Hitchcock, fruto de la forma, de la pulcra ortodoxia a la hora de filmar.

En resumen: para Alberich, el respeto al punto de vista es piedra angular de la concepción hitchcockiana del cine. Entiende que el director se posiciona siempre al adoptar los puntos de vista de sus personajes y, al hacerlo, convierte al espectador en víctima, verdugo, falso culpable, etc. Lo aparentemente normal puede volverse moralmente detestable si se toma el punto de vista de los ojos del convicto.

Iconográficamente, Alberich cree que Hitchcock es deudor de una moralidad vacua de influencia cristiana, así como de la Antropología del miedo (Edgar Allan Poe). Este tema es controvertido en cuanto a que los últimos testimonios volcados en libros, prensa e internet publicados sobre Alfred Hitchcock, basados en los testimonios de los sacerdotes jesuitas que atendieron espiritualmente al director en sus últimos meses de vida, afirman la rotundidad de su fe y, por lo tanto, la cuestión de la iconografía y ritual en Hitchcock, no deben ser meramente folclóricas.

#### 1.2.4 Pedro Gutiérrez Recacha: Hataway, Hitchcock, Stroheim, directores católicos en el Hollywood clásico

Pedro Gutiérrez Recacha (Zaragoza, 1975) es doctor en Historia del cine, máster en Historia y Estética del cine, autor de *Spanish western. El origen del western como subgénero en la cinematografía española (1954–1965)*<sup>101</sup>. En el libro que ahora reseñamos,<sup>102</sup> plantea de forma muy novedosa en el estudio hermenéutico

---

<sup>101</sup>GUTIÉRREZ RECACHA, P. *El origen y la consolidación del western en la cinematografía española (1954-1965)*, UAM, Madrid, 2006.

<sup>102</sup> GUTIÉRREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014. Aquí sólo aludimos al capítulo dedicado a Hitchcock; puede leerse una reseña completa de la obra en: Ana DEL VALLE y Álvaro ABELLÁN-GARCÍA (Reseña) de GUTIÉRREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico* en *Comunicación y Hombre*, nº11, 2015, en periodo de prepublicación.

de la dirección cinematográfica una nueva línea, un hilo tan sutil como contundente. Se trata del modo en que la religión católica, no siempre claramente manifiesta en los directores presentados, se puede rastrear en los films de tres directores que realizaron y/o dirigieron gran parte de ellos en Hollywood, casi simultáneamente en algunos casos. Tanto Erich von Stroheim (1885–1957), como Henry Hathaway (1898–1985) y Alfred Hitchcock (1899–1980), son considerados directores de cine clásico y es, precisamente, una reflexión sobre esta afirmación, el punto de partida de este recorrido, pues Gutiérrez Recacha identifica claramente desde la introducción «cine clásico» con «referencia al sentido» y si existe algún modo católico de entender la dirección cinematográfica debe ser, como indica el autor, a través de este vínculo con el sentido.

También encontraremos en las primeras páginas un sugerente manifiesto de lo que no es este libro. Resulta necesario detenerse en ese punto para entender el posterior contenido como un espacio abierto y no como una etiqueta opresiva. Por este motivo, el autor y su prologuista, Juan Orellana, subrayan que no se trata de un catálogo de cine religioso ni de una nueva biografía oculta de los tres directores, y, fundamentalmente, que la dimensión católica no determina, sino que permite entender mejor algunos de los films.

El segundo capítulo, con el nombre de «Alfred Hitchcock o el catolicismo metafísico», dedica un somero repaso a la utilización de las diversas técnicas cinematográficas por Alfred Hitchcock como constructoras de sentido. Esa relación con el sentido es, universalmente, para Gutiérrez Recacha, la característica diferenciadora entre el cine clásico y el posterior. Lo que en Hitchcock nosotros abordamos como periodo de unidad, responde según Gutiérrez Recacha a una huella católica, heredada, cultural en el cine de Hitchcock. Esto podría explicar el virtuosismo de la primera etapa e incluso el manierismo de la segunda, pero el propio Gutiérrez Recacha reconoce que, si bien Alfred Hitchcock no siempre quiso ser claro al respecto, el catolicismo no es un accesorio en su vida y su cine no es, como afirma Spoto, de un catolicismo folclórico o iconográfico, sino metafísico, como ya apuntaban Chabrol y Rohmer, aunque ellos obviaron o

desconocían la conexión de lo católico con lo metafísico en Alfred Hitchcock y solo apuntaban hacia lo segundo.

En relación con los vestigios de unidad que buscamos, Gutiérrez Recacha resalta la capacidad de Hitchcock para hilar la narración con las formas semánticas audiovisuales (montaje y encuadre) en lo que llama «estilo invisible» y la focalización desde el director como narrador, lo que apunta a la búsqueda de autenticidad por parte de Alfred Hitchcock durante este primer periodo. Estas dos características son imprescindibles, a nuestro juicio, en el periodo de unidad.

«Y es que el realizador británico, a menudo utiliza cualquier ocasión para ponerse en evidencia como narrador, para mostrar su mano ante el espectador. (...) Pero La intrusiones narrativas *hitchcockianas* más interesantes son aquellas que toman la forma de movimientos de cámara inesperados o reveladores, que contravienen la conocida norma clásica de desplazar la cámara únicamente acompañando el tránsito de los personajes»<sup>103</sup>.

La teoría de la metafísica en Hitchcock parte, como anunciábamos, de los caheristas Claude Chabrol y Eric Rohmer. Ellos afirman que estas formas audiovisuales de las que hablamos (tecnológicas, semánticas y sintácticas): el montaje, los movimientos de cámara, etc., pueden leerse como una caligrafía visual que apunta una cierta cosmovisión de Hitchcock y se recuerda, también, la afirmación de ambos sobre el «meollo moral» en la cuestión de la culpa.

Sin embargo, para Gutiérrez Recacha, esta visión sobre Hitchcock no está libre de idealismo y no contempla la concepción del mal en los films de Hitchcock. Se trata de un mal encarnado y humano, de la falibilidad humana y de la desconfianza en el otro. Hay una antropología defraudada y nostálgica subyacente, que se hace más presente que la metafísica, en las obras de Hitchcock.

Este libro no relaciona la fragmentación con aspectos técnicos y formales, sino narrativos. Fragmentación y unidad no son conceptos visuales, sino luces y

---

<sup>103</sup>*Ibíd.*, 101.

sombras sobre la narrativa del director, quien respecto al eje de su religiosidad, marcado por Gutiérrez Recacha, tuvo a veces dudas, un gran ocultamiento y momentos también de luminosidad.

Gutiérrez Recacha nos advierte también de los límites de esta consideración. El cine de Hitchcock no está exento de clichés y su vida no estuvo exenta de escándalos y controversias. Cuando quiso renegar públicamente de su fe, lo hizo, aunque la siguiera practicando en privado y antepuso su amor por el cine, como le confesó a Truffaut a cualquier otra cosa. Por todo ello, concluye Gutiérrez Recacha, que Hitchcock fue un gran director que llevó a cabo algunas películas católicas, como *I Confess (Yo confieso)*, 1953.

### 1.3. Influencias y fuentes culturales y estéticas de Alfred Hitchcock

El estudio de las influencias en Alfred Hitchcock es, casi siempre, un estudio indirecto por dos motivos. En primer lugar por el ya mencionado ostracismo del autor y su celo hacia lo inédito en él. Como si reconocer una huella en su obra supusiese ceder parte de su talento a otros a los que no quería deber nada. El Hitchcock que luchó siempre por garantizarse una independencia cinematográfica no reconocía con facilidad lo que había heredado. Lo hizo en contadas ocasiones, con Truffaut o junto a Buñuel, en un sonado encuentro de grandes directores, poco más. Por este motivo, gran parte de lo que presentemos en este apartado serán interpretaciones o testimonios de terceros.

En segundo lugar, la dilatada carrera de Hitchcock y la juventud del medio cinematográfico obligan a que muchas de las fuentes de inspiración del realizador, especialmente durante su etapa de juventud, no sean cinematográficas, sino literarias, dramáticas, familiares, periodísticas, etc. De hecho, muchos de los autores cinematográficos con los que se relaciona causalmente la obra de Hitchcock, son contemporáneos suyos y, casi siempre, Alfred Hitchcock es fuente más que receptor en otros tantos casos.

«Tal vez sea aventurado establecer un diagnóstico así, pero pienso que si hubo en verdad un autor literario influyente en la obra de Hitchcock, ese fue Edgar Allan Poe y no lo digo sólo por los fáciles paralelismos en la vertiente criminológica o terrorífica, sino, fundamentalmente, por factores tan reveladores como esa compartida sensación absolutizante del miedo – miedo como expresión estética y, también, filosófica, caracterizadora de una determinada visión de lo humano–, o como ese peculiar y profundísimo romanticismo de Poe, muy próximo al del cineasta, sin olvidar las personales concepciones del narrador y poeta norteamericano en torno a la génesis de lo artístico –admirablemente razonadas en algunos de sus escritos teóricos– y que concuerdan de manera bien ilustrativa con la mezcla de cerebralidad y emoción –o mejor, de la cerebralidad y construcción como mejor forma de suscitar emoción– tan propia de las películas del autor »<sup>104</sup>.

«Como se desprenderá de la síntesis efectuada, el argumento de *Blackmail* no depara grandes sorpresas, pero bien es verdad que tras él se desenvuelven varios de los temas más caros a su director, y que, sin ir más lejos, reaparecerán de inmediato en un film como *Murder*: se trata de motivos como la falsedad de las apariencias (el pintor presuntamente guiado por las buenas intenciones), la errónea acusación de culpabilidad (el personaje del chantajista), lo arraigado del sentido de culpa, el papel decisivo de los objetos»<sup>105</sup>.

Otros autores, como Paul Giles, coinciden también en las similitudes del fondo y la concepción de las obras de Hitchcock y Poe. Giles lo entiende de un modo más cercano a Gutiérrez Recacha, como una cosmovisión católica de mundo que se manifiesta en su cine y que, además, como afirmaban Chabrol y Rohmer, es herencia de Baudelaire en Poe y de Poe en Hitchcock<sup>106</sup>.

Sobre las influencias que recibió de su afición por la lectura durante la infancia, encontramos el siguiente testimonio personal en *Hitchcock íntimo*:

«De Poe aprendí que puedes experimentar toda suerte de emociones y sensaciones físicas derivadas del miedo sin que peligre tu integridad física,

---

<sup>104</sup> Alberich E., *Op. cit.*, 20.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, 44.

<sup>106</sup> GILES, P., *American catholic Arts and fictions culture ideology Aesthetics*, Cambridge University Press, E.E.U.U., 1992, 335.

si bien, tras leer sus obras, preferí no volver a internarme en la oscuridad sin tomar precauciones»<sup>107</sup>.

Chandler, en las líneas siguientes a las citadas, nos recuerda las lecturas favoritas de Hitchcock durante su infancia: Chesterton, las novelas teatrales costumbristas británicas, cuyo estilo había aprendido a admirar en compañía de sus padres y que fueron el embrión de los *whodunit*<sup>108</sup>, Jon Buchan, Conan Doyle y Dickens. De este último habría recogido el valor literario de la vida humana, el sinsentido narrativo de desperdiciarla. En esta afirmación de Hitchcock, se lee cómo desde su infancia ya entendía el cine y los relatos en general como su manera de comprender el mundo. Lo bueno y lo malo, lo digno y lo valioso, debía aprenderse en los escenarios, en la gran pantalla o en los libros:

«En el mundo victoriano de Collins y Dickens, asesinar a alguien era un crimen atroz, incalificable, una visión que permaneció conmigo. Incluso en los relatos de crímenes y misterio, es importante no desperdiciar la vida humana. Uno no puede deshacerse de la gente sin más»<sup>109</sup>.

Con Chesterton, también con Flannery O'Connor, Hitchcock comparte, en primera instancia, la religión católica como línea de flotabilidad que, como es lógico, atraviesa el corazón de sus obras, sus iconografías y simbologías, su referencia al sentido..., pero hay algo más. En el estilo de Hitchcock, en su humor irónico y su recurrencia a los cuentos infantiles, como intentaba hacerle ver Truffaut, hay, además, una herencia de Chesterton y en el sondear los más oscuros recovecos del alma humana, en el acercarse a la oscuridad de Hitchcock, hay también algo de Flannery O'Connor.

«Los populares relatos de Chesterton, tan admirados y celebrados por los clérigos católicos y tan leídos por los estudiantes católicos... entretuvieron al Hitchcock adolescente y le surtieron de ideas para la formación de su

---

<sup>107</sup> CHANDLER, C., *Op. cit.*, 48.

<sup>108</sup> “Whodunit” es un término utilizado para describir aquellos relatos cuya finalidad es que el espectador trate de averiguar qué personaje llevó a cabo la acción dramática principal: quién es el asesino, normalmente.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 48.

propio estilo y de su propia visión cuando era un aprendiz de director de cine. Fue Chesterton quien apoyó la literatura popular, quien puso de manifiesto el arquetipo de los cuentos de hadas en las novelas policiacas, quien abogó por la exploración de la conducta criminal...»<sup>110</sup>.

«De Murnau aprendí a contar una historia sin palabras»<sup>111</sup>. Con estas contundentes y reveladoras palabras recogidas por Charlotte Chandler en su acercamiento a un Hitchcock más íntimo, Hitchcock reconoce que su pasión por la imagen es en gran medida, deudora del aprendizaje con Murnau.

Una de las influencias más documentadas y fácilmente rastreable es la del expresionismo alemán de Friederich Wilhelm Murnau, tanto por la afición pictórica de ambos y, por lo tanto, su especial dedicación a la reconstrucción espacial, como por la tendencia al fatalismo de ambos, mucho más acuciada en Alfred Hitchcock desde el año 1960 hasta el final de su vida. Estéticamente, Hitchcock había recibido influencias góticas, a través de las novelas inglesas y expresionistas a través de ese contacto que tuvo en Alemania con Murnau mientras se rodaba *The Prude's Fall*, en 1923. Todo ello junto con los acontecimientos mundiales y biográficos posteriores, apuntan en una dirección, pero no podemos olvidar que Hitchcock también consumía compulsivamente, cuando era niño, todas las revistas cinematográficas que caían en sus manos, bien fueran los acontecimientos más banales de la vida cinematográfica de Hollywood, bien fueran críticas más serias y profundas de los films y los directores.

Hitchcock, el atento alumno de Murnau, también devoraba las películas de Chaplin y era admirador de *Intolerance* (Intolerancia), 1916<sup>112</sup>, *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*), 1915<sup>113</sup> y *Der Mude Tod*<sup>114</sup> (*Las tres*

---

<sup>110</sup> PEARCE, J. G. K. *Chesterton, Wisdom and Innocence*, Hodder and Stoughton, 1996. Trad. de Carmen González del Yerro, *Chesterton sabiduría e inocencia*, Encuentro, Madrid, 2009, 209.

<sup>111</sup> CHANDLER, C. *Op. cit.*, 62. Son palabras de Alfred Hitchcock.

<sup>112</sup> GRIFFITH, D., 1916.

<sup>113</sup> GRIFFITH, D., 1915.

*lucres*), 1921. Todo lo relacionado con el cine le interesaba. Nunca en su carrera distinguió lo comercial del cine de autor. Trabajó en Hollywood, en Londres, en Alemania, luchó por su autonomía y aceptó contratos televisivos, trabajó con actores afamados y encumbró a desconocidos y durante esta primera etapa de su aprendizaje cinematográfico, trabajó en casi todos los departamentos (rotulista, guionista, diseñador de decorados, ayudante de dirección, etc.) Después también, pues controló siempre el guión y la preproducción, la fotografía, el diseño de los decorados y vestuarios; y todos los elementos de la puesta en escena, el montaje, e incluso hacía apariciones como figurante en sus propias películas, aunque esto último adquirió tanta fama que incomodaba al director, pues pensaba que restaba protagonismo al resto de elementos. El título que quizá le haga más justicia es el de realizador, sobre todo si se entiende etimológicamente o como nos recuerda Dominique Rabourdin en el prefacio del libro de Chabrol y Rohmer sobre Hitchcock:

«(...) estamos, por una vez, frente a lo que finalmente resulta más infrecuente en esta industria: un autor de películas»<sup>115</sup>.

Volviendo a leer estas frases, no es difícil reencontrarse con Chesterton, O'Connor y, a través de ellos, con Poe y con Baudelaire. En casi todos, a excepción de Chesterton, hay una fascinación por la presencia del mal en el hombre o al menos un reconocimiento doloso y explícito de su irrevocable presencia, un asentimiento tácito y nostálgico o una constatación doliente, pero irreductible. Hay en todos, con sus diferencias irreconciliables y matices, una antropología implícita que habla de la naturaleza caída del ser humano y, al mismo tiempo, redimible.

Sin embargo, en algunos, la balanza se inclina hacia la esperanza en la redención y en otros, la visión antropológica se va oscureciendo con el paso del tiempo. Este segundo caso es el de Alfred Hitchcock. En Flannery, sin embargo, la redención

---

<sup>114</sup>LANG, F. 1921.

<sup>115</sup> CHABROL, C., Y ROHMER, E., *Op. Cit.*, 10. Son palabras de Maurice Scheler en el prefacio, obra de Dominique Rabourdin.

es el *leitmotive* de su vida y de su obra. Así lo refiere Susana Miró en su tesis *El sentido del sufrimiento en Flannery O'Connor*<sup>116</sup>. O'Connor, más expuesta, quizá, que otros autores a sufrimientos objetivos como la enfermedad durante toda su vida, entre otros, encontró siempre en la esperanza de la Resurrección y el perdón de los pecados la única respuesta.

Otros no propusieron respuestas, otros las buscaron sin descanso hasta que el desarraigo existencialista, el escepticismo funcional y el pesimismo, en cualquier caso, tomaron las riendas de sus vidas. Esta era la visión de O'Connor en palabras de Miró:

«Aunque la actitud de Flannery ante el sufrimiento sea dejarse hacer por Dios, no deja de cuestionarse una y otra vez el problema del sufrimiento de los inocentes. De acuerdo con la teología de su fe católica, el análisis de la cuestión según el *Génesis*, en el relato de nuestros primeros padres muestra que es un acto de voluntad del hombre el que introduce el sufrimiento físico. Todos los hombres quedamos afectados por este acto de desobediencia de tal modo que la naturaleza originalmente buena del hombre se ve empañada por el pecado. Sin embargo esto no consuela a una madre que acaba de perder a un hijo. (...) Es preciso dar un salto más allá del puro razonamiento intelectual del tema, hay que abrirse a la trascendencia»<sup>117</sup>.

Aquí se observan las similitudes de planteamiento y las divergencias de respuesta entre ambos autores. Si bien es cierto que las obras de ambos pueden entenderse como un clamor ante el sufrimiento humano, Hitchcock recurre al falso culpable mientras O'Connor reconoce la mancha del pecado original en la misma naturaleza humana y frente a la respuesta del absurdo y el sinsentido o la fe como consuelo que propone Hitchcock, O'Connor entiende que es necesaria una respuesta personal, humana, integral, de un Dios que entre en la experiencia de cada hombre. Un ídolo o un constructo intelectual, como dice Susana Miró, no consuelan a una madre «huérfana de hijo».

---

<sup>116</sup> MIRÓ, S. *El sentido del sufrimiento en la obra de Flannery O'Connor*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2010 (tesis doctoral que puede consultarse en: <http://ddf.v.ufv.es/handle/10641/910>).

<sup>117</sup> *Ibíd.*, 22-23.

En Hollywood, Hitchcock tuvo la oportunidad de conocer más de cerca la obra de otros grandes directores y trabajó con varios de los más afamados productores, actores y actrices, guionistas. Con ellos, la relación era, casi siempre, tensa y nunca reconoció admirar ni siquiera a su socio Bernstein ni a Sleznick, con quien trabajó durante su primera etapa norteamericana. Con las actrices, a veces sentía una suerte de fascinación pasajera, pero no admiración. No había, para Hitchcock, nada que admirar ni nada que aprender en el trabajo de los actores. De hecho era al revés, podía poner bajo su protección a una actriz durante meses para «enseñarle» todo sobre el oficio y sobre la vida, eran sus particulares experimentos de Pigmalión.

Sin embargo, sí admiraba la obra de Dalí y el cine de Buñuel. Con Buñuel compartía, entre otras cosas, la misma edad y un acercamiento a la violencia y la crueldad como respuesta a la pregunta por el hombre. Así, en ambos casos, si bien la pregunta cinematográfica era antropológica, la respuesta es claramente ética-

«El hombre, según Buñuel, es tan contradictorio que se acerca al animal (la comida para la supervivencia y la sexualidad para la continuidad de la especie) y se aleja de él al mismo tiempo, ya que es un ser de deseo, y, sobre todo un animal del porqué, a quien le gusta cuestionar el origen de las cosas. Un animal racional, a menudo, ilógico. El hombre pulsión asemeja el cine de Buñuel al de Stroheim, su maestro, mientras que el hombre, en busca del objeto de su deseo (la mujer) lo acerca al Hitchcock de *Vertigo*»<sup>118</sup>.

Buñuel y Hitchcock pudieron influirse mutuamente, ser influidos por las mismas fuentes. Se admiraban, en cualquier caso, como quedó patente durante su encuentro, pues ambos conocían la obra del otro y admiraban la obra de Dalí, y por eso recurrieron al dibujante. Además, Jesús González Requena, reunió en el libro *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, en 2011, otra serie de similitudes que pueden leerse como un flujo de influencia mutua permanente como, por ejemplo, la admiración por las novelas góticas, los crímenes imaginarios, la necrofilia y otras patologías de los

---

<sup>118</sup> GILI, J. A., SAUVAGET, D., TESON, C. y VIVIANI, C. *Les grands réalisateurs*, Larousse, 2006. Trad. de Sofía Barthelot, *Los grandes directores de cine*, Robinbook cine ma non troppo, Barcelona, 2008, 56.

protagonistas y otros personajes principales. Hitchcock quizá admiraba la libertad creativa de Buñuel y este el éxito en Hollywood del primero. Así debieron seguirse de cerca hasta que en 1972 se produjo uno de los más carismáticos e insólitos, por irrepetibles, encuentros cinematográficos. George Cukor organizó un encuentro en su casa y, por unas horas, la concentración de talento en un espacio único debió enrarecer la atmósfera. Allí concurrieron Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, John Ford, Billy Wilder, George Stevens, Robert Mulligan, William Wyler, Robert Wise y Rouben Mamoulian.

Luis Buñuel recordaba así su encuentro con Alfred Hitchcock:

«Tampoco le conocía personalmente, pero sabía que en varias ocasiones había contado públicamente mis alabanzas. Se sentó junto a mí y, luego, exigió estar a mi izquierda durante la comida. Con un brazo pasado sobre mis hombros, casi echado sobre mí, no cesaba de hablar de su bodega, de su régimen (comía muy poco) y, sobre todo, de la pierna cortada de *Tristana*: “Ah, esa pierna”»<sup>119</sup>.

En 1972 Hitchcock se encontraba en la recta final de su carrera cinematográfica y también de su vida que, como explicamos a continuación, son indisolubles. En estos momentos, el giro hacia la crueldad en el cine de Alfred Hitchcock es más que un hecho consolidado, la renuncia a la búsqueda de la verdad y la apuesta por la manipulación de las imágenes y la fragmentación, son ya mucho más que una apuesta. 1972 es el año de *Frenzy* (*Frenesí*). Hitchcock, para estos entonces, podría pensarse, no tenía mucho que aprender de Buñuel. El momento señalado, de hecho, solo atestigua su admiración hacia el director español.

Sin embargo, Hitchcock, que devoraba todo lo que tuviera que ver con el cine en cualquier rincón de Occidente, no debía haber oído por primera vez el nombre de Luis Buñuel entonces y, sobre todo, no podemos obviar la verdadera naturaleza de Hitchcock, un innovador técnico y lingüístico permanente. Por lo tanto, aunque no podemos considerar a Buñuel como una clara influencia en el cine de Alfred

---

<sup>119</sup> NAVAJAS, S. “Cuando Buñuel encontró a Hitchcock”, Libertad digital 2011-04-29. Disponible en internet en: <http://www.libertaddigital.com/opinion/fin-de-semana/cuando-bunuel-encontro-a-hitchcock-1276238943.html>. Última consulta: 22-octubre-2015.

Hitchcock, tampoco podemos negar que las afinidades y similitudes que Requena reconoce en ambas cinematografías, no parecen fruto del azar sino de una admiración mutua, una experiencia similar y de una cosmovisión muy cercana en el tiempo y la temática, no así en el espacio.

#### 1.4. Bio-filmografía de Alfred Hitchcock

Alfred Joseph Hitchcock nació en Leytonstone, Londres, el día 13 de agosto de 1899. Fue el pequeño de tres hermanos precedido por William (1890) y Ellen Kathleen (1892). Su padre, William Hitchcock (1862–1914), regentaba una tienda de comestibles con suficiente holgura como para permitir a Alfred, en su momento, la libre elección de oficio. Pocas veces Alfred Hitchcock habló de su padre. Solo lo hizo para recordar la autoridad que dirigía su relación y la escasa empatía, a juicio del director, que mostraba su padre para con este hijo de mayor sensibilidad y menos inclinado al oficio de vendedor que su hermano. Es archiconocida la anécdota, que cuenta reiteradamente Hitchcock, con supuesto temor y trauma, que protagonizó el mismo Hitchcock a los seis años, aproximadamente, cuando fue enviado por su padre a la comisaría con una nota para el policía, cuyo contenido no podía ser desvelado antes. Al parecer la nota solicitaba que se encerrase a Alfred durante unas horas como castigo por algo que había hecho y que siempre afirmó no recordar. Así explica, en ocasiones, su inclinación y su forma de entender el suspense. Aunque no lo dijera en ninguna ocasión, su desinterés manifiesto hacia el motivo que ponía en marcha el castigo, es el más claro ejemplo de lo que posteriormente llamó *mcguffin*.

En 1906, la familia se trasladó a Stepney y Alfred comenzó sus estudios en un colegio dirigido por la compañía de Jesús. Los Hitchcock eran católicos, una rareza en la comunidad en la que vivían, casi una extravagancia de la que Alfred disfrutaba adornando su biografía en Hollywood. De esta época recuerda también los castigos físicos que nunca tenían una hora preestablecida de aplicación, lo que inquietaba mucho al joven Hitchcock. Heredó también una forma ritual y la iconografía y valor simbólico de los Sacramentos católicos, que tomarán protagonismo en muchas de sus películas, la más significativa es *I Confess* (*Yo*

*confieso*), 1953. Para Alberich, por ejemplo, es un asunto folclórico vacío de sentido. Para Gutiérrez Recacha, apoyado por los testimonios de los jesuitas que asistieron a Hitchcock espiritualmente en sus últimos meses de vida, siempre fue una mirada honda y auténticamente cristiana.

Cuando William Hitchcock falleció, de manera inesperada, en 1914, Alfred, aconsejado por su hermano mayor, abandonó los estudios en San Ignacio y se apuntó a una escuela de oficios para poder ejercer como diseñador naval o industrial con el objeto de ayudar económicamente en su casa lo antes posible. Este primer camino profesional fue elegido libremente por Alfred Hitchcock - Hitchcock siempre luchó, desde el principio, por conquistar esa independencia profesional-. El joven Hitchcock, conocedor de su talento para el dibujo, pensó que podía destacar en aquella profesión y disponer del tiempo libre suficiente para su otra gran afición, el teatro y recientemente el cine. Una afición cultivada desde niño, aprendida en el hogar, disfrutada junto a sus padres, admiradores del teatro, que llevaban semanalmente a Hitchcock.

Después, es él quien empieza a coleccionar noticias, imágenes y todo tipo de recuerdos de las películas que ya se hacían en Hollywood. De este modo, Alfred Hitchcock, como director, se estaba configurando en Hollywood, lo que le permitirá, decía él, integrarse perfectamente después, pues ya hacía películas americanas en Gran Bretaña.

Su madre, Ellen Kathleen (1863–1942), era para Alfred la perfecta ama de casa. La recordaba con su delantal siempre impoluto y almidonado, gran cocinera y gestora del hogar, inquebrantable, siempre afectuosa con su hijo al que crió con más apego por ser el más pequeño, por la aparente debilidad que inspiraba, por su sensibilidad y dificultad de entablar amistades con otros chicos de su edad o porque simplemente sabía que aquel era su último hijo. Esta relación tan estrecha entre Alfred Hitchcock y su madre no genera, sin embargo, una dependencia espacial o afectiva como se ha querido dar a entender a veces, dejando entrever que la relación de Norman Bates con su madre en *Psycho* es un reflejo de la que

Hitchcock mantenía con su madre. No parece muy fundada esta afirmación si se tiene en cuenta que nada pudo hacer Hitchcock para evacuar a su madre durante la guerra (Alma, la esposa de Hitchcock, sí que hizo mudarse a su madre con ellos a Estados Unidos mientras duró el conflicto en Gran Bretaña) y nada le movió lo suficiente para desplazarse a Londres en aquellos momentos. Para Hitchcock su madre fue siempre una gran cocinera, cosa que él apreciaba sobre manera, y la única persona que le hizo feliz durante su infancia. A ella le agradece también la pasión por el teatro.

Con su madre vivió una época de mayor intensidad aun cuando fallecido su padre, en 1914. Alfred y su madre regresaron a Laystone solos, pues sus hermanos se habían emancipado, sin la protección económica, social y familiar de su padre y recién estallada la Primera Guerra Mundial. Entonces, Alfred tuvo que tomar una decisión: empezó a trabajar en la Henley Telegraph and Cable Company. Este puesto de trabajo, que no parecía atraerle en principio, le proporcionaba, sin embargo, el dinero que le permitió apoyar la economía casera y eludir el reclutamiento, ya que trabajar en esta compañía se consideraba servicio al estado. Además, gracias a este empleo, consiguió acceder al departamento de publicidad de la Laystone, donde cosechó un cierto renombre por su talento innato para el dibujo y su buena disposición.

Sin embargo, Alfred Hitchcock tenía otras perspectivas sobre sí mismo y cuando *aterrizaron* en Londres los primeros estudios cinematográficos no dudó en acercarse inmediatamente y ofrecerse como candidato, con su libro de bocetos bajo el brazo, para cualquier oferta laboral que pudiera surgirles. Aquí es donde comienza su bio-filmografía, pues desde entonces hasta el 29 de abril de 1980, año en que falleció, no dejó nunca de visualizar películas y, prácticamente, de rodarlas y dirigirlas.

En 1920 ya podíamos encontrarnos a Alfred Hitchcock trabajando en los rótulos de películas de cine mudo para la Famous Players Lasky. En un año había pasado de rotulista a dialoguista y diseñador de escenarios y en 1922-1923 se estrenó

como codirector y director de dos films de los que nunca se sintió autor y siempre consideró bancos de pruebas: *Always Tell Your Wife* y *Mrs. Peabody* (también *Number 13*) y en 1925 y ya junto a su futura esposa, Alma Reville, dirigió su primer film acabado: *The Pleasure Garden* (*El jardín de la alegría*), 1925. El rodaje se llevó a cabo en Munich, lo que le dio a Alfred Hitchcock la posibilidad de trabajar en la productora alemana UFA y de conocer a F.W. Murnau, maestro del expresionismo alemán y también de parte de la estética de los films de Hitchcock, especialmente formal en cuanto a los ángulos de cámara y la rudeza de las sombras. También, quizá, de fondo en algunas de sus films, especialmente los de la última etapa.

En 1926, tras un discretísimo romance y una petición de matrimonio, no tan romántica como pueda parecer, en alta mar de camino a un rodaje, Alfred Hitchcock y Alma Reville contrajeron matrimonio católico, previa conversión de ella. En el capítulo de influencias que pueden registrarse en la cinematografía de Alfred Hitchcock, tendemos a olvidar lo que resulta más evidente: nadie influyó tanto ni tan extensa y profundamente en la vida y obra de Hitchcock como su esposa. Ella fue script, editora, dobladora, consejera, madre, refugio, amiga... Ninguna decisión se tomaba sin ella, todo supo Hitchcock que se hacía con ella. De hecho, el breve discurso que pronunció en la recepción del premio honorífico a la labor de una vida del American Film Institute, en 1978, le fue agradecido a Alma de cuatro maneras diferentes: como esposa, madre de su única hija, compañera de trabajo y la mejor cocinera que podía pensarse:

«I beg to mention by name only four people who have given me the most affection, appreciation and encouragement...and constant collaboration. The first of the four is a film editor, the second is a scriptwriter, the third is the mother of my daughter Pat, and the fourth is as fine a cook as ever performed miracles in a domestic kitchen...and their names are Alma Reville.

Had the beautiful Miss Reville not accepted a lifetime contract, without options, as “Mrs. Alfred Hitchcock” some 53 years ago, Mr. Alfred Hitchcock might be in this room tonight...not at this table, but as one of the slower waiters on the floor.

I share my award, as I have my life, with her»<sup>120</sup>.

El matrimonio de Alma y Alfred funcionó siempre como una maquinaria perfectamente engrasada en los rodajes, como un equipo sin dobleces, sin fisuras, sin sombras, en la vida. Alma, seguramente, comprendió a Hitchcock mucho mejor que él mismo y supo siempre dónde empezaba el director de Hollywood y dónde su marido. Para ella, pese a los rumores de las tentaciones rubias que parecían seducir a su marido, nunca hubo dudas, nunca hubo preocupaciones. Alfred Hitchcock fue exactamente el hombre con el que contrajo matrimonio, el genio que descubrió algún tiempo antes, el compañero de trabajo que siempre confió en su criterio por encima de todas las cosas. Este especial nexo entre los esposos Hitchcock queda perfectamente reflejado en el *Hitchcock íntimo* de Charlottete Chandler, en palabras, también, de la propia Alma y en un capítulo que la autora dedica a la relación matrimonial<sup>121</sup>.

Alma influyó tanto en el Hitchcock adulto como su madre en el niño. Quizá, por eso, los dos momentos vitales en los que la salud de Alma peligró seriamente, resultaron determinantes para la configuración de un cambio en el estilo cinematográfico de Alfred Hitchcock, tan acusado que no parece casual, sino fruto de una profunda crisis, quizá incluso de una herida que no llegó a sanarse nunca. Nos referimos al proceso que vivió Alma cuando enfermó de cáncer en 1958 y dos severos ataques de apoplejía por los que llegó a perder incluso el habla, en 1971 y 1976. Desde entonces, Hitchcock vivió siempre con el miedo de perder a

---

<sup>120</sup> Referencia literal del discurso pronunciado por Alfred Hitchcock en diciembre de 1979 en la recepción del premio por su labor fílmica casi completa, otorgado por el American Film Institute. Traducción en *Grandes directores, el cine y sus maestros*, mural.uv.es, última visita: 28-10-2014. «Por eso pido vuestro permiso para nombrar solo a cuatro a las que debo el más profundo cariño, inteligencia y ánimo, además de una colaboración constante. La primera de esas personas es la montadora de mis películas, la segunda la guionista, la tercera la madre de mi hija Paty la cuarta es la cocinera que ha conseguido los más maravillosos milagros en una cocina doméstica. Y sus nombres son Alma Reville. Si la hermosa señorita Reville no hubiera, hace 53 años, aceptado un contrato para toda la vida como Madame Alfred Hitchcock, Monsieur Alfred Hitchcock quizá estaría esta noche en su habitación, pero no en esta tribuna, sino como uno de los camareros de la sala. Comparto mi recompensa con ella como he hecho con mi vida».

<sup>121</sup> CHANDLER, C., *Op. cit.*, 55-63.

Alma, su brújula, su bastón, su compañera, y su deseo se cumplió finalmente falleciendo él dos años antes que ella tras un empeoramiento de la salud de ambos. Alma falleció el seis de julio de 1982 como vivió, sin hacer ruido, sin llamar la atención, dejando el trabajo bien hecho, un buen puñado de películas, una hija y tres nietas.

En 1929, Hitchcock dirigió *Blackmail (Chantaje)*, 1929, que fue considerada la primera película sonora de Inglaterra. Para Hitchcock, a pesar de su formación en el teatro y como rotulista de películas mudas, el paso al sonoro fue algo natural, positivo, que comprendió rápidamente y cuyos mecanismos lingüísticos incorporó y creó dotando al lenguaje fílmico de una riqueza espacial hasta entonces desconocida, no redundante, narrativa, adecuada. Pocos directores, actores, guionistas, productores, lograron adaptarse tan vertiginosamente y dominar el nuevo medio como Hitchcock. De ello habla varias veces a lo largo de la extensa entrevista que le concede a Truffaut. En ella, el propio Hitchcock explica que la incorporación del sonido al cine, aunque costosa, le pareció siempre que beneficiaba a la acción, a la fuerza dramática y al interés humano. Sin embargo, otras tecnologías que también podría haber acogido, como el 3D, fue desprestigiado desde el primer momento por el director, al considerar que negaba la naturaleza del cine al impedir la inclusión del espectador en la obra, al ejercer una suerte de fuerza centrífuga, que anulaba la narración para Hitchcock. Creemos nosotros, que esa negación tiene que ver con el encuadre como focalización y que el 3D niega la construcción natural de la realidad forzando una reconstrucción artificial, ya que no se trataba de arte pictórico vs. escultórico, sino de un artificio que, además, hacía mucho más costoso, lento y encorsetado el film, principalmente debido al descomunal tamaño de estas primeras cámaras.

En ese año y en parte de 1928, ya con la British International, Hitchcock dirigió *The Ring (El Ring)*, 1927, *The Farmer's Wife (La esposa del granjero)*, 1928, y *The Manxman, (La isla del pecado)*, 1929. Por aquellos tiempos, dirigía al menos una película al año. Algunos años, incluso dos o tres, como ocurre en 1932. De aquella época son: *Street Calling*, 1930, *Murder (Asesinato)*, 1930, *The Skin*

*Game* (1931), *Rich and Strange* (*Ricos y extraños*), 1932, *Number Seventeen* (1932), *Lord's Camber Ladies* (1932), *Waltzes from Viena*, 1933. Ese año, Balcon le contrata para la Gaumont British picture Corporation y en un brevísimo periodo de apenas tres años, que preceden a la crisis de los estudios en los que trabajaba, Alfred Hitchcock dirige, entre otros, tres de los más refutados films de la historia mundial del cine: *The Man Who Knew too Much* (*El hombre que sabía demasiado*), 1934, *The Thirty-nine Steps* (*Los 39 escalones*), 1935, *The Secret Agent* (*Agente secreto*), 1936.

*Los 39 escalones*, son para Truffaut, por ejemplo, la obra maestra de Alfred Hitchcock, la que hace a Hitchcock merecedor del sobrenombre de «autor de películas», cosa que para Truffaut, Chabrol, Rohmer, y todos los *cahieristas* significaba mucho más que dirigir películas. Ser autor era participar de la creación de cine (la obra de arte) con una película.

En 1937, aparece David O. Sleznick en la vida de Hitchcock. Él es quien le ofrece lo que siempre había soñado Hitchcock: trabajar en Hollywood. La relación de ambos fue extensa y prolífica, cuajada de desencuentros y diferencias, tejida con la difícil admiración mutua. En 1938, la familia Hitchcock ya estaba instalada en su nuevo hogar en Santa Cruz, California.

Los Hitchcock fueron siempre exageradamente discretos sobre su proceso de inmigración. Si tuvieron dificultades o choques culturales, que debieron tenerlos a juzgar por la huida de la cocinera que se trajeron de Gran Bretaña y la negativa de la madre de Hitchcock de visitarles en su nuevo hogar, ellos solo expresaron gratitud y diversión, integración en las costumbres ajenas y celo estricto en preservar las suyas ajenas a todo cambio. Así, la familia Hitchcock se mantuvo siempre una unidad hermética que les permitió permanecer intactos frente a tantos cambios geográficos, económicos, políticos, de salud, de éxito y fracaso, que les acompañaron durante su tan intensa biografía.

*Rebecca* (*Rebeca, una mujer inolvidable*) en el año 1940, fue la primera película que dirigió Hitchcock en Estados Unidos, producida por Sleznicky con gran éxito y repercusión. Sin embargo, Hitchcock nunca estuvo orgulloso de este film. Se avergonzaba, en cierto modo, de haber sucumbido a la voluntad de Sleznick, de no haber sabido imponer su criterio, de no reconocer finalmente la obra, de no haber rodado y montado la película que tenía en la cabeza. Esto solo lo consintió una vez. El resto de rodajes fueron objeto de todo tipo de discusiones entre ambos, pero Hitchcock lograba imponerse porque Sleznick no era capaz de controlar, recortar o reorientar el sistema de rodaje de Hitchcock. Este solo rodaba pequeños fragmentos de película que solo podían conectarse en su cabeza, donde el film vivía completo e integrado desde la primera vez que lo pensó Hitchcock, bien sobre un guión, bien sobre una novela que podía adaptarse, sobre una imagen casual mientras viajaba en un tren o sobre cualquier otra cosa.

Este periodo de producción en Hollywood, éxito y consolidación, se corresponde internacionalmente con el tercer y atropellado acto del periodo de entreguerras, el estallido, desarrollo y fin de la Gran Guerra. Los films que dirige Alfred Hitchcock durante estos años no están libres del miedo al conflicto bélico y a sus repercusiones laborales y económicas, de la preocupación por los familiares que sobrevivían en la asediada y maltrecha Gran Bretaña, de la vergüenza de poder ser acusado de desertor por sus compatriotas a causa de su exilio en Estados Unidos...

Durante la guerra, Hitchcock dirigió *Foreign Correspondent* (*Enviado especial*), 1940, *Mr. and Mrs. Smith* (*Matrimonio original*), 1941, *Suspicion* (*La sospecha*), 1941, *Sabotage* (*Sabotaje*), 1942, *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*), 1943, y ya en 1945, *Spellbound*, (*Recuerda*). También de este año es *Memory of the Camps*, un durísimo documental en el que Hitchcock colaboró como director de montaje y asesor de imagen y que se rodó como prueba de las atrocidades que los nazis llevaron a cabo en los campos de concentración alemanes, para poder ser usada en los entonces previsibles juicios de Nuremberg.

La aportación de los cineastas se consideraba su contribución a la patria y así, Hitchcock pensó, quizá, librarse de la guerra de nuevo, como había hecho con la anterior mientras trabajaba para la Telegraph en Londres. Pero la huella que en él dejó la contemplación de los campos le afectó tanto que perdió la poca esperanza que le quedaba en el ser humano. De Hitchcock se esperaba y buscaba que aportase al documental su garantía de fidelidad, como siempre hacía con todos los decorados y localizaciones de sus películas. Sin embargo, la desnudez de la realidad era tan bochornosa, que muchos debieron pensar que se equivocaron enviando a Hitchcock, pues este se esmeró en utilizar un lenguaje tan honesto y claro como pudiera ofrecerse al espectador. Escogió planos largos en el espacio y en tiempo y planos secuencia. Por este motivo, quizá, la cinta permaneció oculta en los sótanos del museo hasta después de la muerte del director, reestrenándose y dándose a conocer mundialmente en 1985. Los motivos para esconderlo fueron que podía dificultar el proceso de pacificación de Alemania recordando o haciendo ver que aquellos horrores la hacían irreconciliable. Pensamos que también Hitchcock quiso esconder esos recuerdos en algún sótano. Pocas veces habló de ellos, porque Hitchcock raras veces hablaba de lo que de verdad habitaba su corazón. Por eso, por lo que no dijo, sospechamos que este documental fue importante, supuso un cambio en él, que quizá posteriormente se manifestó también en sus películas.

La colaboración tortuosa entre Sleznick y Hitchcock, entre la producción y la dirección en su más clásico sentido, había producido el arrollador éxito de *Rebecca*, que obtuvo, trece nominaciones a los oscars. Sin embargo, ni por esta, ni por ninguna otra película, Hitchcock recibió nunca un óscar. Sleznick, por su parte, recibió la codiciada estatuilla por *Rebeca* y quizá esto también hizo crecer en Hitchcock el deseo de independizarse lo antes posible.

En 1942 se estrena *Saboteur (Sabotaje)*, y en 1942, sin haber salido de Londres, fallece su madre, a la que había estado tan unido. William, su hermano mayor, murió poco tiempo después. Aunque la relación de Hitchcock con sus hermanos no hubiera sido especialmente fluida y con su madre también se había producido

un distanciamiento al menos físico, lo cierto es que estos acontecimientos, al igual que la contemplación de la destrucción en los campos de concentración, hicieron mella en el director hasta el punto de modificarle también exteriormente. No ocultó que su pérdida de peso vertiginosa y tan llamativa (nunca volvió a conseguir un adelgazamiento tan visible), tenía que ver con el miedo a padecer un accidente cardiovascular similar al de su hermano. En una mente obsesiva-compulsiva como la de Hitchcock, la única manera de rebajar la ansiedad que le producía el miedo a lo que no podía controlar (lo que él llamaba suspense), era minimizar los riesgos y como todo lo que hacía lo hacía intensamente, perdió más de 40 kilos en muy pocos meses.

En 1943 se estrena *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*. En este film ya empiezan a observarse las ambigüedades morales que podrían explicarse circunstancialmente por los acontecimientos biográficos de Alfred Hitchcock, también por las peripecias del guión que fue escrito por diversas personas por elabandono del guionista inicial. La complejidad de los personajes, que esconden motivos ocultos pero obran por otros nobles y públicos, siembra la controversia y la duda acerca de si es posible esperar algo bueno del hombre. Esta duda no deja de ser la de Hitchcock quien, como indicábamos al inicio, había admitido buscar la verdad a través del cine. En ese momento de crisis personal, el cine de Hitchcock se vuelve existencialista, pero aún no desarraigado, hasta una década después. No era nada insólito, pues la obra de muchos artistas tras la guerra se había tornado desconfiada, desesperanzada. Tras este periodo que ahora solo empieza a despuntar, solo cabían dos opciones: o la afirmación de la verdad en el cine o su renuncia en favor de la manipulación, como él mismo definió su estilo cinematográfico de la última etapa.

En 1944, Hitchcock continúa experimentando el terreno de la ambigüedad y *Lifeboat (Naúfragos)*, es prueba de ello. En este film, los personajes, atrapados en una barca, sacan a la luz compartimentos ancestrales, motivados por el único afán de la supervivencia... La búsqueda de anular el montaje a pesar de la complejidad de las tomas, sin embargo, vuelve a incidir en la ausencia de juicio. No podemos

juzgar a los personajes porque quizá nosotros haríamos lo mismo si nos encontrásemos en una situación similar. También durante este año Hitchcock viajó a Londres y rodó, en francés por primera y última vez, *Aventura Malgache*.

En 1945, de nuevo en Estados Unidos, se involucra por completo en el rodaje de *Spellbound (Recuerda)*. Para esta película se esmeró sobremedida en la promoción a través de *merchandising* y actos sociales *sponsorizados* por el film. Con este film se renovaba la ilusión del director y se abría, además, a la indagación del método del psicoanálisis. En ella, Salvador Dalí, uno de los artistas admirados por Alfred Hitchcock, diseña los decorados de una famosa escena onírica.

En 1946 se estrena *Notorious (Encadenados)*, con gran éxito de público y, sorprendentemente (no solían ir a la par), también de crítica. En 1947 se cierra su colaboración con Sleznick con *The Paradine Case (El caso Paradine)*, que no obtuvo el éxito esperado. Hitchcock, como había hecho en ocasiones anteriores, acusó al productor del fracaso por imponer su criterio en el montaje, mientras que él se consideraba único merecedor de los éxitos.

En 1948 Hitchcock se decidió a crear Transatlantics Pictures, su propia productora, asociado con Sidney Bershtein. De esta colaboración surgieron *The Rope (La soga)*, 1948, y *Under Capricorn (Atormentada)*, 1949. La autoproducción podría indicar que en estas películas Hitchcock se expresa con la libertad creativa que añoraba en las etapas anteriores y que deberían ser, por lo tanto, exitosas *per se*. Sin embargo, *Under Capricorn* obtuvo críticas durísimas, no fue comprendida por el público y aun hoy es una de las menos reconocidas, a pesar de que *Cahiers du cinema* la rescató y Truffaut volvió a incidir con Hitchcock en el desafortunado juicio popular de la película, que consideraba una gran obra maestra del cine de autor.

Sin embargo, no creemos que a Hitchcock le satisficiese la etiqueta de autor de películas, al menos tal y como lo entendía Rohmer<sup>122</sup>, pues para Hitchcock el cine en acto no podía ser ejecutado sin el espectador. Por la hipótesis centrífuga había desterrado las tecnologías en tres dimensiones. ¿Cómo podía aceptar que había hecho una obra maestra sin el público?

En 1949 Hitchcock acepta la oferta de la Warner y comienza a rodar *Stage Fright* (*Pánico en escena*), que se estrena un año después. Este film lo rueda en Gran Bretaña y lo utiliza de banco de pruebas de la narración lineal temporal del relato. A pesar de no ser comprendida por el público, la fragmentación temporal está llamando insistentemente a las puertas de la ebullición creativa del realizador. Tan es así, que en las grandes obras posteriores como *The Birds* o *Psycho*, la técnica está meramente implantada y ha sido secundada por una ruptura de la linealidad también espacial y es en esa suerte de narración caleidoscópica y cubista en la que se descubre, como intentamos mostrar en esta tesis, que la unidad del relato, entonces, no puede provenir del punto de vista, sino de una reconstrucción posterior en el montaje.

Por fin con gran éxito, se estrena en 1951 *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*), con una centralidad temporal, un asesinato expreso, y un *mcguffin* perverso. Sin embargo, la unidad de la trama nubla el resquemor de fondo que está ya gestándose en todas las películas de Hitchcock. Por primera vez, desde hacía muchos años, no realiza la siguiente película inmediatamente y no es hasta 1953 que se estrena *I confess* (*Yo confieso*), con la cuestión de la culpa y evidenciando toda la cultura cristiana en la que se había formado. Gutiérrez Recacha<sup>123</sup>, de hecho, considera esta obra una pieza clave para la identificación de Alfred Hitchcock como director católico y no tanto por la obviedad de su contenido, sino

---

<sup>122</sup> CHABROL, C. y ROHMER, E., *Op. cit.*, 10. Para los cahieristas un autor de películas es quien es capaz de sobreponerse a las exigencias de la industria, de la audiencia comercial, etc. para expresar su modo peculiar de ver el mundo. En el caso de Hitchcock, su amor por el cine incluye al gran público y por su dimensión comercial no había sido rescatado para el cine de autor hasta las primeras reflexiones en *Cahiers du cinema*.

<sup>123</sup> *Hitchcock, Hathaway, Stroheim: directores católicos en el Hollywood clásico.*, 115 y siguientes.

porque es una película que solo puede ser comprendida por un católico. Sin el misterio del secreto de confesión, sin entender que la donación es más valiosa que la vida, esta película no tiene sentido.

En 1954 se estrena *Dial M for Murder (Crimen perfecto)*, volviendo al *technicolor*, en la que experimentó con un proto-3D que no llegó a estrenar por los motivos anteriormente mencionados.

Su continua innovación y experimentación técnica, y quizá algún apuro económico, le llevaron a aceptar un contrato por la serie televisiva *Alfred Hitchcock presents (Alfred Hitchcock presenta)*. Como había ocurrido anteriormente con el sonoro, Hitchcock entendió inmediatamente la televisión como un nuevo medio que exigía su propio lenguaje. En esto también aventajó a otros cineastas que percibieron la televisión como una amenaza o que no entendieron, no supieron o no quisieron modificar sus mimbres. Hitchcock aprendió, inventó las formas nuevas para la televisión y muchas veces, como en el caso de *Psycho (Psicosis)*, 1960, compartió equipos humanos, técnicas y hasta presupuesto con los telefilms, pero la televisión y su lenguaje no pueden explicar por sí mismos el cambio en los modos de expresión que se produce en el cine de Hitchcock justo en estos momentos, a finales de los años cincuenta.

Lo que hemos llamado anteriormente «técnica caleidoscópica», la fragmentación, los saltos en el tiempo y en el espacio no son gestados en la televisión. De hecho, si atendemos a la idea que del lenguaje de este medio tenía Hitchcock, podemos inducir claramente que la idea de esa influencia es posterior. A Truffaut, le respondió lo siguiente al ser interrogado sobre la unidad espacial en *Lifeboat*:

«Efectivamente era una apuesta, pero también la verificación de una teoría que tenía en aquel momento. Me parecía que, si se analizaba una película psicológica corriente, se obtenía como resultado que visualmente el ochenta por ciento de la cinta estaba consagrado a planos generales o planos medios. Era algo sin concretar, probablemente instintivo en la mayor parte de los

directores; era una necesidad de aproximarse, una especie de anticipación a lo que iba a ser la técnica de la televisión»<sup>124</sup>.

1954 es también el año de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), una *metapelícula* sobre la ética de las ventanas, y cuando esta reserva la plantea un fotógrafo desde su sillón, atrapado por su propio cuerpo tullido, que solo puede escapar de esta cárcel con su cámara, al igual que Ícaro de su laberinto, entonces a nadie se le escapa que la ventana es el marco o el encuadre y el joven Ícaro atrapado en el laberinto se asemeja bastante a lo que Hitchcock pensaba de sí mismo y sus alas.

En 1955 se estrenan dos films del director y otros tantos telefilms. Su gran productividad no niega, sin embargo, el éxito que recibe con *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*) y la tendencia introspectiva hacia la desesperanza materializada en formas agresivas y un tono ya ácido, macabro e inquietante como sucede con *What's the Trouble With Harry* (*Pero..., ¿quién mató a Harry?*).

1956 es el año de *The Wrong Man* (*Falso culpable*) y *The Man Who Knew too Much* (*El hombre que sabía demasiado*). Esta última es un *remake* de otra película suya del periodo británico y, además de obtener la mayor rentabilidad obtenida por una película durante el año 1956, fue *oscarizada* por su banda sonora y reconocida por el propio Hitchcock como una de sus mejores y más maduras obras.

*Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958, además de representar a la perfección la focalización subjetiva por el proceso fisiológico del vértigo en el archifamoso efecto bautizado como *vertigoshot*, también recrea el proceso espiritual y psicológico del vértigo, definido inmejorablemente por López Quintás del siguiente modo:

---

<sup>124</sup>TRUFFAUT, F., *Op. cit.*, 128.

«El proceso de vértigo es falaz y traidor: nos promete, al principio, una vida intensa y cumplida, y nos lanza súbitamente por una pendiente de excitaciones crecientes, que no hacen sino apegarnos al mundo fascinante de las sensaciones (nivel 1) y alejarnos irremediabilmente de la vida creativa y del ideal de la unidad (niveles 2 y 3) (...) Nos entrega temerariamente a todo tipo de riesgos por ser radicalmente *imprudente*, es decir, por rehuir la inspiración del ideal de la unidad»<sup>125</sup>.

Este año, recordemos, Alma padece y se recupera de un cáncer de mama. Sin duda, este es otro de los acontecimientos más difíciles de digerir para Alfred Hitchcock, que le cambiaron de algún modo y le hicieron querer contar sus películas de otro. En 1959 dirige *North by Northwest (Con la muerte en los talones)* y con ella se cierra la década de los cincuenta y comienza el tercer y último acto de la vida y filmografía del realizador. Desde *Vertigo*, puede leerse así esta etapa, entendiendo ese film como el punto de inflexión de una trama que se acelera y se atropella y condensa mucha información en muy poco tiempo.

*Psycho*, en 1960, lanzadera de todo un género de películas de terror, pionera en la desestructuración formal, visionaria en los efectos especiales que aparecerían después a través de, por ejemplo, planos aberrantes, experimental narrativamente al asesinar a la protagonista a la mitad de la obra, *lowcost*, cruel, espeluznante, rompedora en todos los sentidos y, como otras tantas, no tan bien acogida y valorada por el público como lo es ahora.

Insaciable de innovaciones, Hitchcock se lanza a rodar con animales y además, con pájaros indómitos, de comportamientos difícilmente predecibles...No es la primera vez que aparecen esos pájaros, aparentemente como señales de malos augurios en los films de Hitchcock. De hecho, en *The Rear Window*, pueden observarse sobre el tejado del edificio en cuestión en varias ocasiones. *The Birds (Los pájaros)*, 1963, es para muchos la última gran película de Alfred Hitchcock y en ella se consolidan y *florece*n todas las tendencias que se habían incubado

---

<sup>125</sup> LÓPEZ QUINTÁS A., *Descubrir la grandeza de la vida*, Declée de Brouwer, Bilbao, 2009, 73-74.

durante décadas y finalmente estallado como una bomba atómica en *Psycho*, solo tres años antes.

Con *The Birds*, Hitchcock alcanza el virtuosismo en lo formal y también el manierismo, que desde el punto de vista moral con el que intentamos analizar su obra, se trata de lo opuesto a la virtud, pues no habría culminación de la forma ajena a la del sentido. Con esta película, la última de las grandes obras de Alfred Hitchcock para muchos, la culminación de una búsqueda, en cualquier caso, se cierra la etapa más exitosa y también la más compleja de su filmografía. Los años, las enfermedades suyas y de su esposa, los desaires de algunas de sus actrices a las que consideraba criaturas suyas rebeldes, quizá también el peso de la senda elegida, la falta de consagración con un Oscar, la escasa consideración de algunos de sus colegas, la incomprensión hacia su obra televisiva y la conciencia de la cercanía de la muerte, al menos, cinematográfica, cuando empiezan a llover condecoraciones y menciones honoríficas, hizo que la máquina de dirigir películas se apaciguara. Sin embargo, aún le quedaban un puñado de películas de éxito como *Marnie (Marnie, la ladrona)* 1964 y otras reconocidas tardíamente como *Torn Curtain (Cortina rasgada)*, 1966, o *Topaz*, 1969.

De esta época son todos los reconocimientos a su obra, casi todos genéricos, a su trayectoria. Hitchcock creyó ver en casi todos una especie de arrepentimiento por todos los que no recibió debidamente cuando fue nominado por la academia.

En 1960 recibió el premio Edgar. En 1968, el premio del sindicato de directores: premio a una trayectoria. En 1968, el premio en memoria de Irving Thalberg. En 1971, el BAFTA honorífico. En 1972, el premio Cecil B. DeMile; y en 1973, el premio Edgar Grand Master. Incluso fue nombrado Sir por la reina Isabel II de Inglaterra en el año 1980, pocos meses antes de su muerte.

Sus dos últimas películas fueron *Frenzy (Frenesí)*, 1972, y *Family Plot (La trama)*, 1976. Durante ese año, Hitchcock sufrió un colapso y Alma otro nuevo ataque de apoplejía y su trabajo sufrió un nuevo y obligado ralentizado. No dejó

nunca de pensar películas. Murió elaborando el guión de la que podría haber sido su película número 54.

El 29 de Abril de 1980, Alfred Hitchcock falleció en su casa y, con él, una vida dedicada al cine que recorre casi al completo los dos primeros y fundamentales actos de la breve, pero intensa Historia del cine, desde los albores del mismo en mudo en los años 20, hasta las bases del cine contemporáneo de los años 60 y 70, habiendo atravesado y construido el corazón de lo que llamamos cine clásico, que viene a ser el cine vinculado al sentido, como indica Gutiérrez Recacha : «El cine clásico cuenta historias y, además, cuenta historias con sentido»<sup>126</sup>.

## 2. LO INCIERTO, PERO RELEVANTE, SOBRE ALFRED HITCHCOCK

Para afirmar que Alfred Hitchcock entendía el encuadre y el montaje en sus films como una dimensión moral de la acción comunicativa que pretendía ser la película en cuestión, se hace imprescindible entender quién es el hombre que estaba detrás de esa cámara. Estaba, aunque solo metafóricamente, pues se jactaba de no haber mirado jamás a través de una cámara para encuadrar una escena.

Necesitamos saber quién es el hombre que dirige de ese modo, que ejecuta siempre un plan perfectamente trazado en su cabeza, que teme tantas cosas y consume tan compulsivamente otras (el cine, la comida), que guarda tantos secretos y cuenta tantas versiones de la misma historia... Necesitamos, para poder dialogar con Alfred Hitchcock, saber quién es *el mago del suspense*.

Es importante dedicar un apartado a estos asuntos más misteriosos y menos reconocidos de Alfred Hitchcock porque tanto él mismo como quienes escribieron sobre él en obras tanto autorizadas como desautorizadas, coinciden en la existencia y relevancia de esta otra cara más oscura e igualmente presente en su obra, del genio.

---

<sup>126</sup> *Hitchcock, Hathaway, Stroheim: directores católicos en el Hollywood clásico*, 9.

Además, es especialmente valiosa esta visión, para esclarecer los motivos del cambio de estilo que se produce en Alfred Hitchcock entre los años 1955 y 1959.

### 2.1. La sombra de una duda

Ciertamente, Alfred Hitchcock es quien está presente en su biografía e hizo, fundamentalmente, lo que dice su filmografía, pero también es todo cuanto no hizo por miedo al fracaso, a la sociedad, al rechazo, al dolor, a la muerte... y todo cuanto maquilló o guiñizó y, sobre todas las cosas, es también lo que no quiso contar por miedo, desdén o por preservar una cierta intimidad personal y familiar.

En Alfred Hitchcock hay detalles confusos de su biografía, como, por ejemplo, el momento de su infancia en el que supuestamente es encerrado en un calabozo y del que no ha podido encontrarse documentación. También pudo aderezar otros momentos importantes de su vida como la forma en que pidió la mano de Alma Reville en un barco, mientras ella gruñía mareada y descompuesta. También relata el parto de su ya esposa, en el que nació Patricia Hitchcock, única hija del matrimonio, como uno de los momentos más inquietantes de su vida, al punto que tuvo que abandonar la casa antes de que se produjera el alumbramiento porque, decía, estaba a punto de morir de suspense.

También hay asuntos controvertidos y recodos oscuros sobre su personalidad: las afirmaciones de Tippi Hedren, sobre el rodaje de *The Birds (Pájaros)*, 1963; su admiración por los asesinos en serie, ya que eran capaces de llevar a la práctica los crímenes de la imaginación; la falta de reconocimiento por sus propios compañeros de la industria cinematográfica y lo que quizá le dolió más: ser considerado, un director mercantilista, comercial, que se vendía al mejor postor.

«Probablemente soy yo en mi interior»<sup>127</sup>, respondía Alfred Hitchcock instado, astutamente, por Truffaut, a explicar el sello de su personalidad en sus películas. Después, la conversación torna al psicoanálisis, asunto que interesó mucho a

---

<sup>127</sup> TRUFFAUT, F. *Op. cit.*, 220.

Hitchcock durante aquel periodo y que utilizaba, seguramente, para eludir una respuesta más sincera. Hitchcock quería mostrarse como un cofre repleto de cerrojos, cerraduras y recodos, como un interrogante dentro de otro interrogante, prefería ser el halo del misterio a estar rodeado por él.

Hay asuntos oscuros en la desconfianza hacia la humanidad que, solo se dejaron ver, parcialmente, en la entrevista que concedió a Truffaut y que se pueden leer en quien afirma que los actores deben ser tratados como cualquier otro elemento del decorado.

*Frenzy (Frenesí)*, 1972, por ejemplo, supone la culminación de la desintegración, despersonalización, fragmentación, apuesta por la visión gótica del mundo y oscura del hombre (la podredumbre de la humanidad). En este film, lo que vemos es atroz en gran medida por el modo en que es grabado y montado, pero si tenemos en cuenta, además, que es una versión tardía y suavizada de lo que Hitchcock había intentado rodar años antes, vislumbramos algo más de ese lado oscuro del genio.

«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»<sup>128</sup>.

Así veía Alfred Hitchcock a la humanidad al final de su vida. No es una visión muy distante a la de otros artistas contemporáneos suyos que, habiendo presenciado o sufrido una o dos guerras mundiales y sus terribles consecuencias, habían perdido la fe en la humanidad. No estaba lejano, en esta antropología, a las tesis de Nietzsche, como afirman Gottlieb y Brookhouse o Palmer y Boyd:

«(This understanding of power is something we tend to associate with Nietzsche, whose ideas did interest Hitchcock, and who was, without

---

<sup>128</sup> A. Hitchcock en *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*, 446.

question, influenced by Emerson) In some sense, film's visionary desire, its attempt to transcend time and death (...)»<sup>129</sup>.

Alfred Hitchcock tenía un humor macabro, disfrutaba con bromas de dudoso gusto, pesadas muchas veces, inolvidables, en cualquier caso... Era un humor inglés que, además, encajaba en su personalidad huraña y desconfiada, poco empática y, quizá, no exenta de complejos.

Para Donald Spoto, Hitchcock vivió siempre su propia película, dirigió, actuó e invitó a quienes creía que tenían algo que aportar en ella y quizá por eso, solo temió todo aquello que se escapaba del guión, que no podía controlar. Para Hitchcock, la improvisación fue siempre una fuente de inquietud. La puso en práctica solo una vez, por pura experimentación cinematográfica. A Truffaut le confiesa lo siguiente acerca de la citada experiencia:

«Además, a propósito del sonido directo, hice algunas experiencias de improvisación. Expliqué a los actores el contenido de la escena y les propuse que intervinieran en el diálogo. El resultado no era bueno, estaba lleno de vacilaciones: pensaban laboriosamente lo que tenían que decir y no tenía la espontaneidad que yo había esperado: (...)»<sup>130</sup>.

Sin embargo, quería ser un interrogante dentro de otro interrogante y eso solo nos lleva a preguntarnos aún con más ahínco qué tesoro protege con tanto esmero, de qué puede tratarse que no puede ser develado.

También están, en algún lugar secreto de su memoria, las imágenes de los campos de concentración, los momentos en los que creyó morir o perder a su esposa, los fallecimientos de sus padres, hermano y amigos, la enfermedad, la lucha contra la

---

<sup>129</sup> GOTTILEB, S. Y BROOKHOUSE, C. *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, Michigan, 2002, 121. Traducción personal: «Tendemos a asociar esa idea de “poder” con Nietzsche, cuyas ideas interesaron mucho a Hitchcock y quien, sin ningún tipo de duda, fue influido por Emerson. De algún modo, el deseo visionario de la película es un intento de trascender el tiempo y la muerte».

<sup>130</sup> TRUFFAUT, F. *Op. cit.*, 60.

imagen del espejo y todas aquellas cosas de las que nunca habló o respondió con un chiste si se sentía acorralado.

Toda esta *otra biografía* del lado oscuro de Alfred Hitchcock, le hace merecedor de múltiples leyendas negras con mayor o menor fundamento, matizables, ciertas en algunos momentos, no tanto en otros. Lo innegable es que todas estas cuestiones, en sí mismas, no tienen tanto valor como si se entienden como síntomas de un cambio mayor, más profundo, más personal en el director.

Si bien es cierto que Hitchcock vivió intensamente siempre, también lo es que durante gran parte de su vida luchó contra todos sus fantasmas y, a partir de otro momento, dejó de hacerlo.

## 2.2. Los motivos del cambio

El cambio del que hablamos es, en primer lugar, un cambio en el estilo y en el lenguaje audiovisual muy sorprendente para cualquier espectador que visiona, por vez primera, por ejemplo, *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954 y *Psycho* (*Psicosis*), 1960. Perfectamente, a primera vista pensará que se trata de dos directores diferentes y si le hacemos ver su error, pensará, entonces, que hay una gran distancia temporal, espacial, cultural... entre ambas.

Sin embargo, distan entre ellas menos de seis años... y mientras *The Rear Window* se nos presenta como la culminación del estilo clásico, *Psycho* es fragmentación y manierismo. Si se busca, como es lógico, algún indicio formal del barroquismo lingüístico precursor en *The Rear Window*, pueden encontrarse detalles formales, pero estos no explican de ningún modo *Psycho*. La fragmentación es una discontinuidad abrupta y, en ese sentido, supera el manierismo. El virtuosismo formal de Hitchcock en su última etapa como director no se explica en el hábito de realizar una labor técnica.

Parece razonable pensar que hay otras cosas, que hay más hondura en el cambio, que hay una herida suficientemente profunda como para poder leer la obra de

Alfred Hitchcock como dos hemistiquios vinculados, precisamente, por un abismo. De ese abismo, que es la cesura en la obra vital y cinematográfica de Hitchcock, trata este apartado.

### 2.2.1. Los motivos personales, familiares, biográficos

En la vida de Alfred Hitchcock hay muchos momentos de éxito y fracaso, de cambio y de maduración, de sufrimiento y de placer. Sin duda, hay tres momentos clave para el cambio personal hacia la desesperanza en Alfred Hitchcock, que son, además, los tres momentos en los que peligró seriamente la vida de su esposa: 1958, 1971 y 1976. En 1958, Alma fue diagnosticada, intervenida y tratada con éxito de un cáncer cervical. Biográficamente, entre 1954 y 1959 y entre *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*) y *Psycho* (*Psicosis*) este es el acontecimiento más importante para Alfred Hitchcock.

En 1971 y 1976, Alma sufrió dos severos ataques de apoplejía, de los que logró recuperarse con mucho esfuerzo. Quizá Alma se recuperó siempre mejor que su esposo, quien temía sobremanera el dolor, la enfermedad, la muerte y especialmente el fallecimiento de su esposa. No sabría que hacer sin ella (recordemos que a ella consagró su carrera y su vida).

Temporalmente, estos tres momentos cruciales para el cambio, coinciden cinematográficamente con *Psycho*, *Vertigo*, *Frenzy* y *Family Plot*. Aquellos ataques de apoplejía en los que Alma llegaba a perder incluso el habla, dejaron cicatrices también en el cine de su esposo que se volvió menos bullicioso, perdió la algarabía y folclore costumbrista que parecía festejar, sonoramente también, la vida. Se fue tornando oscuro por fuera y por dentro, formal y narrativamente, oscuro y sordo.

La salud de Alfred Hitchcock tampoco fue envidiable. Desde niño se había visto afectado por complicaciones que derivaban en su obesidad y ésta, a lo largo de toda su vida, le hizo padecer y preocuparse continuamente de sus órganos vitales. Su afición por la bebida acabó fuera de control y precipitó el fallo renal que acabó

con su vida de excesos. En 1957 fue intervenido de una gran hernia abdominal. Las complicaciones de la operación le hicieron temer aún más por su vida. En 1974 volvió a ser intervenido para la extracción de una piedra en un riñón y para la implantación de un marcapasos para sostener y prolongar la vida de su corazón que, como Hitchcock temía, no funcionaba como hubiera deseado.

Capítulo aparte merecen las relaciones, encuentros y desencuentros que entablaba con sus actrices. Algunos de ellos seguramente provocaron sufrimientos en ambas partes y pérdida de esperanza. Aunque es famosa una frase que se le atribuye a Hitchcock sobre que los actores son ganado, no parece que la pronunciase así en ningún momento. Más bien indicó que podían tratarse como ganado, y es innegable que Hitchcock siempre dio prioridad a la cámara sobre la dirección de actores. Prueba de ello son las veces que se dormía dirigiendo una secuencia, usaba un cronómetro, exigía a los actores obedecer a los movimientos de la cámara, menospreciaba su intención de comprender los personajes o les hacía integrarse de tal modo en el decorado, que parecían partes animadas de éste.

Esta idea parece indicar que para Hitchcock los actores no eran importantes, pero si fuera así, no podría explicarse su supuesta obsesión por algunas de sus actrices, especialmente las rubias. Si la naturaleza de esa obsesión era sexual o de posesión, es difícil precisarlo sin un método y diagnóstico psicológico, pero nos resulta coherente la imagen de una persona que necesita controlar todos los procesos y las acciones de su vida para poder contrarrestar el miedo que siente al caos que él llama “suspense”, con la voluntad de controlar cada detalle de la vida de las personas que le interesan por uno u otro motivo.

Hitchcock se sentía generalmente inclinado a la belleza de las mujeres rubias e inexpresivas, lánguidas, frías, porque pensaba que el arco de transformación en la expresión de la afectividad en ellas resultaba mucho más cinematográfico e inquietante que en las mujeres morenas que parecían intimidarle, especialmente si se presentaban exuberantes. Pensaba, entonces, que esa sexualidad visible, exterior, era abusiva e inapropiada.

En esta tesitura se curtieron los desencuentros más sonados como el que protagonizó con Tippi Hedren o la boda de su musa Grace Kelly con el príncipe de Mónaco. En ambos casos, Hitchcock, habría actuado posteriormente contra ellas no asistiendo a las invitaciones de la segunda, o autorizando su biografía (hasta ese momento se había negado a hacerlo) a Russell Taylor, en gran medida porque Spoto se hacía eco de las denuncias de Hedren. Esta dijo también que Alfred Hitchcock se había encargado de que ella no tuviera la carrera como actriz que se merecía... Esto probaría la aflicción que provocaba en Hitchcock la rebeldía de sus actrices.

Con Vera Miles, en 1956, se sintió agraviado a causa de su embarazo, lo que le impidió rodar *Vertigo*. Hitchcock considera un abuso, una frivolidad innecesaria, un tercer embarazo, algo que se escapaba de su control y que demostraba de nuevo que sus musas tenían vida propia y no le consultaban al respecto. Entonces contrató a Kim Novak, pero esta se negaba a usar el vestuario que con tanto cuidado había diseñado el propio Hitchcock. Así que no es de extrañar que en *Vertigo* se ruede una nueva *Rebecca*, pero mucho más amarga y desesperanzada. Durante la primera, el espectador puede empatizar con el viudo nostálgico. En la segunda, la nostalgia es patología y vértigo. Si en la primera hay, al menos, una relación auténtica de amor, en la segunda todo está viciado y enrarecido de principio a fin y la relación afectiva de dependencia se vuelve necrofilia en *Vertigo*.

La falta de reconocimiento por su gran obra también debió pesar en la balanza del cambio. Hasta que *Cahiers du cinema* le reconoció el valor implícito en sus películas, se le consideraba un director de oficio, que realizaba films divertidos, de gran éxito comercial. Pesaron, seguramente, en su contra varios factores. Uno de ellos, la cuestión del género, ya que no era fácil que se estimase una obra con tintes de humor y especialmente un *thriller*, que fue catapultado como género de gran éxito por el propio Alfred Hitchcock. Además estaba la cuestión de las adaptaciones para sus guiones. Hitchcock nunca eligió una gran novela, sino más

bien obras mediocres, autores contemporáneos suyos, desconocidos, a veces. Esto seguramente no es comprendido por el público hasta mucho tiempo después cuando, instado por Truffaut, responde que solo hay una forma válida y definitiva para una obra, que elige novelas que puede mejorar y que por eso no tiene sentido elegir las grandes novelas que ya han mostrado su perfecta manufactura. Otros factores que pudieron influir serían el trabajo para las *majors* y el consecuente abandono de la protoindustria cinematográfica británica que, en realidad, tenía pocas posibilidades de sostenerse y crecer en el periodo de entreguerras. También, seguramente, el afán de innovación de Hitchcock por incorporar tecnologías y elementos novedosos a su cine no siempre fue visto con buenos ojos por los críticos que, como colectivo, tardaban más en incorporarlos. Este es el caso, por ejemplo, de su gran producción de películas televisivas. Seguramente la cantidad es vista por algunos, también, como inversamente proporcional a la calidad y cuesta encontrar ejemplos de admiración y reconocimiento crítico a directores excesivamente prolíficos.

La etapa en la que recibe varios reconocimientos honoríficos no subsana el error de todo lo anterior. Las cinco nominaciones infructuosas al Oscar mientras productores, compositores, etc., se llevaban estatuillas por sus películas, no hizo más que profundizar la herida. Recordemos que en 1968, cuando recibe el premio Irving Thalberg, pronuncia como único discurso un escueto “gracias” antes de abandonar cabizbajo la sala.

### 2.2.2. Los motivos históricos, contextuales: la experiencia de la Guerra

En este punto intentaremos abordar el estado de la cuestión sobre Alfred Joseph Hitchcock desde los acontecimientos más destacados que marcan su forma de habitar en un contexto y por lo tanto en unas coordenadas espaciales y temporales.

Alfred Hitchcock vivía en Estados Unidos cuando estalló la Segunda Guerra Mundial. No padeció junto a sus compatriotas británicos el asedio y la guerra en sus propias carnes. Espacialmente no estaba en la guerra. No fue al combate, no perdió familiares, no estuvo en los campos de batalla ni sufrió penurias. Pero

recibió tres grandes heridas que son las siguientes: la preocupación por el bienestar de los suyos, especialmente su madre; la vergüenza y el miedo a ser considerado un desertor; y la visión de los campos de concentración para el rodaje de un documental al que asistió en calidad de asesor de imagen y que no fue exhibido comercialmente hasta después de la muerte de Alfred Hitchcock, bajo el nombre *Memory of the Camps*, 1985.

Hitchcock se tomó esta colaboración como su forma de apoyar a Gran Bretaña en la guerra, ya que el objetivo del documental era ser utilizado como testimonio audiovisual en los juicios que se realizarían posteriormente a los responsables del Holocausto. Hitchcock fue elegido por su meticulosidad y respeto a los hechos y escenarios reales y quiso hacer gala de ello a través de los recursos audiovisuales más honestos de los que podía disponer quien mira la realidad a través de una cámara: los planos generales y largos en el espacio y en el tiempo, el sonido real, la predilección del plano secuencia para evitar cualquier sospecha de sutura voluntaria en el montaje... formalmente consideramos esta obra un hito porque en ella se conjuga, por última y única vez, la mayor atrocidad del contenido con la forma de la unidad a través de la cámara. Algo se rompe en este momento en Alfred Hitchcock, algo que apunta hacia la fragmentación.

El documento permaneció oculto, casi inédito, por la brutalidad de sus imágenes. No se consideró adecuado para los planes de pacificación de Alemania el visionado de aquellos rollos que, aun hoy, resultan amargos y brutales. No estar en el espacio de la guerra pese a estar en el tiempo de la guerra había sido siempre un problema para Hitchcock, que había esquivado la primera trabajando para una empresa pública mientras vivía en Inglaterra y que parecía querer hacer lo mismo por segunda vez.

La guerra había influido en Hitchcock tanto como en cualquier autor contemporáneo. Las temáticas de sus películas se veían impregnadas de tramas de espionaje, guerra fría, bombas, materiales secretos y con mayor poder destructivo

que una bomba atómica, persecuciones, ataques aéreos. El mundo, entonces, se construía con esas sustancias culturales.

Pero la guerra no era, por desgracia, un juego para nadie. Las estrategias eran reales y las consecuencias devastadoras. Buscar los motivos de un giro antropológico de un autor Occidental entre los años 1950 y 1960 hacia la desesperanza y la violencia y no hablar de la Gran Guerra es estar mucho más lejos de la realidad de lo que el propio Hitchcock hubiera querido en esos momentos.

Entendemos la guerra y su sinsentido, desde la perspectiva de Hitchcock, como una nueva batalla ganada por el caos por alguien que teme más el caos que ninguna otra cosa. Claudica ante el absurdo, seguramente, por la suma de experiencias que no entiende, como las enfermedades y la guerra. Frente a lo que no puede controlar, la respuesta es el grito ensordecedor de *Psycho*. La victoria de la fragmentación.

Hacia el año 1955, la televisión se había comercializado de manera extensiva en Estados Unidos y las primeras producciones audiovisuales competían con el género cinematográfico porque la novedad del medio hacía imposible haber desarrollado un lenguaje propio televisivo. Algunos sectores de la producción cinematográfica no veían con buenos ojos al nuevo medio, no valoraban, quizá, las innumerables posibilidades creativas que se abrían, o simplemente se preocupaban por la continuidad de sus empleos y oficios. En estas circunstancias, si un director se lanzaba a la aventura televisiva, corría el riesgo de perder el favor de los puristas y granjearse los títulos de «traidor», «tránsfuga», «sicario» o «director comercial», que, en la práctica, eran sinónimos.

Sobre Hitchcock pesaba esta losa por su obra televisiva de micro historias *Alfred Hitchcock presents*, concebidas ciertamente con menor esfuerzo económico y de producción y, sin embargo, con gran acogida entre un público que aún las recuerda como uno de los grandes hitos de la televisión. Además, no olvidemos que *Psycho* se produjo con los mismos medios que estos telefilms, poniendo de

manifiesto que el talento de su director invalidaba la supuesta correlación calidad-precio de la producción.

No se pueden negar los motivos económicos para la toma de esta decisión por parte del director, al que se le ofreció una buena suma por estas obras que compatibilizó con el rodaje de otros tantos films a su ritmo habitual. Pero tampoco es completa una visión que excluya el perfil investigador y experimentador de Hitchcock a quien la técnica interesaba más que ninguna otra cosa y quien no temía, sino que ansiaba testar las tecnologías audiovisuales que fueran apareciendo como el sonoro en su momento y, esta vez, la televisión.

Hitchcock creía, casi desde siempre, que las historias y los medios en los que se desarrollan eran indisolubles. Por eso no contaba las mismas historias en la televisión y en la gran pantalla. Además, entendía que la televisión exigía otra sintaxis, pero compartía parte de la tecnología del modo lingüístico cinematográfico. Cuando Alfred Hitchcock, tras haber experimentado en la televisión, en 1959 produjo el telefilm *Arthur*, parece que estaba escribiendo mentalmente *Psycho*. Cuando se visionan ambas obras se descubre que técnicamente son la misma, perfectamente adaptadas a la narrativa propia de cada medio, lo que Hitchcock hubiera llamado *mcguffin*, una cuestión menor.

Descubrió, entonces, las inmensas posibilidades y significados que se desplegaban cuando se aplicaban las técnicas televisivas al cine. Esa ruptura de la unidad medio-mensaje, que habíamos mencionado como indisoluble, es la fragmentación primera. La televisión debe, por lo tanto, ser considerada como motivo del cambio principal o, al menos, catalizadora del mismo, en tanto que le ofrece al realizador las posibilidades de expresión más allá del contrapunto con el montaje que había aprendido de la escuela rusa o con el sonido, que llevaba varias décadas experimentando.

¿Qué pasaba en la industria y producción cinematográfica de 1950-1960, además de Alfred Hitchcock? El acontecimiento de mayor relevancia, interés y

concomitancias con Alfred Hitchcock es, sin lugar a dudas, la *Nouvelle Vague*. Este movimiento, al cual pertenecen muchos de los autores citados y reseñados en esta tesis (Claude Chabrol, Eric Rohmer, François Truffaut y Jean-Luc Godard, escritores previamente de la revista *Cahiers du cinéma*), se habían convertido en experimentados cinéfilos que, además, por sus extensas carreras como guionistas, sabían de cine mucho más que algunos de los directores con los que trabajan. Y esa teoría del cine, impulsada por André Bazin, estaba cambiando el paradigma en Francia, especialmente cuando estos intrépidos pensadores se decidieron a poner en práctica sus nuevas ideas del lenguaje cinematográfico dirigiendo sus propios films.

Si recordamos que nada del cine era ajeno a Alfred Hitchcock, no podemos imaginarle de espaldas a estos cuadernos de cine, sino más bien devorando todo cuanto escribían, como quedó probado en sus posteriores conversaciones con Truffaut. Posteriormente, son estos mismos directores franceses (Rohmer, Chabrol y Truffaut) los que rescatan la obra de las etiquetas de «cine comercial», le bautizan como «autor de películas» y empiezan a considerarlo uno de los mejores directores de cine de la Historia.

Las propuestas cinematográficas de la *Nouvelle Vague* pasaban por priorizar la expresión sobre la narración, reivindicar el valor documental del cine y su honestidad en el estilo ontológico de narrar, la reinterpretación del cine como la mirada del director y, por lo tanto, autor de películas, no solo narrador y también recuperan la capacidad creativa del lenguaje. La *Nouvelle Vague* intenta hacer trascender al cine: que las películas, además de significado, tengan pleno sentido.

José Antonio Pérez Bowie explica así la naturaleza del movimiento:

«Esta primacía de la enunciación sobre el enunciado, esa opacidad de la forma (frente a su aparente transparencia en el cine clásico), que hace al espectador consciente de la existencia de un estilo personal son lo que me lleva a incluir las manifestaciones de ese cine en el presente capítulo por considerarlas síntoma evidente de poeticidad.

Pero obviamente, nos encontramos ante un grado de poeticidad menor del que presentaban las prácticas transgresoras de las vanguardias ya que la magnificación de los elementos significantes no va unida a una eliminación sistemática de la historia: no cabe, por lo tanto, hablar de antinarración, sino de una narración mitigada por el debilitamiento de los nexos causales, por la morosidad del ritmo temporal o por la presencia de insertos no diegéticos»<sup>131</sup>.

Muchas de estas tesis de la *Nouvelle Vague* se encuentran también en las obras de Hitchcock de esta etapa: la reivindicación de la mirada y la firma del autor, hasta el manierismo como hace siempre Hitchcock (en este caso, apareciendo como figuración en sus propios films); la ruptura con la reconstrucción de las unidades de espacio y tiempo; y la apuesta por la expresión, entre otras. No podemos afirmar tajantemente que el cambio en Alfred Hitchcock se debe a la *Nouvelle Vague*, pero sí creemos que algo, que se encuentra con casi toda seguridad, en los motivos biográficos y contextuales, hizo girar a ambos en el mismo sentido y no solo a ellos, sino a gran parte del planeta. La experiencia de las dos guerras mundiales marcó una ruptura en el pensamiento y el arte a través de las vanguardias, la cultura, las formas de vida, la política... El mundo no era igual antes y después de la guerra y quizá la Nueva Ola y Alfred Hitchcock solo reaccionaron de un modo similar ante el mismo estímulo.

No olvidamos, por otra parte, que si bien estas coincidencias se dan, no todas coinciden con el periodo de fragmentación del cine de Alfred Hitchcock. Algunas de ellas, como la apuesta por la mirada y el realismo, el cine ontológico, son, de hecho, los paradigmas de su primera etapa como búsqueda de la verdad en el cine y, en general, de todo el cine clásico. Por este motivo se ha citado el fragmento de la obra de Pérez Bowie en el que recalca que la *Nouvelle Vague* busca un cambio desde dentro del propio sistema cinematográfico. No pretende una ruptura, sino una mayor autenticidad. En Alfred Hitchcock, sin embargo, la ruptura es buscada y el montaje querido como herramienta de manipulación. Aquí tenemos la sensación de que la *Nouvelle Vague* hace avanzar al cine mientras que el

---

<sup>131</sup> PÉREZ BOWIE, J. A., *Leer el cine La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Universidad Salamanca, Salamanca, 2008, 59.

movimiento que se produce en el cine de Alfred Hitchcock es centrípeto, de profundización.

Esta contradicción que se observa en el cine y que nosotros interpretamos como cambio, es resuelta a través del manierismo por Gutiérrez Requena y Elisa María Martínez, quien lo explica de este modo en relación con la vinculación de Alfred Hitchcock a la Nouvelle Vague:

«En el caso de Hitchcock, quizás el máximo exponente manierista, se trata de ejercicios de malabares en la narración. Comprobamos que seguirá con el empleo del sistema de representación clásica, sin embargo, al mismo tiempo que lo utiliza también lo desenmascara»<sup>132</sup>.

*The Birds (Los pájaros)*, 1963, es para muchos la última gran película de Alfred Hitchcock. Esta película se nos presenta como un claro exponente del cambio. Vemos en ella las influencias de la *Nouvelle Vague* y de la técnica televisiva, también las heridas de la guerra en la desconfianza de la humanidad entera, los acontecimientos y vivencias personales y familiares de Alfred Hitchcock con su esposa, con su madre, sus desencuentros profesionales, su desencanto con el escaso reconocimiento de su obra... Todos los motivos están en *The Birds*, también las teorías rusas del montaje y el estilo expresionista llevado al decadentismo gótico a través del manierismo formal. Por eso entendemos que el manierismo en sí mismo no zanja la cuestión, sino que la abre. El manierismo nos parece más un síntoma que un diagnóstico.

### 3. RECAPITULACIÓN

En este capítulo hemos ofrecido una muestra de las fuentes y autores de relevancia sobre Alfred Hitchcock, tanto profesional como personalmente. Nos hemos acercado a la biografía autorizada y a la no autorizada a través de estas obras tanto literarias como audiovisuales.

---

<sup>132</sup> MARTÍNEZ, E. M., *Hitchcock, imágenes entre líneas*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2011, 193.

El enfoque bajo el que se ha realizado la selección de las obras como el orden de los contenidos y los fragmentos resaltados de las mismas es la perspectiva del cine de Hitchcock como una mirada moral. Esta decisión metodológica nos obliga a trabajar sobre el autor bio-filmográficamente, con pretensión totalizante.

Las obras del primer apartado nos han presentado, a través de las palabras del director, la imagen de un hombre hecho a la medida del cine, que entiende el cine mucho más en profundidad que quienes le escuchan o le leen. Nos muestran a un aventurero y pionero, expirimentador y virtuoso mago de las sustancias expresivas cinematográficas. También a un hombre en conflicto con su imagen, tímido, reflexivo, flemático.

Las obras de relevancia sobre Alfred Hitchcock analizan su cine descubriendo en él cuestiones supralingüísticas y supranarrativas, que anticipan las influencias externas que reciben Hitchcock y su obra, entre las que destacan una visión católica del mundo, no siempre en conflicto, con otra gótico-expresionista.

De la biografía del director, cosida con la producción de su obra cinematográfica, han surgido intuiciones sobre la conexión entre algunos acontecimientos que el director vivió como experiencias críticas y la producción de algunos de sus films más fragmentados.

Intentaremos mostrar que esa conexión no es casual, sino que existe una interdependencia entre el modo de vivir los acontecimientos por parte del director y su modo de hacer cine, especialmente desde la posición de cámara y desde el montaje.



## **CAPÍTULO II: PRESUPUESTOS TEÓRICOS DEL ENUNCIADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO**

### **1. INTRODUCCIÓN**

Recogemos en este capítulo los principales postulados teóricos que sostienen nuestra tesis, que dirigen el visionado y análisis de las películas cinematográficas de Alfred Hitchcock y que orientan la producción de un modelo de análisis fílmico.

Presentamos en primer lugar las aportaciones de los autores de referencia a través de las obras que hemos seleccionado para esta cuestión. Explicaremos, en cada caso, cuál es su aportación y por qué nos resulta especialmente valiosa. Se indican y sintetizan algunas de sus obras y se muestra, a través de ellas y su eco, mediante las líneas de investigación que inauguran o a través de sus discípulos, o cuán fructíferos resultan los caminos que recorren.

En segundo lugar y fruto de las conclusiones arrojadas por el epígrafe anterior, se explican y contextualizan algunos de los términos que utilizamos a lo largo de esta tesis, con la pretensión de acotar el sentido en el que lo hacemos y con la mayor precisión léxica y conceptual posible. Para ello, pondremos en relación los términos con las obras cinematográficas de Hitchcock para poder establecer las conexiones entre la ética y la mirada y entre la comunicación y el cine.

Cerramos el capítulo con un recorrido por las diversas tendencias en las que pueden agruparse los análisis fílmicos de acuerdo con los ejes y los objetivos que persiguen.

## 2. EL CINE COMO UN ACTO COMUNICATIVO

### 2.1. Teoría dialógica de la comunicación y características del acto comunicativo

«Creemos que una definición *esencial*, aunque abierta y flexible en el sentido dialógico de alumbrarse y explicitarse en las diversas tramas de relaciones posibles, podía ser: *la comunicación es una interacción interpersonal (expresiva–interpretativa) articulada en diversos medios expresivos y orientada al entendimiento, la comprensión y la colaboración*»<sup>133</sup>.

En este epígrafe nos acercaremos a la visión del pensamiento dialógico aplicado a la teoría de la comunicación de la mano de Álvaro Abellán-García. Pondremos en relación la teoría dialógica con otras visiones de la comunicación que la explican de modo procesual y aplicaremos ambas a la filmografía de Alfred Hitchcock para mostrar cómo la visión dialógica del acto de comunicación resulta más verdadera y apropiada para este objeto de estudio porque atiende a una visión integral de la obra cinematográfica como una experiencia y como un encuentro entre el espectador y la película, también entre el espectador y el director. Además, intentaremos explicar los conceptos más relevantes que tomamos de la teoría dialógica de la comunicación para comprender la dimensión moral de la posición de la cámara y el montaje en el acto de comunicación fílmico y cómo esos conceptos dan luz a una nueva perspectiva de análisis del legado cinematográfico de Alfred Hitchcock.

Nos interesa muy especialmente esta aportación porque en ella se inaugura una línea de investigación sobre comunicación centrada en la persona, que es el lugar desde el que hemos leído personalmente el cine de Alfred Hitchcock. También porque solo la comunicación personal, dialógica, humana, creativa, libre, enunciada intencionalmente, explica una unidad y una fragmentación en el cine de Alfred Hitchcock que muchos de sus biógrafos y críticos habían intuido, como se indica en el estado de la cuestión, y no habían sistematizado a través de una visión del acto comunicativo.

---

<sup>133</sup> ABELLÁN-GARCÍA, A. *Crítica. Fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2012, 319.

Álvaro Abellán-García sintetiza los aspectos más relevantes de su aportación a la Teoría de la Comunicación en un artículo<sup>134</sup> publicado en la revista *Comunicación y hombre* a través de un análisis situacional y contextual del marco en el que la Teoría de la comunicación se desenvuelve en la actualidad. A través de esa revisión, detecta los principales problemas con los que se encuentra socialmente la misma y propone un nuevo paradigma que reconcilie la naturaleza real de la comunicación humana en su carácter esencial, con el contexto antes descrito.

La Teoría de la comunicación se encuentra actualmente en un contexto que reclama un nuevo paradigma porque la comunicación humana no encuentra toda la profundidad metodológica que le corresponde al asimilarse con el resto de formas de comunicación (animal o entre máquinas). Se trata de un contexto presidido por un gran valor y un gran problema. El primero nos recuerda la naturaleza de la comunicación humana como algo específico del ser humano y, por lo tanto, de gran valor. El segundo reconoce que el foco en lo sociológico descentra y restringe el valor de la comunicación personal y, precisamente, es el eje sociológico el que siguen la mayoría de las teorías de la comunicación actuales. Este es el motivo principal por el que el autor entiende que la misma disciplina reclama un cambio de paradigma que empieza por un “re-encuadre” de la cuestión, que aporta más luz sobre la misma.

Si en lugar de un eje sociológico, se propone el diálogo interpersonal como núcleo de toda comunicación humana, se cambia el foco y el subyacente de la teoría, haciendo más visible el valor referencial de la comunicación.

Así, frente a modelos previos que tomaban como referencia la comunicación entre animales o entre máquinas, la teoría dialógica de la comunicación reconoce un valor específico en la comunicación humana y ese valor es el diálogo interpersonal.

---

<sup>134</sup> Nos referimos a ABELLÁN-GARCÍA, A., “Teoría dialógica de la comunicación: devolver al hombre con el hombre al centro de la investigación”, *Comunicación y hombre*, nº 7, marzo-2011, 213-222.

Ahora bien, si se cambia el paradigma, es preciso también redefinir la comunicación en clave dialógica. Esta definición, que recogemos posteriormente y representamos con ejemplos cinematográficos de Alfred Hitchcock, incluye los siguientes elementos: una interacción, que es un vínculo entre al menos dos realidades que se enriquecen mutuamente. Este vínculo, a su vez, produce algún fruto, algo nuevo, un film, por ejemplo. Si la comunicación se pervierte, como ocurre también durante la última etapa cinematográfica de Alfred Hitchcock, entonces, considera Álvaro Abellán-García, no se ha producido la interacción necesaria para una comunicación completa. En segundo lugar, la redefinición de la comunicación tiene que contemplar una antropología concreta, que acoja e implique la libertad y creatividad humanas. Por último, es necesario redefinir también los medios expresivos, aquellos que sirvan a la unificación de nuestro pensamiento con lo expresado y, por lo tanto, a reforzar la unidad. Se introduce aquí, por lo tanto, la cuestión de la verdad, en desuso en otras visiones de la comunicación y radical para orientar la comunicación al logro. También para explicar su autenticidad.

La comunicación es, entonces, una forma concreta de interacción humana, un de encuentro entre sujetos que implica una serie de exigencias, actitudes o valores que deben estar presentes para que sea fructífero y auténtico. Estas actitudes, serían las generales recopiladas por Alfonso López Quintás para el encuentro en *Inteligencia Creativa, el descubrimiento personal de los valores*<sup>135</sup>, como generosidad, entrega, paciencia, evitar el reduccionismo a los propios intereses, etc., que son compiladas por el propio autor en una actitud de *respeto, estima y colaboración*.

Álvaro Abellán-García además reconoce unas exigencias propias del encuentro comunicativo que son: silencio interior, presencia intencional (exigencia de la que parte nuestra hipótesis de la dimensión moral de la posición de cámara en el relato

---

<sup>135</sup>LÓPEZ QUINTÁS, A., *Inteligencia creativa: el descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 2002, capítulos VI, VII y VIII.

cinematográfico de Alfred Hitchcock), logos compartido (en nuestro caso entre el director y el espectador con el que co-crea la obra en cada exhibición) y actitud de perdón frente a los errores que todos cometemos, en este caso, en la comunicación.

Por último, la comunicación en clave de diálogo produce unos frutos de diversa índole. En primer lugar Abellán-García explica un fruto inmaterial, el mismo vínculo que se genera entre quienes se comunican, que perfecciona a ambos, que es distinto de ambos. En segundo lugar, todos los productos culturales y/o artísticos pueden ser también frutos materiales de esa interacción comunicativa auténtica. Así, por ejemplo, un film de Alfred Hitchcock es en sí mismo un acto de comunicación y también un fruto de una comunicación que supone muchos actos previos y muchos diálogos previos. Así, como productos de una comunicación fecunda, encuadrada desde la perspectiva dialógica de la comunicación, se han analizado los films de Alfred Hitchcock en esta tesis.

Un último fruto, aunque su autor lo reseña en apartado independiente, es la misma interacción que una comunicación así entendida, entabla con otras teorías de la comunicación y con otras disciplinas, ofreciendo un puente entre el diálogo interpersonal y la comunicación social que, como indicamos, es el objeto mayoritario de estas teorías.

Procedemos ahora a rescatar algunos de los aspectos de la teoría dialógica de la comunicación que nos resultan más luminosos para nuestra investigación y a ponerlos en relación con la producción cinematográfica de Alfred Hitchcock.

La comunicación entendida como acto asume intrínsecamente una teoría de la comunicación que no puede ser procesual, meramente instrumental, estructuralista ni causal. Un acto de comunicación humano, intencional, dialógico, es una apuesta frente a las propuestas estáticas y empieza por el concepto de «acto», que procedemos a diseccionar separándolo del proceso para posteriormente subrayar

la intencionalidad del acto plenamente humano frente al resto de acciones personales:

«La reflexión modélica en torno a los procesos exige atender a los elementos que puedan describirse secuencialmente y cuantificarse empíricamente. De nuevo nos encontramos con la causalidad lineal y materialista. Bajo esos presupuestos, la acción propiamente humana, consciente y libre, queda fuera del análisis, lo que viene a significar que es inexistente»<sup>136</sup>.

Abellán-García abre con este acercamiento el asunto de los procesos comunicativos frente al acto de comunicación, haciendo ver la imposibilidad de que la comunicación humana pueda ser reducida a procesos. Los procesos explican con detalle los elementos de un esquema de comunicación tradicional, las relaciones que se establecen entre ellos y la lógica con la que se disponen ambas. El conocimiento de los procesos muestra cómo ocurre algo que sucede durante una comunicación, pero no agota ni encuadra el verdadero acontecimiento de la comunicación que es, entonces, un acto humano, libre (que podría no darse), creativo (que produce frutos diferentes al mensaje), que completa la naturaleza dialógica del ser humano.

Los films de Alfred Hitchcock merecen ser leídos como actos de comunicación mucho más que como procesos porque lo que se mueve entre Hitchcock y los espectadores no es un mensaje encriptado a una masa que reacciona ante el estímulo de la manera prevista. Hitchcock no se hubiera molestado, si así fuera, en recrear una escalera que pudiera ser atravesada intersticialmente por una cámara ni hubiera llevado a cabo los larguísimos y costosos movimientos de cámara que explican mucho más que lo encuadrado, ni nos hubiera regalado los contrapicados y planos cenitales tan significativos. Todo esto, que no es el mensaje ni el código sino la reversión del código sobre sí mismo haciendo poética del mismo, no tiene cabida en un proceso. Es más, procesualmente podría ser considerado una comunicación fallida puesto que se produce una indistinción entre el mensaje y el

---

<sup>136</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría de la comunicación*, 345.

código, una suerte de contrapunto que no puede ser sistematizado de modo mecanicista.

La posición de cámara es de hecho, en sí misma, un acto de comunicación significativo, señalado. De todos los actos que el director realiza hasta la finalización del film (guión, -en el caso de que como Hitchcock, el director también sea responsable del guión-, producción, puesta en escena, dirección de actores, dirección del montaje, postproducción, etalonaje<sup>137</sup>, tratamiento del sonido en su caso...), la decisión del lugar de la enunciación es el más claro acto comunicativo del director a quien solo compete esta decisión en la que juega, principalmente, una cuestión moral. La posición de la cámara es el mayor acontecimiento de la película, en tanto que obra realizada en soporte cinematográfico, la decisión más significada y relevante, también la más libre y creativa. Una posición de cámara crea un ámbito o lo cercena, orienta el film al sentido o lo precipita al abismo del vértigo. Solo el montaje puede igualar la relevancia de este singular acontecimiento comunicativo y, por eso, solo el montaje puede negar lo que la posición de cámara enuncia y desplazarse desde la apuesta por la unidad hasta la fragmentación.

Los esquemas basados en procesos explican de igual modo la comunicación orientada a la búsqueda de la verdad (primera etapa del cine de Alfred Hitchcock) como la comunicación orientada a la manipulación (segunda etapa del cine de Alfred Hitchcock). Esta cuestión moral y radical para todo espectador y para todo ser humano como ser comunicativo, también debe ser abordada desde un esquema de actos, pues los procesos no son intencionales, tienen pretensión de amoralidad, frente a los actos humanos, que implican una responsabilidad de quienes los perpetran y de quienes los acogen. Como recogíamos en la síntesis inicial de la teoría dialógica de la comunicación, la introducción del concepto de verdad en la

---

<sup>137</sup> Etalonaje es el proceso de equilibrado de la luz y los tonos en el soporte fotosensible de la película cinematográfica mediante tratamientos químicos. En el soporte videlográfico o en el cine digital hace referencia al trabajo de postproducción sobre la luz y el color de las escenas, así como el equilibrado de ambos a lo largo del producto.

visión de la comunicación es fundamental para sustentar nuestra división del relato cinematográfico de Alfred Hitchcock en dos etapas.

Para poder abordar la obra de Alfred Hitchcock desde esta perspectiva, es necesaria una orilla desde la que mostrar con distinción los dos tipos de comunicación. Así, Abellán-García reflexiona sobre esta cuestión y apunta la necesidad de un nuevo abordaje:

«Además, como ya hemos subrayado, bajo los mismos procesos materiales pueden describirse tanto las acciones comunicativas orientadas a la comprensión, como las manipuladoras orientadas a la confusión, las que edifican a la persona como las que rebajan su dignidad. Por estas razones, el análisis de los procesos comunicativos no puede ofrecer una comprensión cabal de la realidad de la comunicación humana»<sup>138</sup>.

Para responder a esta pregunta necesitamos, según Abellán-García, una perspectiva sobre el personalismo y el poder dialógico.

«Primar una actitud analéctica frente a la actitud objetivista. Lo que supone poner el acento en el universal-concreto, no en el universal-general; distinguir los distintos niveles de realidad y ámbitos entreverados en el proceso de comunicación humana; descubrir que la comunicación no es un medio para transmitir contenidos sino un medio en que se realiza y despliega la personalidad humana, lo que nos revela la gravedad de manipular contenidos comunicativos y la importancia de la actitud *ascética* requerida por parte de quienes comunican para que esta sea posible en plenitud»<sup>139</sup>.

Una visión del acto comunicativo desde el punto de vista dialógico que acabamos de presentar se acerca mucho más a la realidad del cine de Alfred Hitchcock desde el modo en que estamos recogéndolo. Un acercamiento a un planteamiento integral del film como un acto de comunicación responsable, capaz de hacer más plena una relación, adecuado a realidades ambitales (más complejas que las realidades materiales, abiertas a la relación y no exentas de misterio).

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, 345.

<sup>139</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, 314.

En este sentido, la reflexión de Álvaro Abellán-García aborda la cuestión de la comunicación como un acto de conocimiento, como antes había hecho García-Noblejas recordándonos que se escribe para aprender.

«Comunicación y conocimiento son dos realidades humanas mutuamente vinculadas entre sí»<sup>140</sup>.

«Si esto es así, parece pertinente preguntarse por la razón que mueve a escribir: si el decir o el mostrar o el contar. La pregunta puede encerrar visos de sofisma y, sin ser esta ocasión para desmentir tal sospecha, se puede obviar la alternativa por elevación y responder al tiempo a la pregunta formulada, diciendo que, básicamente, se escribe *para saber*. No se escribe tanto para comunicar lo ya sabido, aunque este sea el contenido supuesto para la escritura, como para saber»<sup>141</sup>.

El film como acto de comunicación se encuadra en estas visiones de la comunicación que hablan de algo no solamente informativo. La cuestión de lo expresivo en los films de Alfred Hitchcock queda abierta en este momento habiendo sido enunciada a lo largo de toda esta tesis. Esta cuestión epistemológica explica la relación mutua y simultánea de la interacción comunicativa, por la que los roles de «emisor» y «receptor» no sirven para explicar una teoría de la comunicación desde el acto de comunicación.

Si se hacen films, como hacía Alfred Hitchcock, para conocer y no solo para explicar y se ven sus films para entender el mundo, entonces los frutos de la comunicación son mutuos, las esperanzas puestas en ella son de igual valor en ambos casos y lo que ha interrelacionado al director con su espectador no son un canal y un mensaje, sino un entramado de expectativas, intenciones, informaciones, etc. Por eso, tanto Chabrol y Rohmer como Truffaut, habían coincidido en diferenciar el carácter moral de la cinematografía de Alfred Hitchcock de un moralismo sin sustento. De hecho, el propio Hitchcock, inquirido

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, 314.

<sup>141</sup> GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Navarra., 2005, 122.

acerca de las dudas éticas que planteaba la «cuestión de la ética de ventanas»<sup>142</sup>, había respondido así:

«Nada me hubiera impedido rodar esta película pues mi amor por el cine es más fuerte que cualquier otra moral. El cine de Alfred Hitchcock no siempre exalta, pero sí es enriquecedor, aunque solo sea por la espantosa lucidez con la que denuncia las ofensas que los hombres hacen a la belleza y a la pureza»<sup>143</sup>.

Con la expresión «otra moral», Hitchcock desliza, con su sutileza habitual y naturalidad fruto de su concepción del lenguaje fílmico como una evidencia aplastante, la cuestión de que el cine es su moral y que es, a su vez, la primera fuente de la ley sobre la que dirige su universo. Además, en este caso, añade un sentimiento, una relación afectiva con el cine, que da aún más valor a la hipótesis del cine como búsqueda de la verdad.

Las películas de Hitchcock como actos de comunicación pretendían ser el modo en el que su director conocía y contaba el mundo. Son intencionales, creativas, libres, dialógicas, relevantes, expresivas e integradoras pues solo la mirada así entendida, reside en el corazón además de en los ojos, como explica Granados en *El corazón, urdimbre y trama*<sup>144</sup>. Solo así, las películas de Alfred Hitchcock son enunciadas moralmente desde la posición en la que la cámara abre una puerta y desvela un mundo posible, entrevera un ámbito (el del film) con un sujeto o ámbito de nivel superior (director y espectador en cada caso).

Otro de los conceptos nucleares para explicar la dimensión moral del acto comunicativo es la cuestión de la intencionalidad. Abellán-García, recuperando a Habermas, entre otros, y redirigiendo sus intuiciones, más estructurales, hacia el

---

<sup>142</sup> Asunto capital en *The Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954. Los protagonistas se cuestionan la ética entre el fin y los medios en el caso de un asesinato que ha descubierto espionando a sus vecinos a través de una *ventana indiscreta*.

<sup>143</sup> TRUFFAUT, F., *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, París, 1983. *Hitchcock Truffaut*. Trad. de Rafael del Moral, Akal, 1991, 14. Son palabras de Alfred Hitchcock.

<sup>144</sup> GRANADOS GARCÍA, C. y GRANADOS GARCÍA, J., *El corazón, urdimbre y trama*, Montecarmelo, Madrid, 2010.

personalismo, explica la doble vertiente (explícita–implícita) de este concepto que permite la integración real del sujeto personal (en toda su naturaleza) como agente de la comunicación. La revolución dialógica aquí viene de la consideración de un logos compartido por los sujetos que, en este caso, supone una intencionalidad compartida. Es esta visión dinámica de la intencionalidad la que excluye, *per se*, la visión moralista de la dimensión moral y la visión estática de los esquemas de la comunicación procesuales, que atienden a una intención del emisor en exclusividad, que se vuelca en el mensaje y que debe revertir en unos efectos (no frutos) de la comunicación.

«En síntesis, Habermas propone una teoría de la acción comunicativa como forma de interacción social coordinada orientada hacia el entendimiento (*verständigung*) y el consenso (*einverständnis*) en el marco del mundo de vida frente al sistema. Para Habermas, la acción comunicativa se diferencia de la acción estratégica y de la acción instrumental y es la matriz del mundo de vida. Sugiere que en ella existe un principio universal (y por ello racional) y que el acceso a esta forma de expresión es asimismo universal, como si la esfera y el discurso público no estuvieran afectados por las diferencias de poder o de estatus entre los hablantes»<sup>145</sup>.

Sin embargo el concepto de «intencionalidad compartida» implica, en sí mismo, una orientación a un bien común, finalidad de toda ética, servir a la comunidad en la que se produce la comunicación en cuestión. En este punto, la teoría dialógica de la comunicación acoge a la poética de García-Noblejas y a su reconocimiento de la comunicación como un saber y una cuestión práctica. Esa praxis está hecha de actos humanos que, por la intencionalidad compartida de la comunicación, tienden al bien común, que en su dimensión personal es la búsqueda de la felicidad, forma trascendental de la verdad que revela la comunicación, una verdad práctica y, por lo tanto, moral.

«Que ambos sujetos estén intencionalmente presentes exige que se pongan ellos por entero en la comunicación, supone generosidad y apertura de espíritu, estar disponible para el otro, fidelidad al otro, etc. La

---

<sup>145</sup> APODAKA, E. y VILLAREAL, M. *El poder en busca de la autoridad*, Club Universitario, Alicante, 2008, 90.

intencionalidad compartida que tienen es el propio sentido de la comunicación: *entendimiento, comprensión y colaboración*»<sup>146</sup>.

Introducido el concepto de la intencionalidad en el acto de comunicación dialógico aplicado a la filmografía de Alfred Hitchcock se hace presente la posibilidad de la manipulación y es esta y no otra la verdadera posibilidad de comunicación fallida si se aplica el método dialógico que estamos siguiendo.

De este modo resulta muy pertinente dar razón moral de las dos etapas en las que hemos estructurado la bio-filmografía de Alfred Hitchcock: una etapa de unidad correspondiente a la comunicación exitosa en la que han jugado las intencionalidades compartidas hacia el bien común en la búsqueda en comunidad de la verdad; y la etapa de fragmentación en la que la disociación intencional, proceso de vértigo, se expresa a través del montaje como enunciador capaz de negar la capacidad unificadora de la cámara en su etapa anterior. Pero también, esta última etapa es la de la expresión por encima de la comunicación y en ella, no todo es manipulación ni negación de la opción fundamental por la verdad; sino también, un grito desesperanzado y una apuesta definitiva por lo estético y no tanto por lo comunicativo.

Álvaro Abellán-García, respaldado por la teoría de la manipulación de Alfonso López Quintás, nos explica cómo la manipulación supone una traición a la visión dimensional o ambital, implica un tratamiento reduccionista de las realidades complejas como objetos o realidades simples. La manipulación nace de la intencionalidad disgregada del bien común, de querer poseer a un sujeto como se posee (cuantifica, opera, modifica) a un objeto. Ejemplo de ello es la relación posesiva, controladora, que mantuvo Alfred Hitchcock con sus actrices, especialmente durante este último periodo.

Este es solo un ejemplo de cómo la óptica de la dimensión moral nos ayuda a interpretar la realidad. La manipulación, como una perversión originada en el

---

<sup>146</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, 356.

egoísmo, da buena razón de la fragmentación visual del último Hitchcock y esta cuestión solo es explicable si incluimos la relación con la verdad en nuestra mirada sobre el acto comunicativo.

«El utilizar la comunicación como medio de manipulación es una forma de subvertir el orden natural de las cosas. La primera busca naturalmente el entendimiento, la comprensión y la colaboración en orden a la madurez de la persona y al cumplimiento de su vocación. La segunda, bajo la forma de la primera, fomenta la inmadurez de la persona, la pérdida de referentes y el vacío existencial (eso es lo que la convierte en manipulable) y por ello nubla su capacidad de entendimiento y de comprensión y fomenta el egoísmo, lo que agota sus posibilidades de colaboración creativa»<sup>147</sup>.

Estas palabras de Abellán-García ponen el foco en un tema que abordábamos en el estado de la cuestión de este trabajo de investigación: los motivos del cambio, las cuestiones que hacen posible el salto de la unidad a la fragmentación. Reclaman atención sobre la irreversibilidad del proceso de fragmentación.

En primer lugar, una serie de acontecimientos personales (enfermedades, percepción de un escaso reconocimiento por su obra) biográficos (su relación con la enfermedad y especialmente con las crisis de su esposa y el miedo a perderla) e históricos-contextuales (la experiencia de la guerra y la postguerra, el sufrimiento de su patria vivido en la distancia y la desconfianza y desesperanza expresada en las vanguardias artísticas tanto como en la guerra fría), despiertan otras inquietudes aletargadas en Alfred Hitchcock (la tendencia a la introspección y a la desconfianza social, las ideas preconcebidas sobre la mujer, la familia, etc.); han dejado una huella en Hitchcock que se convierte en herida abierta a finales de la década de los años cincuenta y que explota definitivamente en los sesenta, transformando radicalmente su estilo de cine clásico, de enunciación encubierta en un cine de autor, además de desgarrado, roto inconexo y fragmentado.

Esa relación causal entre los motivos del cambio y sus consecuencias en el estilo cinematográfico, es, además, una relación reversible y ahí se presenta el círculo vicioso del vértigo. Mientras que el caos interior se expresa exteriormente, al

---

<sup>147</sup>*Ibíd.*, 377.

mismo tiempo, la consecuencia se vuelve causa, ya que la práctica del proceso de vértigo a través de la manipulación tiene efectos nocivos no solo en quienes la reciben, sino de igual modo, en quien la realiza (recordemos las intencionalidades compartidas). De este modo, la manipulación solo aumenta el vacío existencial, la falta de entendimiento y el egoísmo que, según cuentan sus allegados, pareció caracterizar al Hitchcock de los últimos tiempos.

Recapitulemos las características del acto de comunicación que hemos recogido de la aplicación del pensamiento dialógico sobre la teoría de la comunicación llevada a cabo por Álvaro Abellán-García:

- Acto humano, como un acto del hombre con mayor relevancia y significación.
- Teoría de la acción que integra y eleva una visión procesual de la comunicación (dimensión moral solo abarcable desde la teoría de la acción).
- Interacción comunicativa dialógica, que genera un vínculo entre Hitchcock y sus espectadores y que es retroalimentado a través de la crítica, los test previos a la exhibición, los premios, etc. Un *feedback* que repercute en ambos, prueba de ello es la turbación que acechaba a Hitchcock cuando la taquilla no respondía a sus expectativas, cuando el público prefería buscar su *cameo* a centrarse en el film, cuando no se sentían cómodos o satisfechos con un final (lo que le hacía cambiarlo, como pasó en *Topaz*, 1969), etc. También exige una visión del hombre libre y creativo, que es imprescindible para buscar la presencia intencional del enunciador en el film junto con la derivación moral de esa presencia.
- Criterios de unidad presentes en la visión dialógica, del acto de comunicación: el cine para conocer la verdad, escribir para aprender. El amor al cine (los ojos del corazón). Especial relevancia del tratamiento de los medios expresivos como productores de unidad a través de su adecuación entre el pensamiento y los productos expresivos y, por lo tanto, naturaleza *mediadora* de la tecnología.
- Actitudes para la comunicación auténtica que orientan la lectura de la primera etapa del cine de Alfred Hitchcock, en el que se buscaba la verdad a través del cine.

–Frutos de la comunicación que se expresan, en Alfred Hitchcock, a través del *suspense* como la relación que establecía con los espectadores (fruto inmaterial) y en todas sus películas, telefilmes, guiones y demás productos comunicativos nacidos de esas interacciones.

## 2.2. Teoría de la comunicación y teorías del cine

Las diversas teorías del cine han ido evolucionando a lo largo de la breve Historia de este medio en función de los aspectos que se deseaban abordar desde el cine y de las evoluciones, modas y corrientes de las dos teorías de las que es hija, la Teoría de la comunicación y la del arte.

Manuel Vázquez de la Fuente hace un recorrido intensivo por las diversas teorías cinematográficas y los objetos formales desde los que abordan el cine. Resulta muy claro en cuanto a la distinción entre teoría y modelo de análisis, explicando cómo este es la puesta en práctica de la visión representada por la primera.

Este autor explica, además, que una teoría cinematográfica es un modo de buscar significación y, finalmente, una epistemología sobre los modos de significación. Aquí, precisamente reside la diferencia radical entre esta propuesta y la de Abellán-García, pues la epistemología de los modos de significación es una parte de la teoría que busca la integración de la persona, pero, finalmente, reclama la conexión de las significaciones con el sentido, una suerte de significación más amplia, que trasciende el significado particular del film o de la película.

«El análisis fílmico como epistemología cinematográfica. Ahora bien..., ¿Cómo conocemos lo cinematográfico?, ¿cómo y qué dan a conocer las teorías y los análisis cinematográficos?, ¿qué posición ocupa la lectura de la obra frente a la obra?, ¿cuál es la función del análisis?»<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup>VAZQUEZ, .M, “Análisis fílmico e interpretación: Epistemología de los modos de significación.”, *Revistas U.C.M.*, Vol. 21, año 2010, 250. Disponible en internet en : <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/download/CDMU1010110249A/20748>, última consulta: 25-octubre-2015.

Estas preguntas pueden ser respondidas por una teoría del cine que atienda al cine mismo, pero no contempla las dimensiones que la teoría dialógica ofrece sobre la interacción humana y, sobre todo, sobre lo humano en la interacción. Si bien es muy valioso entender *qué se esconde* tras un análisis fílmico, inmediatamente después necesitamos explicar al cineasta en el cine y al espectador en el cine. Para ello, no es suficiente una visión centrada en el proceso, estrictamente semántica.

Una teoría del cine que busca la mayor eficacia de un modelo de análisis, es una teoría basada en el proceso. La comunicación debe ser eficaz, pero no solo eficaz y no solo desde la eficacia puede explicarse el cine como acto de comunicación. De hecho, los ejemplos de cine fragmentado de la última etapa de Alfred Hitchcock, no serían propuestas eficaces si se desecha la interpretación de la ecuación. Lo interpretativo, es considerado un ruido en estas propuestas estructuralistas y funciones, perfectamente empíricas. Vázquez, sin embargo, concede la necesidad de una interpretación como un *mal menor* inherente en la subjetividad de toda comunicación, pero que también puede ser controlado.

En su recorrido por las diversas teorías cinematográficas, se encuentra también con la metodología hermenéutica, de tradición filosófica. Esta es, de hecho, la metodología más cercana a la teoría dialógica de la comunicación que hemos tomado como modelo.

«El fantasma del relativismo también acecha a la actividad hermenéutica, pero es más importante que la arrogancia técnica no nos haga perder la capacidad de escucha, del diálogo con el otro. Un concepto universal es una abstracción nominalista instrumental cuando se lo contempla aislado del horizonte del diálogo, por el cual cada palabra adquiere sentido.»<sup>149</sup>.

Las preguntas de la hermenéutica, para Vázquez, son las de la relación del lenguaje con el texto, la del carácter científico de la interpretación, la de la comprensión sobre la intelección..., Siendo estas ciertamente parte de nuestras preguntas, no son realmente las preguntas más dialógicas y las que más

---

<sup>149</sup>*Ibid.*, 262.

orientarían un posterior modelo de análisis cinematográfico a una propuesta de sentido.

Nosotros aceptamos, de hecho, el altísimo valor de la interpretación de las obras y no por el carácter empírico de la interpretación de datos como método científico, sino por el carácter misterioso, inabarcable, de la realidad que intentamos conocer a través del cine.

Del mismo modo, nos planteamos la relación del lenguaje audiovisual con Hitchcock, pero no por la relación del lenguaje con el texto, sino porque hemos descubierto un modo de expresión en Hitchcock y sabemos que esa es su forma de habitar el mundo.

Igualmente nos preocupan la comprensión y la intelección, pero no como conceptos dialécticos, sino como partes integradas de la finalidad de la comunicación que es, a su vez, tripartita. Sin la colaboración, pieza que falta en todas las visiones, incluso en la visión de la hermenéutica, el entendimiento y la comprensión, no son auténticamente humanos.

«Hay una pregunta en relación a la obra: ¿Cómo da a conocer la obra su contenido?, ¿De qué está hecha? O ¿qué conoce, qué puede conocer una obra (en este caso, específicamente cinematográfica, en diferencia de otras artes)?

Otra pregunta en relación al espectador: ¿Qué entiende el espectador cuando ve un filme y cómo y por qué lo entiende y de qué le sirve?

Y otra pregunta en relación con el autor: ¿Cómo construye el autor su conocimiento del mundo?, ¿Qué conoce y cómo y para qué lo construye? (con el permiso de las críticas a la *teoría de autor*).

Si se nos permite algo más que una analogía, la primera cuestión hace referencia a una ontología del filme, la segunda a una ética del filme y la tercera a una estética del filme. Las diversas teorías cinematográficas intentan y han intentado resolver estas cuestiones aunque no las hayan nombrado de este modo»<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> *Ibíd.*, 251.

En estas palabras se concentra la propuesta de Manuel Vázquez, que recoge una gran tradición de teorías cinematográficas. El autor busca qué tienen en común aquellas que entienden el cine como un acto comunicativo con aquellas que lo observan como obra de arte y las de menor peso y diversa índole (el cine como vehículo de persuasión, como arma propagandística, como herramienta formativa, etc.). Entiende que en todas se abordan tres cuestiones (el autor, el espectador y la obra). –Quizá falte una cuarta dimensión: la del contexto de la obra y/o del autor– y que esas tres dimensiones son a su vez, una ontología, una ética y una estética del cine.

Desde el punto de vista de acto de comunicación, perspectiva que estamos abordando en esta tesis, la teoría del cine ha bailado finalmente entre dos grandes propuestas de difícil conciliación y que son las mismas en las que ha navegado la Teoría de la Comunicación de los dos últimos siglos. Hay una corriente cuyo centro es la comunicación misma y otra cuyo centro es la persona. La primera produce teorías, esquemas y propuestas eficaces, pero que no diferencian la comunicación humana del resto y, por lo tanto, restringen la infinita riqueza de esta y difícilmente contemplan las dimensiones más esenciales de la comunicación humana. Las segundas ponen el foco sobre el acto del diálogo como germen de una comunicación humana, fructífera, verdadera y creativa.

Aunque las terminologías utilizadas por ambas resulten similares en su aplicación al cine y las diferencias, a veces, parezcan matices, los puntos de partida son tan diferentes, que producen teorías del cine con sentidos francamente distintos. Mientras la primera atiende los procesos, la segunda pone el foco en las dimensiones de la comunicación: antropológicas, éticas, teleológicas y epistemológicas.

Álvaro Abellán-García explica que es precisamente la comunicación la que integra al hombre. Es esta la perspectiva desde la que arranca nuestra visión ética de la operación de encuadre en el cine de Alfred Hitchcock como capaz de integración y también de desintegración.

Por este motivo vamos a tomar la cuestión de los fines de la comunicación como espejo frente a otras propuestas porque es aquí donde las diferencias se hacen más evidentes. Dice Manuel Vázquez que es lo que se busca en el cine lo que decide una u otra teoría. Por eso, el camino de esta exposición es el de los fines:

«Las teorías se nutren de una amplia tradición estética que recorre ensayos pictóricos, narrativos, formalistas, psicológicos, cognitivos, lingüistas... Así que el sentido común indica que lo principal es fijarse en cuál es su foco de atención, es decir, qué pregunta o preguntas le hacen al cine, al filme, al objeto fílmico. Y en segundo lugar, qué camino o metodología siguen para dar con la respuesta»<sup>151</sup>.

Esta teoría, desde este punto de partida, nos ayuda a formular las variables del modelo de análisis que proponemos en el apartado siguiente. La contrastamos con la teoría del cine de Manuel Vázquez de la Fuente<sup>152</sup>, quien utilizando las mismas dimensiones, ha aportado una visión diferente del modelo. Elegimos a este autor porque recoge, sintetiza y busca conexiones entre todas las teorías cinematográficas más importantes que han acompañado a la Historia del cine en tres grandes áreas: la de la comunicación, la de la cultura y la del arte.

«La debida articulación de estos tres órdenes (el orden de lo real, el orden de nuestro conocimiento de lo real y el orden de nuestra acción en el mundo), que resumen la vida ética (o el sentido de la acción del hombre en orden a su plenitud personal), solo puede unificarse existencialmente en el diálogo entre los hombres. Por eso insistimos en que el diálogo, más que *decir verdad*, exige *ponerse en verdad*»<sup>153</sup>.

La finalidad de la comunicación, también del cine, es triple, como recoge Álvaro Abellán-García: entendimiento, comprensión y colaboración. El entendimiento, aunque es en sí mismo objeto de toda comunicación, sea cual sea el paradigma

---

<sup>151</sup> *Ibíd.*

<sup>152</sup> Propuesta de una teoría que es fruto de un seguimiento y revisión de los objetos materiales y formales, así como de la metodología de las anteriores, buscando sus áreas de conexión.

<sup>153</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, 339.

seguido, tiene en este caso una connotación especial fruto de una determinada visión antropológica que considera lo social y lo esencial a la naturaleza humana y por lo tanto, el entendimiento no es un entendimiento aislado. Abellán-García, no obstante, recalca las conexiones entre la teoría dialógica y otros modelos a través de esta finalidad del entendimiento:

«Habermas, por ejemplo, al proponer su *Teoría de la acción comunicativa* en el contexto de toda su teoría social, insiste en que el sentido original de la comunicación es el entendimiento, mientras que los otros usos le son *espurios*, pero entre las funciones de la comunicación reconoce la transmisión del saber culturalmente acumulado, la coordinación de la acción, la socialización de los actores y la formación de estructuras de la personalidad, lo que a nuestro juicio es una forma (quizá de las más altas) de colaboración entre quienes conforman una sociedad»<sup>154</sup>.

Buscamos lugar en una teoría que contemple el cine de ese modo, como capaz de entendimiento y comprensión y, por lo tanto integradora. Dar una visión del mundo, entender el mundo y obrar en el mundo, como hemos definido el cine a lo largo de esta tesis, tiene mucho que ver con entender y comprender el mundo a través del cine. Cuando analizamos la mirada del director sobre el mundo a través de la óptica de sus películas, y explicamos cómo esa mirada construye a su vez, la nuestra y por eso el cine es un instrumento pedagógico poderosísimo, hablamos tanto de la captación de problemas de la inteligencia como de la presencia respetuosa y reconocimiento de los misterios de la realidad. Esta última cuestión es el objeto de la comprensión y la ventana a la incorporación de la trascendencia como variable en un modelo de análisis que se presenta posteriormente. Entendimiento y comprensión, no separadas, ni identificadas, sino integradas, constituyen una gran parte de la experiencia cinematográfica, que envuelve al director y al espectador en un diálogo que puede ser perfectamente abordado desde esta perspectiva.

Hitchcock y nosotros, los espectadores, nos buscamos en cada uno de sus films y, normalmente, nos entendemos. Además, casi siempre somos capaces de comprender el sentido de la comunicación, lo que de verdad exige nuestra actitud

---

<sup>154</sup>*Ibid.*, 339-340.

de respeto hacia lo misterioso que normalmente Hitchcock ha encontrado acerca de la naturaleza humana y nos lo cuenta con los movimientos de la cámara, con el montaje, etc.

Entendemos que dos personas se aman o al menos se atraen cuando se besan en *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, pero además comprendemos que algo va terriblemente mal cuando lo hacen y esa contradicción aparente y posible entre entendimiento y la comprensión como fines de la comunicación, nos permite explicar mucho mejor lo que nos ocurre a los espectadores con esta secuencia y lo que de hecho ocurre con esta secuencia, que un esquema procesual basado en la transmisión de información entre un emisor (director) y un receptor (espectador).

Esa primera disociación es el punto de partida de la fragmentación. Por eso, por ejemplo, podremos considerar *Vertigo (De entre los muertos)*, en nuestro análisis un film de transición. En los films de unidad, entendimiento y comprensión van en la misma dirección. Por ejemplo, en *The Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954, entendemos que el protagonista espía a sus vecinos y comprendemos que es el único modo de resolver un crimen. Nos preguntamos acerca de la ética de ventanas, tema de la película, y respondemos que el cine es bueno siempre y cuando sirva para esclarecer una verdad. Este es el paradigma de la unidad y a su vez el de *La ventana indiscreta*.

Ahora bien, esa correspondencia entre el entendimiento y la comprensión amerita el tercer fin: la colaboración. Si hemos entendido que el protagonista está espionando a sus vecinos y hemos comprendido el valor de su acción, que se encamina hacia un fin noble, aunque esté recubierto de ciertas suspicacias que hemos debido resolver previamente respondiendo a la cuestión de la ética de ventanas, entonces, queremos ayudar al protagonista en su misión, empatizamos con él, nos integramos como espectadores en el suspense a través de la colaboración. El cine, en concreto la película como acto de comunicación, nos sitúa en el disparadero de la colaboración, que es, de suyo, dialógica.

Por mantener el ejemplo hacia la fragmentación, en *Vertigo* nos encontramos con la confusión y el desconcierto del espectador por falta de concordancia entre los dos fines primeros (entendimiento y colaboración). Si entiendo el amor de los personajes, pero dudo acerca de su conveniencia, me alejo del film, no empatico, no tomo posición. No sé si es mejor que mantengan su escabrosa historia o que la amada finalmente se suicide. Lo trágico en los films de Hitchcock, a diferencia del sentido clásico de la tragedia, no es producto de un capricho del destino que obliga a elegir al héroe entre dos males, sino que el personaje se precipita, por decisión propia, en un proceso de vértigo y al final no elige, sino que recibe las consecuencias de sus acciones.

Cuando la fragmentación se ha instalado definitivamente, pueden ocurrir cuatro cosas con respecto a los fines de la comunicación:

–Que directamente no entendamos lo que ocurre. No es muy habitual, pero las secuencias altamente agitadas, los planos oníricos y los aberrantes, pueden producir en ocasiones ese efecto. Estaríamos entonces ante una comunicación fallida, salvo en el caso de que el director quisiera voluntariamente confundirnos.

–Que no comprendamos porque hemos dejado de compartir con Hitchcock los valores y los símbolos imprescindibles para que se produzca esa comprensión. Cuando Hitchcock se coloca en los ojos de Norman Bates, por ejemplo, un psicópata cuyos motivos para asesinar no llegamos a conocer nunca, no comprendemos y no nos identificamos. Asistiríamos a un ejercicio de incompreensión, que nos dejaría desvalidos ante esa realidad que pone el director frente nuestros ojos.

–Que aun entendiendo y comprendiendo, no queramos colaborar. Parece que la colaboración se sigue de modo natural de la comprensión. Sin embargo, la voluntad humana, raíz de la ética, permanece siempre intacta, dándonos la opción de colaborar o no. Puedo, por ejemplo, habiendo entendido y comprendido lo que le está ocurriendo a Marion en el motel en el que pierde la vida, taparme los ojos para no ser cómplice de su asesinato o para proteger mi conciencia de las

imágenes brutales que recogen esos tres minutos de violencia gratuita. En este caso la propuesta del director puede ser rechazada por el espectador.

–Hay una cuarta opción, que es a su vez, el paradigma de la fragmentación y la relación más habitual que se establece entre Hitchcock y el espectador entre 1959 y 1976 y que Hitchcock llama *manipulación*, que consistiría, en este caso, en esquivar alguno de los fines anteriores o todos, produciendo un falso entendimiento, una falsa comprensión y logrando, así, que colaboremos en lo que en principio no colaboraríamos. Con Hitchcock asesinamos a una mujer, escondemos su cuerpo, besamos el fantasma de otra, violamos, robamos, etc. La fragmentación, cuando somos manipulados, se produce entonces en nosotros, que recibimos el impacto de una incomunicación, como un zarpazo, cuya huella araña nuestra conciencia. Esa barrera que hay que superar para asistir, por ejemplo y descubrir la plasticidad de *Frenzy (Frenesí)*, 1972, como la de una escultura realizada con material humano, es la huella de la fragmentación.

La teoría dialógica de la comunicación está hecha, en primer lugar, de diálogo, que, a su vez, está entretejido de encuentro, que es la dimensión más esencial del dinamismo humano. La persona como centro de la comunicación, cuyos actos son humanos (libres, creativos y creadores), co-crea con el otro una cosmovisión que es, a su vez, la urdimbre que alimenta y retroalimenta la comunicación, cuyos fines son también sociales (entendimiento, comprensión y colaboración). En esta visión se asienta muy cómodamente nuestra hipótesis de la dimensión moral de la posición de cámara en el relato cinematográfico de Alfred Hitchcock.

Claramente, las dimensiones estética, ética y ontológica, están presentes en la Teoría dialógica de la comunicación y en la teoría del acto comunicativo de Juan José García-Noblejas, cuyas cinco dimensiones se explican en este capítulo y son en parte coincidentes. Entonces, ¿qué hace estas dos propuestas tan diferentes? Precisamente el lugar sobre el que anclan las dimensiones, que, de hecho, no son dimensiones, sino compartimentos separados unos de otros en el acto de comunicación fílmico.

Aunque existe un innegable acierto en reconocer un cierto peso superior de la dimensión ética en el espectador y de la estética en el director por la misma dinámica del don (donación–recepción) de un regalo, que también es innegablemente ontológico, la asignación de las dimensiones a los roles, restringe las posibilidades del modelo para dar razón de la experiencia audiovisual.

Asignar la cuestión ontológica al film, la ética al espectador y la estética al director, es lo más antidialógico de la teoría, pues supone implícitamente un modelo estático de roles asignados en el que, al final, como siempre, el espectador (receptor) recibe un mensaje (la película) de un emisor (director). Además, el espectador elige el modo en que se implica en la recepción, el director el modo en el que se expresa en la emisión y la película, en el sentido más fuerte del término, es como un sustantivo.

Nosotros necesitamos una teoría de la comunicación que contemple el acto humano de diálogo, por el que el director y el espectador co-crean un film en la dirección y en la expectación creativa del mismo. La película, entonces, no es cualquier cosa ni una cosa inerte, sino que es un ámbito, una cosa que se recrea en cada diálogo del director con el espectador, en cada exhibición del film.

Necesitamos una teoría que no cercene un modelo que contemple una intencionalidad compartida y, por lo tanto, una ética del director con el mundo y con el espectador y viceversa.

La teoría que necesitamos tiene que romper las barreras entre los agentes y los medios de la comunicación, para permitir el flujo de lo ontológico, lo estético y lo ético en toda la experiencia fílmica. También es menester que se contemple a sí misma, la película, en los modos de escribirse poética y retóricamente y sobre todo, como estos modos construyen o esclarecen una visión del mundo. Por ello, la relación con la realidad, con el contexto, con lo biográfico y lo histórico y las relaciones de las dimensiones entre sí junto con la apertura a la trascendencia fruto de esa apertura en la mirada, son cuestiones de gran valor para nuestra propuesta y

que nos hacen apostar firmemente por la teoría dialógica de la comunicación como madre de un modelo de análisis fílmico centrado en la persona.

### 2.3. Poética del texto audiovisual y dimensiones del acto comunicativo

«Cuando digo que practicó el cine como una religión, no estoy exagerando porque él mismo alude al menos dos veces en este libro, a esa idea: –cuando las pesadas puertas del estudio se cerraron detrás de mí...– En una frase del dialogo de *La sombra de una duda*, cuando se dice, – el mundo es una porquería–, es Hitchcock, evidentemente el que se expresa por boca de Joseph Cotten»<sup>155</sup>.

En este apartado abordaremos la visión dimensional del acto comunicativo por parte de Juan José García-Noblejas en sus diferentes obras y pondremos estas dimensiones en relación con los acercamientos críticos de los grandes autores que han versado a Alfred Hitchcock (Rohmer, Chabrol, Truffaut) y que lo han hecho en clave de dimensión moral en todos los casos y metafísica en algunos. Haremos especial hincapié en la dimensión poética a la que el autor dedica su primera obra<sup>156</sup>.

Precisaremos las cuestiones conceptuales en cada caso y la posible ambigüedad del término «trascendencia» que ha permitido su aplicación a varias dimensiones del acto comunicativo. Todo el recorrido se llevará a término con la filmografía de Alfred Hitchcock como referente de contraste.

Juan José García-Noblejas es profesor de Poética y otras materias audiovisuales en diferentes universidades de España (Navarra), Colombia (Bogotá) e Italia (Roma), donde también imparte docencia en el *master in Scrittura e produzione per la fiction e il cinema* (Milán). También ha sido *visiting scholar* de *Sreenwriting* en la Theater, film and televisión school. Desde 1982 compagina su actividad docente con la publicación de libros en los que reflexiona sobre el sentido de la comunicación audiovisual y del periodismo. Nos interesa en gran

---

<sup>155</sup>TRUFFAUT, F. *Op. cit.*, 295.

<sup>156</sup>GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Navarra, 1982.

medida su aportación porque a través de su *Poética del texto audiovisual* presenta un modo de entender la película cinematográfica como un discurso y como un relato audiovisual, construido como mimesis de la realidad y enunciado por alguien que está presente en el mismo.

En esta primera obra de García-Noblejas están contenidos todos los presupuestos teóricos para afirmar una poética de la técnica, lo que resulta de total actualidad a pesar de las tres décadas que han transcurrido desde su publicación. En esta obra Juan José García-Noblejas recorre un camino complejo y detallado para poder afirmar la existencia o inexistencia de un lenguaje audiovisual, aplicable en primer lugar al cine. Parte del lenguaje, de la noción de texto y discurso y rastrea las similitudes de un texto literario con uno audiovisual.

En segundo lugar, busca un modo en que el relato sea capaz de trascenderse, contarse fuera de sus propios límites, hacer de la cuestión semántica, una cuestión también de sentido y de la cuestión sintáctica, una cuestión relacional entre unidades de significado, que amplía la visión estructuralista de la sintaxis lingüística. Para ello, se sirve principalmente de las dimensiones retórica (capacidad de autoreferencia del propio texto) y poética (capacidad del texto de superar su dimensión inmanente), que se explican más en detalle a continuación. Es precisamente esta visión de la semántica abierta al sentido y de la *sintaxis flexible*, la que utilizaremos para revisar la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock, que será analizada según las cuestiones semánticas, sintácticas y tecnológicas en las que se ve implicada la posición de cámara.

En el segundo capítulo, García-Noblejas explica las condiciones para que un discurso audiovisual pueda ser llamado relato. Mientras un discurso es un acto individual de comunicación que exige un enunciador, un relato implica una sucesión de acontecimientos en el tiempo, una unidad en la acción y que el relato esté centrado o sirva al interés humano.

Por cumplirse todas estas condiciones, al menos durante la etapa de unidad, hemos denominado relatos cinematográficos a los films de Alfred Hitchcock. Los producidos durante el periodo de fragmentación son igualmente relatos porque la ruptura de la acción no es completa. Si así fuera, se volverían narrativamente ininteligibles.

Aquí también es de gran valor la diferenciación entre enunciado y enunciación y la apuesta por la segunda, ya que reconoce la presencia de un autor implícito en el texto, asunto fundamental para nuestra hipótesis sobre la posición de cámara. En este punto conecta con la enunciación narrativa en la que aborda de lleno el asunto del lenguaje audiovisual en el que tienden a confundirse los modos con los géneros, dando lugar a la utilización equívoca del término «lenguaje audiovisual» en lugar de modalidad lingüística.

La cuestión de la enunciación, además de remitir al autor, remite también al narrador y este, a su vez a la focalización. Estas cuestiones quedan expuestas, diferenciadas y conectadas en aquellas ocasiones en las que los roles coinciden. Para entender, en nuestro análisis del cine de Alfred Hitchcock, el encuadre como mirada, hemos tenido primero que entenderlo como focalización. Solo aquí el encuadre supera al punto de vista y la focalización narrativa y visual coinciden en el lugar en el que el autor-narrador *pone el foco*.

Posteriormente también aborda temas que nos resultan especialmente valiosos como la relación de la verdad con los enunciados y la verosimilitud, asuntos que también quedaban anotados en la teoría dialógica de Álvaro Abellán-García y que necesitamos para explicar el binomio unidad-fragmentación en Alfred Hitchcock.

A través de la diégesis, que reclama algo fuera de ella, nos presenta de nuevo la necesidad de abarcar el relato desde fuera del mismo relato para poder contextualizarlo y explicarlo de acuerdo con el interés humano y a través de este, con el sentido. Para ello introduce también el concepto de *mundos posibles*, al

que después dedicará una obra<sup>157</sup> y el de metalepsis como ruptura de las condiciones de posibilidad de ese mundo, lo que incluye también los pactos de lectura firmados en diálogo previo con el lector o espectador, en lo que Álvaro Abellán-García llama el vínculo de la interacción comunicativa.

En último lugar, la Poética se centra en los caracteres del discurso como *sentido* en la enunciación narrativa audiovisual. Aquí se presentan el encuadre y el montaje como sustancias de la expresión audiovisual. Por eso, en ellas hemos centrado la mediación de las etapas de unidad y fragmentación, respectivamente, en Alfred Hitchcock. También se revisan desde la perspectiva del sentido, los tipos de montaje según la clasificación elaborada por Jean Mitry en *Estética y Psicología del cine*<sup>158</sup>. Montaje y encuadre se presentan como capaces de enunciación del discurso audiovisual y también artífices del relato en una posición de desigualdad. Mientras la cámara ostenta, de manera natural, el deber de enunciar, el montaje, por ser la escritura de la imagen en el tiempo, es padre de la construcción del relato. Veremos cómo esos postulados son importantes para explicar el modo en que el montaje sustituye a la enunciación desde la cámara en la última etapa del cine de Alfred Hitchcock y como eso tiene consecuencias visuales y personales y viceversa.

Además, García-Noblejas, en obras posteriores, centra su objeto de estudio en el acto comunicativo, que es entendido de una forma dimensional por muchas teorías de la comunicación que además, coinciden en su concepción de la comunicación como acto humano y, por lo tanto, modo humano de intervenir en el mundo, praxis, sujeta, entonces, a una orientación moral.

«La premisa del libro consiste en explicar la naturaleza primordialmente “práctica” (no solo ni principalmente “teórica” o “técnica”) de la acción de comunicar como medio de conocimiento. Y, por tanto, esa premisa consiste

---

<sup>157</sup>GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Navarra, 2005.

<sup>158</sup>MITRY, J., *Esthétique et Psychologie du Cinema* (1,2), Editions Universitaires, París, 1965. Trad. de René Palacios, *Estética y Psicología del cine* (I y II), Siglo XXI España editores S.A., Madrid, 1978.

en recordar que la misma práctica profesional tiene el carácter de acción humana libre y a la vez da cuenta de acciones humanas libres (...) 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»<sup>159</sup>.

Ruth Gutiérrez, en el año 2013, publicó una compilación de estudios en homenaje a Juan José García-Noblejas, bajo el título *Poéticas de la persona*<sup>160</sup>. En esta obra se compilan diferentes revisiones de varios autores sobre la obra de García-Noblejas.

En concreto, Carmen Sofía Brenes lleva a cabo una relectura y revisión de la *Poética del texto audiovisual* en la que subraya los conceptos «autor implícito», «decisión personal» y «sentido»; coincidentes con nuestra identificación previa.

En 2009, Juan José García-Noblejas había publicado *Comunicación borrosa*<sup>161</sup>. Aquí, además de incorporar el concepto de «comunicación borrosa» a los medios de comunicación periodísticos y, por lo tanto, a la teoría de la comunicación práctica, realiza un análisis de varios films desde la perspectiva gnoseológica del interés humano y la visión teleológica de los mismos. Encontramos análisis de *Thelma and Louise (Thelma y Louise)*, 1991 y *Brazil*, 1985.

Juan Luis Iramain<sup>162</sup> reseña con estas palabras, la singularidad de la aportación de esta obra a la teoría de la comunicación:

---

<sup>159</sup> *Comunicación y mundos posibles*, 12-13.

<sup>160</sup> GUTIÉRREZ, R. (Coordinadora), *Poéticas de la persona. Creación responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y en la Cultura. Estudios en homenaje a Juan José García-Noblejas*, Comunicación social, Salamanca, 2013.

<sup>161</sup> GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Comunicación borrosa: sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Eunsa, Pamplona, 2000.

<sup>162</sup> IRAMAIN, J., Reseña sobre *Comunicación borrosa, sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica* (GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Op. cit.*, 2009),

«La propuesta de un conocimiento borroso, de corte hermenéutico, constituye una superación de ambas posturas, por elevación. Ni justo medio, ni síntesis derivada de la oposición dialéctica: más bien un cambio de enfoque –sustitución del técnico por el humanista– en atención a que el objeto de estudio son las acciones humanas libres, mucho más cercanas que los saberes sapienciales de corte cuantitativo»<sup>163</sup>.

García-Noblejas se propone redescubrir con pasión los bienes propios del cine que se derivan, como hemos apuntado anteriormente, de la identidad práctica de la cinematografía que plantea, de ese modo, nuevos horizontes hermenéuticos y poéticos y, finalmente, culturales.

«Si se pierde de vista la identidad personal humana, y con ella la dimensión individual junto a la social, a la hora de contar historias y dramas, se condena al fracaso el arte narrativo y dramático. El primer núcleo de sentido referencial de las historias y los dramas es la misma naturaleza humana, realidad presente en cada uno de nosotros»<sup>164</sup>.

Sin embargo, no todos los autores coinciden ni en el modo en el que la comunicación es un acto humano ni en la naturaleza de las dimensiones que lo realizan. En algunos casos las dimensiones son entendidas como partes interventoras en el proceso de comunicación y en otras, como en el caso de García-Noblejas, las dimensiones son *escalones*, niveles de profundidad del acto comunicativo y su capacidad de transformar o hacer habitables los espacios. De ahí la consideración por este autor de los medios de comunicación como «terceros lugares», ágoras, foros de encuentro interpersonal.

Citamos ejemplos de ambas corrientes:

«No obstante, es válido señalar que entre todas las variables que inciden hay tres que constituyen los eslabones fundamentales, de manera que si se carece de una de ellas, el proceso deja de ser tal. Las tres dimensiones o

---

*Communication and Society*, Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación, Vol. 13, nº 2.

<sup>163</sup> *Ibíd.*

<sup>164</sup> *Comunicación borrosa: sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, 204.

eslabones fundamentales que definen y/o determinan el proceso comunicativo son: componente humano (interlocutores), componente instrumental (mensaje canal) y el componente psicológico (intencionalidad)»<sup>165</sup>.

Esta visión tridimensional y estática del proceso comunicativo con unas dimensiones operadoras, mecánicas, que nos dan luz acerca de la materia de la que están hechos estos actos, no terminan de hacerles justicia.

Si aplicamos la hipótesis tridimensional al cine de Alfred Hitchcock, como a cualquier otro acto de comunicación, nos encontraríamos con una primera dimensión humana, la de los interlocutores (director y espectador en este caso), que negocian algo.

La segunda dimensión, la instrumental, sería la película, asumiendo las dos significaciones del término. Es decir, el soporte físico y todos sus dispositivos periféricos necesarios para la exhibición del film y el contenido audiovisual del mismo.

La tercera dimensión, la psicológica, que no deja de ser humana, como la primera, pero que en lugar de hacer referencia a los agentes de la comunicación, incide sobre lo que esperan obtener del intercambio. Aquí obrarían *intentio auctoris* e *intentio lectoris* o, desde una concepción semántica del acto de comunicación, una significación connotativa y denotativa respectivamente.

No se puede negar en esta visión un componente moral presente, de hecho, en toda comunicación humana. Pero el acto comunicativo no solo es moral, también es político, estético, retórico y poético, para Juan José García-Noblejas.

Todo saber práctico está *pentadimensionado* de ese modo y la comunicación humana también. Es difícil incluir esta profundidad en la visión anterior. Lo

---

<sup>165</sup> NAVARRO, D. y PEMBERTON, F., “Carácter tridimensional del proceso comunicativo”, *Contribuciones a las ciencias sociales*, marzo 2012. Disponible en internet en: [www.eumed.net/rev/cccss/19/](http://www.eumed.net/rev/cccss/19/). Última consulta: 22-octubre-2015.

estético, lo poético, se escapan a toda visión instrumental. No están contenidos en la visión tridimensional hija de Lasswell<sup>166</sup>. La dimensión política tampoco radica en ninguna de ellas, aunque las afecta como una relación entre los componentes humanos, cuyas intenciones convergen hacia un bien común. Esta cuestión de la orientación de la comunicación, los frutos de la misma, el bien que produce, es difícil de encajarlo en un esquema mecanicista.

No obstante, todo estudio analítico de las dimensiones de algo supone la disección de esa cosa en partes y su abordaje es, entonces, antinatural. Es decir que, aunque en el acto de comunicación existan dimensiones que deban ser aisladas para su mejor exposición teórica, debemos recordar que no se dan de modo independiente, sino integradas en la unidad, en este caso, de la experiencia audiovisual.

«La solidaridad en la comunicación entre periodistas y público en la televisión, pasa por asumir la solidaridad de los radicales prácticos (políticos, éticos, estéticos, retóricos y poéticos), por parte de cada uno. Un buen programa, como queda dicho, no es solo estéticamente bello, éticamente bueno, poéticamente perfecto, políticamente beneficioso, retóricamente verosímil. Un buen programa informativo es todo eso, cuando es verdad práctica hecha a conciencia»<sup>167</sup>.

Juan José García-Noblejas aplica el tratamiento dimensional a todos los actos de comunicación humana sin distinción, si bien es cierto que en cada caso, el peso de las dimensiones se reparte de diferente forma. Así, por ejemplo, en el fragmento que se acaba de citar, sobre el acto de comunicación audiovisual en un programa de televisión informativo, la fidelidad a la verdad y la dimensión ética son fundamentales y el peso de las dimensiones poética y estética, por ejemplo, presentes en todos los casos, ocupan un segundo lugar. Este binomio se invierte en el caso del cine, en el que lo estético y lo poético son metafísica del film.

---

<sup>166</sup> LASSWELL, H., “Estructura y función de la comunicación social”, publicado en MORAGAS, M., *Sociología de la comunicación de masas*, tomo II, Gustavo Gili, Barcelona, 1985, 1-10.

<sup>167</sup> *Comunicación y mundos posibles*, 110.

A la cuestión audiovisual y cinematográfica en concreto, dedica García-Noblejas varias de sus obras o buena parte de las mismas. La primera de ellas es *Poética del texto audiovisual* y el epílogo «Una mirada trascendente en el cine» de *Comunicación y mundos posibles*. También *Comunicación borrosa, sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, está sembrado de epígrafes dedicados al cine como acción humana, especialmente como acción moral.

Esta dimensión, la poética, a la que dedica su primera obra, que acabamos de sintetizar, se encuadra en una propuesta narrativa para la producción de la imagen que intenta sobreponerse a la tendencia dominante de entender el film como un constructo de fondo y forma, adheridos y por lo tanto, separables en una operación analítica que se antoja reversible y que acaba resultando incapaz de explicar las grandes preguntas del cine, las que el cine formula y no responde.

La dimensión poética del film es la única capaz de explicar cómo Alfred Hitchcock fue capaz o al menos intentó, construir sentido, significados universales, a través de la técnica y no del contenido como parecía indicar el esquema tridimensional. Para hacerlo es necesario entender el contenido y su expresión como conceptos polares y no como una dicotomía. Solo así se puede superar la visión estática del acto de comunicación.

Siendo así, la forma es aquella herramienta o herramientas a través de las cuales un discurso audiovisual se divide en partes más pequeñas. A través de un recorrido formal, *Psycho (Psicosis)*, 1960, se desmembra en sus movimientos de cámara, su banda sonora, su montaje, etc. Cada una de estas decisiones son fragmentos formales de la unidad fílmica. Lo esencial, por lo tanto en lo formal es dividir y restar, separar y hacer pequeño.

El sentido es el modo en el que los discursos audiovisuales se hacen más que productos y nos explican. El sentido es hacer más grande, inducir, sumar. ¿Cómo entonces puede producirse sentido a través de la técnica como pretendía

Hitchcock y como coinciden en que lo consiguió sus más afamados críticos como Truffaut, Chabrol y Rohmer? Solo puede lograrse, nos indica Juan José García-Noblejas, a través de la poética del texto audiovisual, dimensión del acto de comunicación humano que hace trascender la técnica. La técnica, entonces, no es solo técnica, sino parte de un enunciado que construye sentido. La técnica puede leerse poéticamente por su misma naturaleza de ser-para-otro.

Por esto, la concepción tradicional disociada del fondo y la forma no tiene cabida en un estudio dimensional que se pretenda fecundo.

«Hay además una razón práctica que abona este planteamiento, ya que – antes de analizar lo que se dice en un enunciado– parece de interés observar el asunto de cómo llega el enunciado a decir algo. Y desde este punto de vista, la enunciación toma un cariz final que no siempre se evidencia con una labor analítica de enunciados. La enunciación pide orientar el estudio hacia lo que ahora se puede denominar como teoría poética del discurso, es decir, el lugar científico en el que se toman en consideración las vertientes propias del *hacer*. Y este es un terreno en el que la enunciación semántico-pragmática con todas sus actuales indeterminaciones, incide ampliamente. El recurso a las coordenadas teóricas y poéticas parece ofrecer, de entrada, una esclarecedora dimensión al problema de los niveles de referencia, en la constitución del marco de trabajo, ya desde el mismo contexto lingüístico en el que ahora nos encontramos»<sup>168</sup>.

Al audiovisual dedica también parte de su obra, como se ha indicado anteriormente y al cine como acto de comunicación escribe el epílogo de *Comunicación y mundos posibles*, con el nombre «Una mirada trascendente en el cine» en clara alusión al libro de Schrader, *El estilo trascendental en el cine*<sup>169</sup>. Precisamente la dimensión de la trascendencia es la única que echarían de menos Chabrol y Rohmer y es la que parece de mayor aplicación al cine en general y al de Alfred Hitchcock en concreto.

---

<sup>168</sup> *Poética del texto audiovisual*, 31.

<sup>169</sup> SCHRADER, P., *Trascendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. de Breixo Viejo (*El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*), J.C., Madrid, 1999.

No obstante, el concepto de trascendencia en Schrader es cercano al de poética en García-Noblejas, al menos, es mucho más cercano a esa idea de trascendencia que a la de Alfonso López Quintás en *La ética o es transfiguración o no es nada*<sup>170</sup>, a través de la que se brinda una vía fecunda de éxtasis que puede conquistarse por medio de la literatura, también del cine y que culmina con una trascendencia que supone una transfiguración que es, en última instancia, el único soporte real de la dimensión ética de las acciones humanas.

Para Schrader, la trascendencia no es una dimensión sino el alcance de lo «totalmente otro», por una vía de conocimiento espiritual que se articula a través del cine, al menos en estos tres autores. Para García-Noblejas la trascendencia de Schrader se escribe en sus dimensiones poética y estética, pero el cine pone el foco en la mirada como artífice de la experiencia audiovisual y a esa mirada que apunta hacia el sentido, dedica García-Noblejas su epílogo.

«Primero conviene tomar todo lo en serio posible el sentido y el alcance de lo que se entiende por una *mirada trascendente* en el cine, que supone ir más allá de un plano sociopolítico y entrar poética y estéticamente en territorios de referencia humana sobrenatural. En segundo lugar conviene tomar el cine no solo como espectáculo de entretenimiento, sino como una institución cultural en la que circulan imágenes acerca del sentido de nuestra identidad como personas y de nuestra vida en el mundo. Por último, conviene considerar algunas condiciones de posibilidad para que se dé una mirada trascendente por parte del espectador que mira y (no solo ve el cine)»<sup>171</sup>.

En este fragmento, García-Noblejas, además de anotar la cercanía entre su consideración de las dimensiones estética y poética con la visión del estilo trascendental en el cine por Schrader, nos recuerda la necesidad de la dimensión moral de la acción comunicativa en el cine aplicada tanto al director como al espectador. También el espectador «mira y no solo ve», por lo tanto, articula, además de los ojos, otras facultades que integran su naturaleza, como la memoria, la inteligencia y la voluntad. La mirada del espectador, aunque no sea objeto de

---

<sup>170</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A. *La ética o es transfiguración o no es nada*, BAC, Madrid, 2014.

<sup>171</sup> *Comunicación y mundos posibles*, 272.

esta tesis, es un acto tan moral como la mirada del director. Esta cuestión choca directamente con la visión tridimensional de la comunicación que presupone unos agentes (emisor y receptor) que se entrelazan por un medio. La intención del espectador en la mera recepción del film (no como futuro interlocutor) es ya *intentio lectoris*.

Sobre la dimensión ética en el cine, García-Noblejas indica que su razón de ser se encuentra en el mismo «interés humano» que movía a Hitchcock a hacer la misma película una y otra vez o a convertir los pedazos de vida en pedazos de pastel, como le había indicado a Truffaut. La dimensión moral en el cine es, por lo tanto, la que nos cuenta, la que hace que las historias nos cuenten, la que nos trasciende apuntando al sentido, la que se dirige hacia a la universalidad, la que es capaz de transfiguración por vía de la trascendencia, como explican los autores tratados.

«Por eso la novela no es (ni tampoco el film), precisamente el territorio donde se suspende el juicio moral: si así fuera, por el contrario y según las premisas del mismo Kundera, esa sería la principal enfermedad que puede estar acabando con ella y, de paso, con el cine. (...) La naturaleza humana presente en cada persona, es el primer núcleo de sentido referencial de las historias»<sup>172</sup>.

#### 2.4. Un método de análisis estético de textos literarios y audiovisuales

Alfonso López Quintás es doctor en Filosofía, catedrático emérito de Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Su labor investigadora se ha centrado en la Hermenéutica y Metodología filosófica; teoría de los valores; manipulación del lenguaje; formación ética a través de la literatura y el cine; formación de los jóvenes. Es fundador y promotor de la Escuela de Pensamiento y Creatividad.

Nos resulta muy valiosa su aportación para nuestra investigación porque presenta un método lúdico-ambital y ético para el análisis de textos literarios y

---

<sup>172</sup> *Comunicación borrosa: sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, 199.

audiovisuales, principalmente estético, dimensión acogida en la visión de la película como un acto de comunicación.

Es autor de multitud de obras como *La ética o es transfiguración o no es nada, La experiencia estética y su valor formativo*<sup>173</sup>, *Tolerancia y manipulación*<sup>174</sup> y *Cómo formarse en ética a través de la literatura*<sup>175</sup>. En esta última, el autor explica su método de análisis estético a través de unos capítulos teóricos que organizan la primera parte del libro y un segundo bloque en el que el modelo se pone en juego en varias grandes obras de la Literatura universal.

Los asuntos abordados por el primer bloque son: la naturaleza de la obra literaria como ámbito en lugar de como objeto, la relevancia de los acontecimientos frente a los hechos, el binomio de sentido y significado sobre los textos, la producción artesanal y la creación artística y los procesos de vértigo y éxtasis. Procedemos a explicar brevemente cada uno de ellos.

El autor explica cómo una misma realidad puede leerse en clave objetual o ambital, lo que implica una mayor o menor capacidad de conocer esas realidades por la mayor complejidad y valor de las ámbitos. Así, por ejemplo, en el orden de los objetos, un poema no es más que tinta negra sobre un trozo de papel, pero en el de los ámbitos, es tan valioso para nuestra vida y nuestro crecimiento personal que puede no tener límites.

«Este descubrimiento preciso de la condición *ambital* de ciertas realidades encierra la mayor importancia por una razón decisiva: *los ámbitos pueden encontrarse entre sí y los objetos no*. Y ya sabemos que el ser humano vive como tal, se desarrolla y perfecciona creando encuentros de uno y otro orden»<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup>LÓPEZ QUINTÁS, A., *La experiencia estética y su poder formativo*, Deusto, Bilbao, 2004.

<sup>174</sup>LÓPEZ-QUINTÁS, A., *Tolerancia y manipulación*, Rialp, Madrid, 2001.

<sup>175</sup>LÓPEZ QUINTÁS, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Navarra, 1997.

<sup>176</sup>*Ibíd*, 30.

En este sentido, el texto literario (el poema que poníamos como ejemplo) o el cinematográfico, es un ámbito porque es fruto de múltiples relaciones, diálogos, intencionalidades, miradas y a su vez es capaz de entablar nuevos vínculos con el espectador. Cuando buscamos un método para analizar las películas de Alfred Hitchcock, lo hacemos, intuitivamente, porque percibimos un ámbito que orienta el modelo. No se nos ocurre, por ejemplo, clasificar su obra según los metros filmados en cada película o según el ruido que hacen cuando se arrojan contra el suelo. Un análisis así no produciría el valor que debe nacer de la interacción comunicativa, no haría justicia a la realidad ambital del cine de Hitchcock, aunque ciertamente esos ámbitos son también objetos y la ausencia de un logos compartido o el egoísmo, pueden hacer que las tratemos como tales.

López Quintás distingue también entre «hechos» y «hechos históricos» o «acontecimientos»:

«Cuando un hecho abre campos de posibilidades – y en casos cierra otros–, ordena la existencia de ciertas personas o grupos de personas de una determinada manera, construye un hecho histórico, un acontecimiento»<sup>177</sup>.

Con estas palabras, López Quintás explica la relevancia de los acontecimientos o *hechos históricos* en la vida humana. Los acontecimientos son aquellos hechos que implican un cambio o un descubrimiento en nuestras vidas, un discernimiento que implica nuestra biografía y, por lo tanto, nos cuenta tanto o más de lo que nosotros contamos a través de él y en este sentido conectan con la cuestión del «interés humano», pues no son asuntos exclusivamente personales, sino, además, sociales, construyendo, respectivamente, los planos biográficos e históricos.

Bajo esta consideración entran algunos actos de comunicación, que además de ser *hechos* son también *acontecimientos*. Estos últimos son los que mayor relevancia adquieren en cuanto a la cuestión intencional de la dimensión moral de los actos comunicativos. En esa categoría se encuentra el cine de Alfred Hitchcock, en

---

<sup>177</sup>*Ibid.*, 36.

primera instancia para el propio Hitchcock, quien lo había considerado siempre el único modo conocido de relacionarse y habitar el mundo. Para Hitchcock, durante su primer periodo de apuesta por la unidad, el cine era una manera de buscar la verdad y durante su segundo periodo de fragmentación, un modo de manipular a los diversos agentes que intervenían en ese acto de comunicación (los actores, productores, guionistas y demás interventores de la industria y en último lugar los espectadores).

En la esfera de los acontecimientos se encuentran los actos humanos, aquellos que siendo ejecutados por personas, como todo acto del hombre, lo son de modo muy consciente y volitivo, en busca de un bien o una verdad que tienden a trascender la contingencia y el posibilismo de la corporeidad humana. Los actos más plenamente humanos son morales porque involucran a la persona entera. Es en este sentido en el que Alfonso López Quintás nos recuerda que cada acto humano ha de ser un acto creador, un acto creativo, que juega con la realidad de un modo no siempre impuesto sino más bien dialogado con la misma.

Los acontecimientos son inmensamente significativos para el ser humano porque son capaces de transformar nuestra vida. Son los dinamizadores de la trama. Se relacionan con los puntos de giro e incluso puntos de inflexión de las tramas narrativas porque ponen al personaje frente a su vida, ante un escenario acontecido (no elegido) frente al que debe responder con vocación, lo que necesariamente es transformador. Aquí se conectan con la cuestión de sentido que, como indicábamos, es el *interés humano* sobre la significación particular.

«Todo ser humano es, en este radical sentido, un *poietés*, un poeta, en cuanto teje ámbitos de convivencia al amar, pensar, hablar. Pese al poder enervante de la rutina, todo acto humano es un acto de creación»<sup>178</sup>.

Por este motivo, los films de Alfred Hitchcock merecen ser considerados acontecimientos y actos humanos, actos comunicativos, creativos, libres,

---

<sup>178</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A., *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid, 1998, 216.

creadores, humanos, morales, convencionales como consecuencia de lo anterior y expresivos como consecuencia de creativos.

La diferencia que López Quintás establece entre sentido y significado se relaciona con las anteriores distinciones, pues mientras un significado es universal –la definición de una palabra en el diccionario-, el sentido es siempre encarnado, se relaciona con el interés humano y sus posibilidades de crecimiento personal.

Mientras los objetos tienen un significado, los ámbitos apuntan al sentido; mientras los hechos de nuestra vida significan cosas, los acontecimientos revelan un sentido. Por esta relación entre ambos, denominaremos cuestiones semánticas y de sentido a una de las variables bajo las que revisaremos la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Hay que tener en cuenta, en este caso, que las películas de Hitchcock pretenden, al menos, reunir acontecimientos y, por lo tanto, estar más en la línea del sentido que en la del significado. Hitchcock pensaba que el cine y la vida solo se diferenciaban en que al primero se le retiraban los momentos de aburrimiento. Algo similar a lo que a través del concepto de *mímesis* ha explicado García-Noblejas en clave poética.

El sentido, por lo tanto, se opone a lo formal porque, como nos recuerda Alfonso López Quintás, es la conexión de las significaciones particulares de los actos humanos con los valores universales.

«El comer es un *hecho* y tiene siempre un *significado* igual: reponer fuerzas, complacer el gusto... pero en cada situación este significado adquiere sentidos diversos. Sentido y significado no se oponen; se complementan. Por eso nuestra vida se enriquece cuando sabemos ver cada hecho en dos niveles distintos: el nivel del significado y el nivel del sentido»<sup>179</sup>.

---

<sup>179</sup> *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, 37.

López Quintás distingue también entre producción artesanal y creación artística:

«Anteriormente, hemos advertido que un poema no es un objeto, sino un ámbito. Lo es porque el proceso de elaboración del mismo es *creativo*, no meramente *artesanal*. El poeta se *encuentra* con algunos aspectos de la realidad, que son *ámbitos* y el fruto de tal *entreveramiento de ámbitos es el poema*. Por eso el poeta no puede fijar el lugar y momento de *crear versos*, como el carpintero determina el momento y lugar en que va a *hacer* mesas o sillas. No puede determinarlo porque no es dueño de los posibles encuentros que vayan surgiendo en su vida»<sup>180</sup>.

Este es otro de los conceptos que tomamos de Alfonso López Quintás para acotar nuestro objeto de estudio en la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock y no en la televisiva, porque la periodicidad y normas exigidas por el concepto serial en televisión, acercaba esa producción a la producción artesanal, aunque sigue intacta la genialidad del director en ellas. Sin embargo, el cine, pese a todas las limitaciones de las productoras, permite un mayor margen de desarrollo para la creación artística y, por lo tanto, para la recepción de una mirada moral en las películas.

Los procesos de vértigo y éxtasis que expone López Quintás en esta obra nos hablan de la adecuación entre la misión y la vocación vital (éxtasis) y de la fragmentación y la soledad (vértigo) que tanto nos interesan en el cine de Hitchcock. Como imitación (mímesis) de procesos vitales, esos procesos pueden leerse en las grandes obras que analiza Alfonso López Quintás y también aparecen en las películas de Alfred Hitchcock.

« El éxtasis es un impulso hacia la madurez personal. Pide generosidad y decisión. El proceso de éxtasis incrementa nuestra capacidad creadora y afina nuestra sensibilidad para los grandes valores. (...) Alfonso López Quintas pone siete pasos ascendentes en el proceso de éxtasis: generosidad, respeto y estima, colaboración, encuentro, alegría, entusiasmo, felicidad (paz, júbilo)»<sup>181</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibíd.*, 39.

<sup>181</sup> «Vértigo y éxtasis», *El alfa y omega, recursos para el crecimiento psico espiritual*, 14-07-2010. Disponible en internet en: <https://elalfayomega.wordpress.com/>, última consulta: 22-octubre-2015.

Los pasos, como puede observarse, incluyen las actitudes necesarias para que se produzca un encuentro auténtico (respeto, estima y colaboración) y parten de la actitud generosa que posibilita ver los ámbitos en la realidad y relacionarse con ellos generando los vínculos de los que habla Álvaro Abellán-García. Por último, cuando esto sucede, de esa interacción nacen frutos que se expresan en las actitudes propias de una vida lograda (encuentro, alegría, entusiasmo, felicidad...).

Un ejemplo en la cinematografía de Alfred Hitchcock, que solo puede ser explicado de este modo, es *I Confess (Yo confieso)*, 1953. En ella, un sacerdote, el padre Logan, entiende su vocación y adecua a ella su misión anteponiendo el bien de los demás sobre el suyo propio por la autoexigencia de preservar un secreto recibido en confesión. Este hombre es juzgado, encarcelado, perseguido, rechazado, abucheado por la multitud, amenazado, etc. No desiste, sin embargo, en su actitud de cargar con los pecados ajenos y recibir y cumplir penitencia por ellos. Solo quien sabe de una felicidad mayor a la que está llamado, atraviesa con paz este calvario y solo quien sabe que la recompensa que espera al padre Logan no es de este mundo, entiende el final de este film, en el que el sacerdote no recibe compensación por el error ni reconocimiento público. Como recogíamos de Pedro Gutiérrez Recacha en el estado de la cuestión de esta tesis, *I Confess (Yo confieso)*, 1953, es una película católica porque solo puede ser entendida por un católico.

«Si adopto en la vida una actitud egoísta, al ver una realidad atractiva, intentaré dominarla y convertirla en un medio para acumular sensaciones placenteras. Si es una persona, me dejo “fascinar” por sus cualidades. Ese apego a lo que enardece mis instintos me produce euforia, pero esa exaltación interior se convierte en decepción devastadora al darme cuenta de que no puedo encontrarme con esa realidad por haberla reducido a mero objeto de complacencia. Al no encontrarme con ella, bloqueo mi desarrollo personal. Ese bloqueo produce tristeza. (...) El proceso fascinador de vértigo queda expresado en la siguiente línea descendente anotada por Alfonso López Quintas: Egoísmo, euforia, decepción, tristeza, angustia, desesperación, soledad asfixiante y destrucción»<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup>*Ibid.*, 21-23.

La última etapa del cine de Hitchcock está sembrada de ejemplos de personajes cuyas vidas convergen en el vértigo. Así puede leerse, desde luego, *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, en la que hasta el título apunta la conexión, pero también Norman Bates en *Psycho (Psicosis)*, 1960 y Marnie en *Marnie (Marnie, la ladrona)*, 1964 son claros ejemplos de estos procesos, que pueden leerse igualmente en *Topaz (Topaz)*, 1969, *Family Plot (La trama)*, 1976 y muy especialmente en *Frenzy (Frenesí)*, 1972, como se muestra en el capítulo siguiente.

Pero además, la misma bio-filmografía de Hitchcock puede leerse en la clave de estos procesos, pues su apuesta por el ideal de unidad y la búsqueda de la verdad a través del cine es un camino de madurez personal que se trunca por las decisiones que toma el propio director frente a una serie de acontecimientos (hechos de especial relevancia) que sacuden su vida. Así, la etapa de fragmentación no es solo una fragmentación visual, sino que esta es resultado de una fragmentación personal en el propio Hitchcock.

### 3. LA MIRADA, LA COMUNICACIÓN Y EL CINE COMO ACTOS MORALES

Precisamos aquí el sentido en el que se utilizan los términos más importantes para nuestra exposición. Los pondremos en relación con nuestro objeto de estudio y explicaremos las concordancias o discordancias con otros términos con aparentes similitudes, pero importantes diferencias.

#### 3.1. Moral y acción humana

«La naturaleza, el modo de ser, determina el obrar. Pero en el caso del ser humano, cuya naturaleza es racional, esa determinación solo afecta al modo en que se realiza, y no al contenido, que ha de ser querido y elegido explícitamente»<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> AGEJAS, J., *El arte de aprender la libertad*, Spiritus Media, Madrid, 2003, 60.

Así explica José Ángel Agejas en *El arte de aprender la libertad* que lo moral radica en lo específicamente humano y cómo lo moral y lo ontológico son interdependientes y distintos a la vez. Sobre esta idea de la acción humana y la dimensión del obrar relacionada con la anterior, podemos establecer los puentes que nos permiten afirmar algo de Alfred Hitchcock que es contado por el modo en el que coloca la cámara y por el modo en que retrata la realidad. Estos encuadres son, sin duda, eco, imágenes, de una cosmovisión, pero no son Hitchcock ni se pueden identificar con Hitchcock. Tanto José Ángel Agejas como Ramón Lucas, que se cita posteriormente en este mismo epígrafe, delimitan perfectamente este campo de la acción humana en la dimensión moral del hombre.

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 el que, libremente, elegimos las acciones que construyen nuestra biografía y nuestro carácter. En este sentido, la ética es una *segunda naturaleza*. Es, como explica Ramón Lucas Lucas en *Horizonte vertical*<sup>184</sup>, un modo de ser del hombre, distinto del ser del hombre. Si bien la dimensión moral es esencial en la persona humana, no se identifica con el plano ontológico, lo que explica que ambas naturalezas puedan oponerse.

«La respuesta hay que buscarla en la contingencia humana, y por tanto en la no identidad entre ser y actuar. Si en el nivel ontológico es verdad que yo no puedo no ser yo y continuar existiendo, en el nivel operativo las cosas no son así, y yo puedo actuar en disconformidad con mi ser»<sup>185</sup>.

En la estela de nuestros autores de referencia, la posición de cámara en los relatos cinematográficos de Alfred Hitchcock es una acción humana libre y elegida creativamente por el director, quien elige uno de los modos posibles de narrar a través de un encuadre que coincide, en ocasiones, con la focalización y ese hábito

---

<sup>184</sup>LUCAS, R., *Orizzonte verticale. Senso e significato della persona umana*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2007. Trad. de Salvador Antuñaño, *Horizonte vertical, sentido y significado de la persona humana*, BAC, Madrid, 2008, 164-166.

<sup>185</sup>*Ibid.*, 164.

de encuadrar según unas normas confiere, a la vez, un determinado carácter en el director y un determinado estilo en sus obras.

José Ángel Agejas recuerda la distinción entre acto del hombre y acción humana. La segunda es un dinamismo y una unidad de acciones, que reflejan la especificidad de lo humano, en las que el hombre actúa solo como hombre. Los actos humanos son el resto, todos aquellos no protagonizados por la dimensión racional:

«En la acción humana se muestra cómo la voluntad del sujeto se realiza tendiendo intencionalmente a un fin querido conscientemente en cuanto perfección del sujeto»<sup>186</sup>

Por lo tanto, el mismo director se cuenta y si cuenta algo de lo humano, también nos cuenta, en la posición de cámara. Lo ético es, también, lo exclusivamente humano, lo propio de los sujetos (ámbitos de nivel superior), cuya complejidad les hace funcionar de un modo diferente al del resto de realidades, que no solo interactúan, tienden o generan, sino que además son capaces de querer intencionalmente una acción que previamente se representan y posteriormente se orientan a su realización.

De esta manera, Agejas indica una estructura de la acción moral, compuesta por unas fases en las que intervienen, indisolublemente, todas las facultades y dimensiones humanas:

«El primer nivel de la acción está formado por la formulación de los motivos para elegir y la definición del proyecto; el segundo, por la deliberación explícita de los medios y el consentimiento; y el tercero y último implica su ejecución, la puesta en práctica»<sup>187</sup>

Si lo ético es el modo en el que hacemos lo ontológico, el modo en el que obramos, lo moral no es lo moralista. Lo ético es la medida de la acción humana en el mundo. En Hitchcock, esa intervención es su cine.

---

<sup>186</sup>*El arte de aprender la libertad.*, 57.

<sup>187</sup>*Ibíd.*, 78.

Desde esta perspectiva se entiende mejor el interés de Charbol y Rohmer, por mostrar un Hitchcock moral y no moralizador. Nos hablan de un Alfred Hitchcock cuyo cine responde a una idea clara de moral que no pretendía cerrar el círculo *moralizando* a los espectadores, al menos cuando lo afirmaron estos dos autores, en 1957. El Hitchcock de la fragmentación y la manipulación empieza un año después. Aun así, desde la dimensión moral del ser humano, no se puede identificar la fragmentación con la manipulación directamente en Hitchcock, pese a que él se reconociera un gran manipulador en los últimos tiempos.

«Si Hitchcock es moralista, en cambio no tiene nada de moralizador. Su papel es sólo poner a la vista, dejando a cada cual la tarea de sacar las conclusiones. (...)»<sup>188</sup>.

Por eso es pertinente indicar que la noción de moral a la que nos acogemos, en primera instancia, es, la referente a los actos humanos personales, orientados por una cosmovisión que podemos rastrear en el cine de Hitchcock. Posteriormente explicaremos la segunda:

«Dentro de lo moral se distingue entre moral como estructura y moral como contenido. En el primer sentido designa una característica antropológico-ética, particularmente resaltada por Zubiri y Aranguren y se opone a lo amoral: la estructura moral conviene a los actos humanos en cuanto que no están de suyo ajustados al medio externo, sino que el hombre ha de ajustar sus actos o realizar el ajustamiento, dando razón de ellos»<sup>189</sup>.

Con este enfoque de lo moral en el acto de comunicación, es posible hablar de unidad y fragmentación en el cine de Alfred Hitchcock. Hablaremos de dos estilos en el sentido en el que acabamos de indicar, como consecuencias visuales de una perspectiva moral en el cine, perspectiva presidida por la posición de cámara principalmente, por su alto poder enunciativo. También en este sentido pueden

---

<sup>188</sup> ELORTEGUI, G., *Lente creativo*, cine de culto.culto del cine. Disponible en internet en <https://lenteCreativo.wordpress.com/2008/02/04/hitchcock-por-chabrol-rohmer/>, última consulta: 22-octubre-2015.

<sup>189</sup> FERRER, U., *Filosofía moral*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1997, 13.

relacionarse unidad y fragmentación con la cosmovisión de Hitchcock a través del cine. Este término es pertinente porque junto con la mirada del director y la cuestión moral, se articula en la doble vertiente en la que hemos trabajado las películas de Hitchcock. Por una parte la cosmovisión es una forma de ver el mundo, como la ética es una segunda naturaleza o la mirada expresa la transformación del corazón.

Por otra parte, esa misma mirada del director, a través de sus películas, orienta la nuestra. La ética es, además de la adecuación misma, la que juzga esa adecuación, pues hace tanta referencia a la estructura como al contenido. La cosmovisión es también, además de un modo de entender el mundo, un modo de interpretar el mundo y el particular modo de estar en el mundo de Alfred Hitchcock produce una cosmovisión que sigue viva en su obra cinematográfica.

Ahora bien, la dimensión moral no es, como nos recuerdan Urbano Ferrer y nuestros autores de referencia Álvaro Abellán-García, Juan José García-Noblejas, Alfonso López Quintás, solo una cuestión estructural, sino también de contenido. Nuestras acciones nos configuran en gran medida, pero no somos nuestras acciones y no somos por ellas.

En este punto resulta luminoso retomar la distinción de José Ángel Agejas entre acción y acto de ser. Mientras el acto de ser es de orden metafísico, el acto de la existencia de un ente; su acción es un dinamismo, la manifestación de su ser. Por ello, nuestras acciones nos realizan, construyen, en el sentido de reconciliarnos con la unidad a la que estamos llamados, pero no dan el ser ni lo son. De hecho, dependen del acto de ser:

«El acto de ser es, por tanto, la condición de posibilidad y la fuente misma de las acciones que cada uno de los entes realiza como expresión de su riqueza original y originaria. La realidad es un complejo entramado de entes y de relaciones entre los mismos»<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> *El arte de aprender la libertad*, 50.

Por lo tanto, estas acciones ayudan en la edificación de nuestro carácter, apuntan hacia felicidad o construyen nuestra madurez personal, lo que nos acerca a la plenitud por medio de la unidad, que habíamos descrito como la adecuación entre nuestra vocación y nuestro proyecto vital.

### 3.2. La mirada: un tipo de acción humana

La mirada del director la entendemos como un tipo de acción humana. Es una acción moral porque como indicamos en el apartado anterior, se articula antropológicamente y responde a una cosmovisión que tiene que ver con lo biográfico, con las influencias y, con el temperamento, el modo de mirar cultural en el que se está inserto y, sobre todo, la forma de ejercer la libertad personal del director. Esta mirada en Alfred Hitchcock la han analizado Truffaut y Spoto, por ejemplo, indicando que existe un periodo británico y otro norteamericano y entendiendo que las producciones culturales son fruto de un modo diferente de estar en el mundo.

También Pedro Gutiérrez Recacha habla de una cosmovisión católica en Hitchcock, que inspira una iconografía y una narrativa. También hay un modo de representación institucional, el del cine clásico, que responde a una visión del mundo que es un logos compartido por muchos directores y sus espectadores. Gutiérrez Recacha explicaba que el cine clásico lo es porque cuenta historias con sentido. Cuando el mundo cambia, principalmente por las dos Grandes Guerras y cuando el audiovisual se redimensiona con la televisión y otras innovaciones tecnológicas, también cambia la cosmovisión y, por ende, el modo de representación cinematográfico. En busca de esa mirada moral, fruto de una segunda naturaleza, hemos recorrido bio-filmográficamente a Hitchcock, intuyendo que el cambio evidente en sus films era un cambio de mirada que podía tener que ver con el mismo modo de mirar su propia vida, la finitud de esta, su éxito y sus relaciones personales. También hemos buscado en las personas con las que trabajó, las que admiraba, las que le influyeron estilísticamente o en su amor al cine, hitos para entender esa primera dimensión de su mirada.

Ahora bien, la mirada de Alfred Hitchcock se traslada al cine, fundamentalmente, en dos sustancias expresivas: el encuadre y el montaje. La posición de cámara tiene mucho que ver con esa primera dimensión de la mirada y apunta a la unidad desde la focalización cuando ordena todos los elementos del plano. Todo lo enmarcado queda regido por el punto de vista y el punto de vista cuenta tanto (en ocasiones más), como la trama. Por eso utilizamos el término *mirada*, que nos parece, supera, el tradicional concepto de *punto de vista*. El director, en ojos de un narrador o de un personaje, a través de un plano subjetivo, se pone a sí mismo y se revela, pero no olvidemos que también, de algún modo, revela algo al espectador y orienta su mirada y su criterio en una determinada dirección.

Álvaro Abellán-García explica que la interacción comunicativa produce una modificación en quienes se comunican, una modificación que es mayor cuanto más significativo sea el acto comunicativo. Las acciones emprendidas por Alfred Hitchcock con respecto a la posición de cámara y al montaje tienen consecuencias tanto en él como en los espectadores y su cine. Mientras que la operación de encuadre apunta más al modo en el que Hitchcock ve el mundo, la de montaje apunta a cómo quiere que comprendamos el mundo. No son dos elementos ajenos, de hecho Juan José García-Noblejas los considera dos caras de una misma operación. La mirada está en ambos y con ambos puede apuntarse a la unidad y a la fragmentación. Pongamos como ejemplo el montaje transparente, que apoya la unidad; y las tomas aberrantes, que apoyan la fragmentación. De igual modo puede manipularse con posiciones de cámara y con el montaje, aunque las posibilidades de hacerlo con el segundo se multiplican. Cuando la cámara no está en el lugar del acontecimiento y suponemos (porque la cámara solo muestra trozos de pastel), que todo lo que ocurre delante de la cámara es significativo, relevante y cierto, hay una manipulación enunciada por parte del director. De este modo, la cámara, que no es capaz de mentir, no dice, sin embargo, la verdad. Pero a través del montaje se puede contar una historia diferente en el espacio y también en el tiempo y por ello, es la herramienta favorita de la manipulación.

Las consecuencias de las acciones son el modo en que estas modelan a quienes las ejecutan y a quienes las padecen. Así, podemos leer bio-filmográficamente la vida de Alfred Hitchcock también como la de una deconstrucción anunciada por su propia fragmentación, cocinada en su vida y en sus películas. Fruto del efecto de este proceso en él es el pesimismo creciente junto con otros signos de decadencia que le acompañaron durante sus últimos años.

También en nosotros, los espectadores, las películas de la unidad producen un efecto diferente de las películas de la fragmentación. No es inusual escuchar cómo las favoritas de una gran parte del público, aun hoy, son las de la unidad. Son películas que pueden verse una y otra vez, mientras que las de la fragmentación producen un desasosiego incómodo, buscado por Hitchcock, con el que no queremos empatizar. El lado oscuro de lo humano, denso y cortante, atraviesa nuestra conciencia y nos cambia. Sabemos del poder revolucionario de la imagen cuando asistimos a una secuencia que no vamos a olvidar nunca. Es una sacudida que no viene del ojo, sino directamente de la conciencia y en ese mismo instante sabemos que algo ha cambiado. La pérdida de sensibilidad y empatía por hábito de consumo de imágenes violentas, por ejemplo, es buena prueba de esto.

La desconfianza de Hitchcock en la humanidad, mostrarnos solo el lado más perverso del ser humano, invertir los roles morales en los personajes, etc., nos hace, por momentos, pensar como Hitchcock y mirar a través de sus ojos. Si no compramos esto, si no firmamos, en palabras de Juan José García-Noblejas, un pacto de lectura con el director y pensamos y miramos como un psicópata, no hay modo de ver *Psycho* (*Psicosis*), 1960. Si al terminar el film el espectador se avergüenza de haber deseado la muerte de Marion, por ejemplo, no hay mejor prueba de cómo la mirada de Hitchcock sigue atravesando dimensiones para hacernos querer lo que no queremos y mirar como no queremos mirar. Así, por ejemplo, se gestiona la manipulación a través de la mirada que Hitchcock nos insta a adquirir.

En el capítulo tercero se cita a Granados en *El corazón, urdimbre y trama*. Este autor, que dedica una obra a hablar de la afectividad cuyo lenguaje posee una lógica especial y de la relación de la afectividad con el conocimiento intelectual en la integridad de la persona humana, explica también que el corazón, como simbolismo de la centralidad de la persona, es el órgano de la mirada, y no el ojo.

Así, cuando se mira con el corazón, se ve mejor, porque se hace algo más que ver. Recogemos esta acepción de la mirada porque es paradigmática en Hitchcock, quien no habiendo mirado nunca a través del visor de una cámara amaba el cine más que cualquier moral y se preguntaba sobre la ética de ventanas. Con Granados se explica muy bien la noción de mirada como algo superior al punto de vista pues incluso quien no ve, como Hitchcock en el caso de la cámara, mira permanentemente con la cámara y nos hace mirar con ella en *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, por ejemplo.

Pedro Laín Entralgo, en *Teoría y realidad del otro II*<sup>191</sup>, clasifica las miradas intencionales en cinco variantes que pueden aplicarse, también, al discurso audiovisual. Se trata de una primera *mirada inquisitiva*, que espera algo del otro (con quien se comunica) y en ese esperar, el otro es mirado como algo inacabado. Sin embargo, aunque pueda ser una mirada prejuiciosa, es imprescindible como paso previo a la mirada comunicativa auténtica y no objetualiza al otro en sentido restrictivo, sino que espera a su conformación. Podemos encontrar este tipo de mirada de Alfred Hitchcock en sus films de transición entre el periodo de unidad y el periodo de fragmentación y también en los primeros films, a través de los que busca la consolidación de un estilo. Su relación, entonces, con el mundo y con el espectador es inquisitiva. No se ofrecen las actitudes necesarias para la comunicación auténtica y fructífera, porque no se dan todos los fines con plena satisfacción, es decir, no puede existir una mirada colaborativa sin el entendimiento previo, que se dilucida en esta mirada.

---

<sup>191</sup> LAÍN, P., *Teoría y realidad del otro II*, Revista de Occidente, Madrid, 1968, 181-183.

La segunda es la *mirada objetivante*, considerada en sentido estricto y del mismo modo que Alfonso López Quintás, es la mirada del nivel 1, que es la adecuada a los objetos. Cuando Alfred Hitchcock mira su cine, el mundo o sus actrices de este modo, podía darse una reducción de lo real a lo visible, de la mirada al punto de vista y esto tiene grandes consecuencias morales que pueden llegar a manipular intensamente el discurso, como indica, por ejemplo, José Ángel Agejas en *La polémica del caso Balauz-Espada*<sup>192</sup>. En este caso, el deseo de resaltar un aspecto de la realidad en la fotografía del cadáver de un inmigrante sobre la orilla de una playa española, invalida la realidad porque elige un encuadre que oculta el resto de elementos presentes en el momento de la instantánea.

La mirada de Alfred Hitchcock en los films de la fragmentación es una mirada objetivante que reduce la realidad eligiendo puntos de vista muy expresivos, que, sin embargo, no muestran la realidad tal cual es.

El tercer tipo de mirada, para Laín, es la *mirada abierta o receptiva*, que no objetualiza al otro, sino que lo acepta tal cual es, sin imponer, previamente (como en el caso de la mirada inquisitiva), un prejuicio. Este tipo de mirada es la deseada por Alfred Hitchcock para el espectador, pero el espectador, de eso se queja Hitchcock durante sus últimas producciones, se mueve entre lo que hemos definido como *mirada inquisitoria* y esta última.

El cuarto tipo de mirada es la *mirada instantánea o petitoria*, que ve en el otro un igual y pide su colaboración. Es la mirada que encontramos de Alfred Hitchcock sobre el mundo y en sus relatos cinematográficos durante el periodo de unidad. Estas miradas, también algunas de las anteriores, están en Hitchcock y las encarnan sus personajes en diversos momentos de sus films.

---

<sup>192</sup>AGEJAS, J. A., «La polémica del caso Balauz-Espada», *Información, libertad y derechos humanos: la enseñanza de la ética y el derecho de la información*, 2004. Recoge los contenidos presentados en: *Congreso internacional de Ética y derecho de la información* (Febrero, 2003, Valencia).

La última mirada que nos propone Laín es la *mirada autodonante o expresiva*, que supone la confirmación de un compromiso de vida con el otro, por el que nos entregamos plenamente a él. Este compromiso, explica Alfonso López Quintás, solo puede producirse entre los ámbitos de nivel superior, es decir, los sujetos. Hay una cierta personificación en las palabras de Hitchcock cuando afirma que ama al cine más que a cualquier moral<sup>193</sup> en las que expresa que su mirada autodonante reposa en el cine como institución cultural. Esta es la mirada que contempla Alfonso López Quintás en el proceso de éxtasis, la mirada que orienta las acciones humanas, morales, a la felicidad.

En último lugar, hemos considerado que la mirada de Hitchcock conforma un estilo, es decir, un modo de obrar en el mundo que se compone de unas normas (convenciones acatadas libremente) y, al mismo tiempo, de un sello personal, del carácter obrado por la segunda naturaleza. Por este motivo hablaremos de estilo de unidad y estilo de fragmentación en referencia a la mirada de Alfred Hitchcock sobre su creación cinematográfica, una mirada moral.

### 3.3. El acto comunicativo: ofrecer una mirada

El acto comunicativo ofrece una mirada, mediada en este caso por el filme. Los actos comunicativos como la operación de encuadre, son actos humanos y, por lo tanto, morales. La ubicación de la cámara, al igual que el orden de los planos en el montaje, no obedece solo a cuestiones técnicas. La cámara no ocupa el único lugar posible en el espacio como el montaje no muestra la única versión posible de la película. No se pone la cámara, tampoco donde exige el decorado ni donde es más cómodo para el tiro de cámara. Si es preciso derribar una pared o construir una maqueta para que la cámara atravesase unas escaleras o parezca deslizarse hacia el interior de una tubería, Hitchcock lo hará con una tecnología más aparatosa que la actual y grandes dosis de ingenio. El gran esfuerzo económico, físico, intelectual, que es preciso para producir una posición de cámara como las citadas, es una prueba más de la cualidad moral de este acto de comunicación.

Los actos comunicativos tienen un motivo y unos fines como todos los actos humanos y son precisamente los fines, los que impulsan finalmente la acción. Abellán-García explica que los fines de los actos de comunicación son

---

<sup>193</sup> En TRUFFAUT, F., *Op. Cit.*, 14.

*entendimiento, comprensión y colaboración*, y que estos son una concreción de toda actitud exigida para un encuentro auténtico, es decir, *respeto, estima y colaboración*. Los motivos, pueden ser diversos. Nacen de la esencialidad de la comunicación en el hombre, de la voluntad de construir algo juntos y en caso de Hitchcock, se expresan a través del cine. Los actos comunicativos también son mediados y la elección del medio y la adecuación de este a los fines de la comunicación es, en sí mismo, otro acto humano, libre, moral.

Estos medios, tecnológicos o no, deben ser ordenados al fin. Si esto ocurre, el relato o el acto comunicativo, produce unidad. Cuando el fin no justifica los medios en el caso del acto comunicativo, la fragmentación se instaura.

Por último, como explicábamos en las acciones morales, los actos comunicativos tienen consecuencias y éstas, a diferencia de los resultados de otras acciones del hombre, son buenas o malas, constructivas o deformadoras, como se ha explicado anteriormente. Estas consecuencias repercuten en todo el universo en diálogo, es decir, tanto en el director y el espectador, como en las películas, en la producción de las mismas, en los guiones, en las posiciones de cámara y hasta en la caracterización de los actores, como indicaba Juan José García-Noblejas en su *Poética*<sup>194</sup>, al hablar sobre la urgencia de sistematizar una poética de todos los actos de comunicación o diálogos implicados en la producción y/o creación de una película.

#### 3.4. Lenguaje audiovisual: una reflexión

En la definición del producto cinematográfico como relato y en todas las batallas previas y posteriores que con el lenguaje precisa lidiar este término, nos hemos servido siempre de la *Poética del texto audiovisual* de Juan José García-Noblejas. Hemos explicado en el apartado dedicado a esta obra cómo el relato exige unidad, relación temporal e interés humano y es la dimensión de escritura en el tiempo la que lo diferencia del discurso. Recapitulamos también la distancia que el autor

---

<sup>194</sup> *Poética del texto audiovisual*, 380-381.

toma frente al término «lenguaje audiovisual» al que no considera tal, sino una modalidad del lenguaje. También en ese sentido utilizaremos nosotros «la expresión», como una forma de explicar ciertas cuestiones lingüísticas presentes de modo análogo en los relatos cinematográficos.

En todo discurso y también en todo relato hay un enunciador que, como explica García-Noblejas, puede estar presente en el texto. Si esto ocurre, el director, en el caso del cine, puede establecer un vínculo con el espectador, un vínculo que puede atravesar continentes y siglos y producir un cambio en quien ve la película y, en cierto modo, un nuevo relato, la co-creación o recreación del espectador que la interpreta. Todo esto, que nos interesa como orientación de la mirada y para ello es necesario abordar la película cinematográfica como acto de comunicación sin obviar el gran componente expresivo devenido de su carácter artístico. Sin embargo, el modo en que se expresa Hitchcock solo nos resulta valioso en cuanto que podemos percibirlo, interpretarlo, traducirlo, comprenderlo y colaborar con él. En este sentido, entendemos que lo comunicativo acoge lo expresivo. El término *expresivo* y *comunicativo*, son, entonces, en función de sus respectivas extensiones, sinónimos a veces. Cuando hablamos de *sustancias expresivas* y lo hacemos con relación al encuadre y al montaje, tomamos la nomenclatura de Juan José García-Noblejas. En este caso se refiere a que en un relato audiovisual solo encuadre y el montaje son capaces de producir sentido y adoptar un rol enunciador. La mirada del director reposa muy especialmente en estas sustancias.

Sin embargo, utilizaremos el término *formas expresivas* o *expresión*, para hablar de la técnica cinematográfica de Alfred Hitchcock durante el periodo de fragmentación. En este caso lo expresivo, no deja de ser una parte de lo comunicativo, pero restrictivo. Lo expresivo es, entonces un modo de contar de Hitchcock, de estallar en ocasiones, de liberarse, no de compartir. Cuando lo expresivo se reduce al enunciador, el discurso se encapsula y corre el riesgo de replegarse sobre sí mismo. El último expresionismo de Alfred Hitchcock es un manierismo despótico que le lleva a querer todo para el espectador, pero sin el

espectador. Lo que antropológica y visualmente llamamos fragmentación, estilísticamente recibe el nombre de manierismo.

Hay otra cuestión lingüística cuyos términos debemos precisar. Se trata del modo en el que se ha estructurado la revisión de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock. Se ha atendido a cuestiones tecnológicas, sintácticas y semánticas. Entendemos por «cuestiones tecnológicas» las que hacen referencia al tipo de cámaras junto con sus accesorios (soportes, raíles, estabilizadores, portadoras de sonido, etc.), que se han utilizado en las películas que se analizan. Todas las cuestiones tecnológicas están también referidas a los operadores y directores de fotografía que las manejaron, pues como explicamos en el apartado dedicado al acto comunicativo, hay una mirada en ellas y sobre ellas tanto en el modo en que se utilizan al servicio del *decoupage* del director, como en la misma decisión de elegir unas u otras tecnologías.

Entendemos por «sintaxis» la relación entre unidades de significado, planos, pero también los planos de profundidad (mayor o menor profundidad de campo o perspectiva aérea). También hemos considerado sintácticas las divisiones del plano en microespacios ajenos que generan, por su contigüidad, una significación concreta (*picture in picture*).

Las «cuestiones semánticas», como explicábamos en el apartado dedicado a Juan José García-Noblejas, pueden ser de sentido cuando una película concentra una mimesis de la vida sin momentos de aburrimiento. Así, al menos, lo reflejaba Alfred Hitchcock, lo que no significa directamente que el sentido se oponga al aburrimiento. De hecho, es posible una mimesis vital del aburrimiento, con un profundo sentido e interés humano. El sentido es, entonces, el enunciador en el enunciado, el espectador en la obra, la interacción entre sujetos, la encarnación y personalización, en última instancia, de lo semántico.

#### 4. APORTACIONES TEÓRICAS PARA LA ELABORACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS

Dedicamos seguidamente un epígrafe al relato cinematográfico como acto de comunicación con sus características particulares tal y como han apuntado nuestros autores de referencia. Posteriormente se muestra una panorámica sobre los modos más habituales de analizar cine en función del aspecto del relato audiovisual sobre el que ponen el foco.

##### 4.1. Dimensión expresiva del medio fílmico y operación de encuadre

«La palabra “medio” tiene dos significados. Por norma general, los lectores suponen que McLuhan propone el significado que *ellos* están acostumbrados a usar cuando hablan de “los medios”, pero el libro fue escrito antes de que el significado se hubiera convertido en algo general. “Medio”, como se usa en *Understanding Media The extensions of man*, significa *milieu* o entorno»<sup>195</sup>.

Con estas palabras McLuhan hijo nos reconcilia con el significado primigenio del término «medio», que no se trata de un término polisémico, sino de la evolución del mismo vocablo en una de sus facetas. El medio fue siempre para McLuhan el entorno en que algo se desenvuelve y, por lo tanto, su contexto. Así, no existen «los medios» ajenos al «medio», sino que, de hecho, los medios son ámbitos y, por lo tanto, la película cinematográfica, como fruto de un acto de comunicación, es un medio en el que ocurre algo y, según McLuhan, sería también el modo en el que ocurre y el modo de acercarse a la realidad de los sujetos de esa comunicación:

«La pregunta pertinente, por lo tanto, respecto de la mediación tecnológica, es cuál se revela como la más apropiada *para los sujetos* que se comunican en un contexto espacio-temporal (y cultural) determinado y/o para aquello que se quieren comunicar. (...) En última instancia, la mediación debe ajustarse lo más posible a las condiciones de quienes se comunican y a las exigencias del referente real que quiere ser comunicado, de tal manera que

---

<sup>195</sup> MCLUHAN, E. “McLuhan Antes y ahora. El trabajo pendiente de mi padre”. *Infoamérica*, 7-8, 2012, 24-25.

las mediaciones sean elementos mediacionales o transparentes, donde brota la presencia de lo real, y no elementos mediatizadores, donde lo real queda oculto bajo la opacidad de los medios empleados»<sup>196</sup>.

Si entendemos la película como acto de comunicación y «medio» en el sentido apuntado por McLuhan, entonces, es posible preguntarnos por esa naturaleza de medio en el medio fílmico. Aquí, Abellán-García nos ayuda en la distinción entre Medio y Canal, tentación presente en la doctrina de McLuhan. El canal, como Lasswell lo entendía, era el medio a través del cual se transfería una información de un emisor a un receptor. Desde ese punto de vista, el medio y el canal se parecen, pero el término «entorno» amplía la visión sobre la naturaleza del medio que, a diferencia del canal, es más que física. Mientras el canal es entendido como una autopista de información, el medio es todo el sistema.

Sin embargo, esta visión estructuralista de la comunicación, no satisface la realidad y la riqueza de la comunicación humana, cuyo don radica, para Abellán-García, en un ser dialógico. Esta realidad ambital, relacional, de vínculos, no es, de hecho, tangible, sino invisible y presente de igual modo. Así, la naturaleza de medio no puede ser descrita por lo común a la comunicación animal o entre máquinas porque supone un reduccionismo injusto como todos, para con la realidad menospreciada.

El medio, como mediación entre los hombres y la realidad, no es la realidad misma, como explicaba García-Noblejas en *Comunicación borrosa*<sup>197</sup>. El medio no es el contexto en sentido estructuralista (como oposición a la situación) ni es el canal. El medio, para McLuhan, es el mensaje y, de hecho, ese debería ser el horizonte de todo medio y así lo entendió siempre Alfred Hitchcock. «La técnica crea el contenido» es una afirmación presente en todos los autores de relevancia que han escrito sobre la obra de Hitchcock. La poética, en el sentido en el que la ha planteado García-Noblejas (la producción de un objeto expresivo que es tercer

---

<sup>196</sup> *Ibíd.*, 24-25.

<sup>197</sup> *Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, 63 y siguientes.

lugar de encuentro entre los hombres), la trascendencia en el que la plantea Schrader y la metafísica de Rohmer, son distintas vías de expresar la intuición de McLuhan sobre la obra de Hitchcock y a través de quienes mejor la recorrieron. La sublimación técnica es un paso más sobre la cuestión relacional del lenguaje y la realidad, un paso de «poética audiovisual».

Entonces, la cuestión sobre la naturaleza del medio se presenta relevante una vez sabemos todo lo que no es y aquello a lo que está llamada a ser. Aquí, Abellán-García nos ayuda a destilar los aspectos más esenciales llegando a la afirmación de que la naturaleza del medio es la adecuación: adecuación en la elección de la herramienta y el manejo del lenguaje para la consecución de unos fines. La adecuación implica una reciprocidad entre los sujetos que se comunican, director y espectador en este caso, pero también entre el director y la realidad, de donde surge la dimensión moral de la enunciación fílmica.

La naturaleza del medio, entonces, es un *ser-para-otro*. La esencia misma de la realidad película cinematográfica en tanto que acto de comunicación es precisamente servir a unos fines distintos de sí misma. El medio no es nada más que una estación de servicio para otros, una adecuación, una relación mediada no solo por la proporcionalidad, sino también por la justicia. En este hecho, en la vocación de servicio inherente al acto mismo de la comunicación, radica la segunda condición de posibilidad de la dimensión moral del film.

Entender las películas de Alfred Hitchcock de este modo supone afirmar una *intentio auctoris* metafísica, por la que Alfred Hitchcock dialoga con el mundo a través de sus films. Recordemos que, de hecho, es así, pues considera sus películas como modos de buscar la verdad y, posteriormente, como vías de manipulación... En segunda instancia supone una voluntad de contribuir socialmente al mundo, una vocación de servicio que dialoga con la *intentio lectoris* (o del espectador, en este caso). Esto podría ser un modo de leer el suspense para Alfred Hitchcock, que lo consideró siempre el modo imprescindible

de incluir al espectador en el film a través del «interés humano» o la empatía compartida con los personajes y sus devenires.

Ahora bien, el medio fílmico no es cualquier medio. Comparte la identidad de la adecuación con el resto de medios de comunicación, pero además la especial naturaleza de medio «cámara» es diferente de la naturaleza de medio del montaje (herramientas de montaje). Lo es porque sus fines son diferentes y porque su razón de ser son esos fines. Las tecnologías de la comunicación son, como nos recuerda García-Noblejas, su uso al servicio del medio, un «tercer lugar» de encuentro, habitable y culturizador, agente de la comunicación de modo activo. García-Noblejas, no lejos de la visión de medio de McLuhan y de ámbito de López Quintás. De hecho, para García-Noblejas, la ética es la base sustentadora del relato fílmico y de ella nace la poética.

«Por eso la novela no es (ni tampoco el film), precisamente el territorio donde se suspende el juicio moral; si así fuera, por el contrario y según las premisas del mismo Kundera, esa sería la principal enfermedad que puede estar acabando con ella. Y de paso, con el cine»<sup>198</sup>.

En 1982, García-Noblejas había publicado su *Poética del texto audiovisual* y, en ella, se refería a las operaciones de encuadre y montaje como sustancias enunciadoras en el texto. Reconocía, además, la necesidad de indagar en ellas y en los aspectos tecnológicos que producían estas implicaciones de las que hablaremos posteriormente porque de este encuentro entre el director, la cámara, el montaje y todas sus dificultades y posibilidades, surgía la obra y, ese acto de comunicación, como después lo reconoce en *Comunicación borrosa*, no es posible o no es igual si no se conocen, fabrican, necesitan, unas u otras tecnologías.

Recogemos la necesidad de entender integralmente la obra cinematográfica, con atención a cuanto dicen en ella los medios utilizados para su producción, la expresividad que alcanzan y el rol que desempeñan en la lectura de la obra según

---

<sup>198</sup> *Comunicación borrosa: sentido práctico del periodismo y la ficción cinematográfica*, 199.

una perspectiva de sentido, que reclama una moralidad y, por tanto, una referencia personal del autor, director, en este caso:

«Parece, pues que, con la perspectiva de la *focalización* implícita en el estudio de las formas de contenido, es posible dar cuenta del trabajo que desempeñan las sustancias de la expresión audiovisual en el acceso a los caracteres del sentido cinematográfico. Bien entendido, que como es de suponer, se precisa el ulterior análisis detallado y concreto de esas sustancias. (...) Es de indudable urgencia el descenso a detalles (relativos a tipos y formatos de película, soporte magnético y pantalla, tipos de tratamiento y sistema de trabajo en laboratorio, tipos de cámaras cinematográficas y videográficas, sistemas de iluminación, temperaturas y sistemas de color, micrófonos, métodos de mezclas de sonido, truca, maquillaje, peculiaridades ópticas de los objetivos, efectos mecánicos químicos, realizados mediante complejos sistemas como los que se detallan en revistas profesionales, etc.) porque en ellos reside el aspecto *concreto* que toman los enunciados desde el punto de vista de su enunciación material y, por ende, donde deben y pueden establecerse las numerosas relaciones estructurales, analíticas, que dan cuenta— junto al complejo semántico del *sentido*— de ese carácter de evocación que hemos recogido de Corsiu»<sup>199</sup>.

Entendemos que para hablar del encuadre es preciso entenderlo como una operación en un acto, que es la película, y que esa operación es, en sí misma, posible y mediada por cuestiones tecnológicas, sintácticas y semánticas que, como apunta García-Noblejas, son imprescindibles en la comprensión de la obra. Pero además, entendemos que la cuestión de la evolución de la cámara cinematográfica—en este caso— no es igual que la cuestión, por ejemplo, del tipo de laboratorio empleado para el revelado, porque desde la perspectiva de la focalización, como indica García-Noblejas, la cámara es la que enfoca, aunque el director mira. Por lo tanto, la cámara en su justo lugar, primero en la enunciación por parte de las herramientas en el medio, no es el medio, como el pincel no es *Las Meninas*, pero los pinceles de Velázquez son tan posibilitadores como las cámaras a través de las que los colaboradores de Hitchcock *escribieron* una realidad.

De todas las tecnologías que sirven a la filmografía hitchcockiana en cualquiera de sus fases (preproducción, producción-rodaje y postproducción), la cámara

---

<sup>199</sup> *Poética del texto audiovisual*, 380-381.

ocupa un lugar primero en tanto que la adecuación propia del medio, como hemos descrito, reside casi por completo en ella. La cámara cinematográfica, desde este punto de vista (al servicio de la mirada del director), está compuesta por tres partes, que se hacen a su vez cargo de tres operaciones ordenables, también en la jerarquía de usos que proponemos. En primer lugar, la óptica capta la realidad seleccionada y, por lo tanto, es responsable del encuadre. En segundo lugar, el cuerpo de la cámara registra, conserva, imprime las imágenes sobre un soporte fotosensible que reacciona, se encarga de gestionar el movimiento de la película y la velocidad de paso entre otras operaciones. Fuera de la cámara se encuentran un grupo de elementos, accesorios pero siempre acompañantes de la cámara (soportes, rótulas, raíles, etc.), que son posibilitadores de alturas de plano, angulaciones, movimientos de cámara, efectos, etc. Solo desde esta perspectiva, la tercera es una dimensión de la cámara, pues aunque sean accesorios, son fabricantes del encuadre, casi tanto como el tipo de objetivo seleccionado y como causas materiales del mismo, favorecen igualmente la unidad aportada por la cámara cinematográfica a los relatos.

En este orden entendemos que se puede dar respuesta a la inquietud sobre el ulterior desarrollo de las cuestiones técnicas de las obras cinematográficas en tanto que posibilitadoras de los “terceros lugares”<sup>200</sup> que para García-Noblejas, deben ser los medios de comunicación, entre los que tiene cabida el cine.

#### 4.2. El relato cinematográfico como acto de comunicación integrador de otros actos comunicativos previos

Pretendemos, en este apartado, ofrecer una visión del análisis cinematográfico desde la perspectiva de la comunicación. En esta línea, la teoría dialógica de la comunicación propuesta por Álvaro Abellán-García, nos ofrece un marco de planteamiento muy adecuado y ajustado junto con, una valiosa reflexión sobre la

---

<sup>200</sup> García-Noblejas en *Comunicación borrosa: sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*, descarta visiones estáticas y/o reduccionistas a su parecer, de los medios de comunicación como las “autopistas de la información” para establecer el término “terceros lugares” como lugares de encuentro y diálogo interpersonal, como ágoras virtuales y contemporáneas.

intencionalidad en la comunicación, que nos pone en la línea de la mirada si se aplica cinematográficamente.

Abellán-García<sup>201</sup>, retomando la teoría mimética de Aristóteles, recalca la íntima conexión entre la acción dramática y la acción ética en tanto en cuanto, como también indicaba Alfonso López Quintás, la película o la tragedia en cuestión cuentan dos historias: la narrativa, la dramática y particular (nivel uno) y la de cada hombre o la de la humanidad, la naturaleza humana (nivel dos). En términos hitchcockianos, en toda buena película hay un *mcguffin* (nivel uno) y una verdad de interés humano (nivel dos). En palabras de los cahieristas Chabrol y Rohmer, ya mencionadas, cuando un hombre pasa media vida haciendo siempre la misma película sobre un alma enfrentada con el mal... En todos los casos aparecen siempre unidas la dimensión ética y una cierta noción de trascendencia con la enunciación.

En cuanto a la comunicación como acto humano y, por lo tanto, sujeto a la ética como segunda naturaleza, las obras de García-Noblejas y también las de López Quintás, nos ofrecen una perfecta disección de la acción humana la segunda y del acto comunicativo y sus dimensiones la primera. Por ello delimitan, también, el marco de esta cuestión.

De suyo, en el mismo ser de la comunicación está el ser para otra cosa. Por eso, se incluye la orientación, la finalidad de la comunicación en una definición esencial. Aquí está ya enunciada la dimensión moral de la comunicación, dimensión que desarrolla Juan José García-Noblejas en *Comunicación y mundos posibles*. Este autor presenta el concepto de «comunicación práctica» que, sumado a la teoría dialógica de la comunicación, manifiesta varias cuestiones como: afirmación de la comunicación como acto humano. Desde esta perspectiva, la comunicación es creativa, transformadora e intencional, por lo tanto ética y abierta a la trascendencia.

---

<sup>201</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación.*, 313-317.

García-Noblejas explica de este modo, cómo ese mismo acto de comunicación expresa cinco dimensiones. Lo ético en la comunicación, para García-Noblejas es una de las dimensiones del acto y, junto con las otras cuatro, delimita el «interés humano» como contenido de la misma. No es exactamente la misma visión que ofrece sobre este tema López Quintás, quien entiende lo ético en la comunicación no sólo por referencia a su contenido, sino también como una buena praxis de lo antropológico, como las actitudes y valores que, encarnadas en quienes se comunican conforman la segunda naturaleza de la que hablábamos antes:

«Recordemos que esa *segunda naturaleza* se decía en griego *ethos*—con e larga o eta—, de donde se deriva la palabra Ética. Hombre éticamente valioso es el que configura un modo de ser que lo dispone favorablemente para tener relaciones de encuentro»<sup>202</sup>.

Dolezel desarrolla los mecanismos de intencionalidad y motivación como precursores de la acción. Nos interesa citar a este autor porque vincula los conceptos de acto de comunicación personal con la narratología y nos permite acercarnos, por lo tanto, al cine como acto de comunicación. En esta línea, comparte con Juan José García-Noblejas el interés por los «mundos posibles», concepto que solo puede entenderse desde una acepción dialógica de la comunicación en la que se engloban y trascienden los conceptos de interactividad y ludificación. La comunicación es, *per se*, creativa y lúdica en términos de López Quintás, o una «conspiración»<sup>203</sup> en palabras de García-Noblejas.

«La intención en y para la acción, orienta al agente hacia el futuro, le dirige para que avance de un estado inicial a un estado final anticipado. Puesto que

---

<sup>202</sup> *La ética, o es transfiguración o no es nada*, 55.

<sup>203</sup> Juan José García-Noblejas explica el concepto de *conspiración* como una colaboración solidaria y social para la producción de un bien común. En *Medios de conspiración social*.

está orientada hacia el futuro, la intencionalidad hace que la acción se oriente a un fin, (que sea deliberada)»<sup>204</sup>.

Dolezel, además, cita a Bremond, quien establece un criterio para el catálogo de las acciones en función de tres dimensiones expresadas en binomios autoexcluyentes. Una de esas dimensiones, como en el caso de los demás autores estudiados, es la ética.

«En el campo de la narratología, Bremond destacó su relevancia teórica vinculando las acciones a tres tipos de móviles: hedonistas (deseo/aversión), pragmáticos (cálculo favorable/cálculo desfavorable) y éticas (conciencia de obligación/conciencia de prohibición)»<sup>205</sup>.

De hecho, aunque de Bremond no recogemos el triaje de acciones, rescatamos la noción de la unidad narrativa a través de la acción, que, al igual que Dolezel, nos ayuda a explicar qué tiene que ver el cine, las películas de Alfred Hitchcock en concreto, con toda esta cuestión de los actos morales. Juan José García-Noblejas recurre a él para explicar la noción de «tema» en la poética del texto audiovisual:

«Las nociones que se barajan en torno a la descripción del relato (enunciado, discurso, diégesis, narración, historia, intriga, etc.) se entrecruzan a la hora de concretar: es el caso de Claude Brémond, que facilita su más completa definición, cuando dice que “todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de sucesos (*événements*) de interés humano dentro de la unidad de una misma acción”»<sup>206</sup>.

En este telar queremos encontrar hueco para el relato cinematográfico no ya como medio de comunicación ni como mensaje, como nos propondrían Lasswell y McLuhan respectivamente, sino como acto de comunicación de un hombre, también de un equipo, pero bajo la mirada (intención, motivación, rúbrica...) de un

---

<sup>204</sup> DOLEZEL, L., *Heterocosmica, Fiction and Possible worlds*, John Hopkins University Press, Londres, 1998. Trad. de Félix Rodríguez, *Heterocósmica ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid, 1999, 94.

<sup>205</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>206</sup> *Poética del texto audiovisual*, 54.

hombre o mujer, realizador o director y con las condiciones explicadas por García-Noblejas (sucesión, unidad de acción e interés humano).

Retoma García-Noblejas este tema del interés humano como factor de universalidad en el cine en *Comunicación borrosa* con las siguientes palabras:

«Si se pierde de vista la identidad personal humana, y con ella, la dimensión individual junto a la social, a la hora de contar historias y dramas, se condena al fracaso al arte narrativo y dramático. El primer núcleo de sentido de las historias y los dramas, es la misma naturaleza humana, realidad presente en cada uno de nosotros»<sup>207</sup>.

No es casual que el propio Alfred Hitchcock hiciera hincapié en este concepto del «interés humano» como la clave de la universalidad de su cine. Como referíamos en la reseña de su entrevista con Truffaut, para Hitchcock, el suspense y la tensión dramática derivan del interés humano de la historia que es, además creado, por una técnica audiovisual que el mismo director solo puede llamar «moral».

En sintonía con esa percepción ética del cine como acto de comunicación, estaban también los caheristas Rohmer y Chabrol que, indagando sobre los principios técnico-morales del cine del Alfred Hitchcock, habían llegado a las puertas de lo que llamaban «metafísica» y, ciertamente, apuntaban a una orientación teleológica del cine de Alfred Hitchcock que, aunque ellos no lo afirman en su libro, deviene necesariamente de la visión ética del mismo.

El estilo trascendental en el cine de Schrader<sup>208</sup>, el concepto de arte total y orientado al sentido de Gutiérrez-Recacha, y, por último, la ética como trasfiguración en la obra de López Quintás son, a todas luces, indicios suficientes de la presencia de esta sustancia ética en el relato cinematográfico.

---

<sup>207</sup> *Comunicación borrosa, sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica.*, 204.

<sup>208</sup> *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer.*

Juan José García-Noblejas, explicando las implicaciones culturales del cine como praxis comunicativa, se reafirma en una presencia intencional del autor. Lo hace con la misma naturalidad que Alfonso López Quintás, asumiendo una evidencia que solo parece serlo desde el realismo y que, cuando se enfoca con la lente de una teoría dialógica de la comunicación, se tropieza con más opositores.

No se trata de negar la *intentio auctoris*, sino de no afirmar las implicaciones de su presencia en el texto y, sobre todo, no percibir o negar la *intentio lectoris* o del espectador, en este caso, sin la cual, no sería posible un acto de comunicación auténtica en los términos en los que pretendemos hacerlo.

Alfonso López Quintás plantea un método de análisis de los relatos, sean literarios o audiovisuales, que incluye necesariamente, de manera natural, casi evidente, la cuestión de la presencia del autor en la obra, de sus intenciones y de la finalidad, por lo tanto del relato en la misión personal o el quehacer social.

Son muchos los ejemplos de secuencias y películas que se presentan analizadas con este método. Sobre *Dies Irae (Día de la ira)*, 1943 de Dreyer, por ejemplo o por su vinculación con el estilo trascendental en el cine, una de las dimensiones inherentes, también al acto humano, hace la siguiente reflexión:

«Dos jóvenes han iniciado una relación de amor que en su situación social resulta imposible. Se acercan a un lago y saltan a una pequeña barca. El joven empuña los remos y pregunta a la joven ¿A dónde vamos? Ella responde, abatida: *A donde nos lleve la corriente*. En ese lago no hay corrientes que puedan arrastrar una barca gobernada por un joven fornido. Obviamente se alude al poder que tiene el vértigo de arrastrarnos hacia modos arriesgados de conducta»<sup>209</sup>.

¿Qué querrá decir el autor al mostrar esto?, ¿Quién es el hombre que está detrás, si agónico o esperanzado ante la vida? Estas son preguntas habituales en los análisis de Alfonso López Quintás, quien centra su interés, cuando se trata de relatos audiovisuales, en la captación de la expresividad de las imágenes. Esta lectura

---

<sup>209</sup> LÓPEZ QUINTAS, A. *Liderazgo creativo. Hacia el logro de la excelencia personal*, Nobel, Oviedo, 2004, 242.

más profunda del texto, que va más allá e incluso podría circular en sentido contrario de la narrativa, es interpretada como una capa propia de la imagen, que la proyecta en su capacidad simbólica, un segundo nivel de interpretación.

En ese caso, lo que nos compete mostrar es si esa expresividad supranarrativa, trascendente, poética, otra, que puede ser perfectamente identificada, está sembrada allí de modo volitivo, consciente y singular por el autor de la película en el caso concreto de los films de Alfred Hitchcock.

Por lo tanto, en la cuestión del relato cinematográfico como acto comunicativo en su dimensión moral, se presentan, al menos, los siguientes elementos:

-Un acto comunicativo (en oposición a un producto resultado de un proceso) dotado de sentido y orientado a un fin (capaz de trascendencia): con dimensiones ética y estética, entre otras. Un acto dialógico y de encuentro: capaz de transfigurar (cambiar a mejor) a quienes participan en él.

-Una intencionalidad y un logos compartido, una presencia del autor y del espectador en la obra, a través de los diferentes elementos expresivos: técnica y narración.

-Una «mirada trascendente». Esta presencia exige, también, una presencia del espectador (*intentio lectoris*).

-Unos frutos de la interacción comunicativa: materiales e inmateriales.

#### 4.2.1. El director: la focalización en el encuadre

Uno de los elementos imprescindibles en la consideración de la dimensión ética del acto comunicativo en un film es la focalización. La focalización es una revelación del lugar del autor implícito en una narración. Esa ubicación implica, por lo tanto, una cuestión de gestión de la información, un pacto de lectura que espectador y realizador firman tácitamente en algún momento del primer acto de la obra. El espectador es responsable de rastrear al autor en su obra a través de las pistas que a tal efecto se vayan disponiendo.

Pongamos por ejemplo de las implicaciones éticas derivadas del encuadre, el caso Balauz-Espada, que, con motivo de una revulsiva fotografía de un cadáver sobre la playas de Tarifa, conviviendo con el ocio veraniego de los bañistas, analiza José Ángel Agejas<sup>210</sup>. En él explica cómo el encuadre televisivo, también fotográfico en este caso, hace presuponer una verdad informativa que es, en realidad, prejuiciosa. Entiende que el encuadre produce una reducción de lo real a lo visible que, además de reduccionista, es eco de una total manipulación que termina produciendo un texto completamente falso. Esta misma idea sostiene una deontología de la profesión fotoperiodística. Cuando el encuadre no muestra todo lo relevante o directamente no muestra lo relevante, tanto de la verdad como de la ficción, hay, de hecho, una fragmentación buscada, que conviene investigar.

«Como mencionábamos al inicio de nuestra comunicación, consciente o inconscientemente, la televisión ha dispuesto que el filtro para decidir aquello que constituye el contenido de la información sea la imagen, de manera que aquello de lo que no hay imagen, desaparece de la pauta del informativo, *parece que no sucede* o por lo menos, no aparece como sucedido»<sup>211</sup>.

Si además, el encuadre manipula la realidad, lo hace claramente unificando la posición de cámara con la focalización y remitiendo, claramente, al enunciador.

En un relato cinematográfico se nos presentan, como recoge Juan José García-Noblejas, dos elementos capaces de apuntar ese rastro del autor en la obra. Se trata del encuadre y del montaje. En ambos casos, la presencia del director es absolutamente crucial por el alto compromiso artístico de estas decisiones y porque, de ningún modo pueden responder a algo que no sea una cuestión moral. Solo el director decide la ubicación de la cámara y el orden de los planos en el montaje. Además, no hay motivos de peso, aparte de los morales, si se sirve

---

<sup>210</sup> AGEJAS, J., “La polémica del caso Balauz-Espada”, *Información, libertad y derechos humanos: la enseñanza de la ética y el derecho de la información*, 2004. Recoge los contenidos presentados en: *Congreso internacional de Ética y derecho de la información* (Febrero, 2003, Valencia).

<sup>211</sup> *Ibíd.*, 98.

auténticamente a la fuerza expresiva, para elegir una u otra ubicación de la cámara o una u otra ordenación de planos en la sintaxis de la edición.

Asumimos la obra cinematográfica como el enunciado de un autor que se manifiesta, entonces, a través del encuadre y el montaje. En algunos casos, el encuadre toma posesión de la cuestión enunciativa, en otras, como magistralmente disecciona Mitry en su teoría del montaje cinematográfico, es este quien construye la historia:

«Desde la perspectiva focalizadora del sentido, encuadre y montaje – audiovisuales– suponen, conjuntamente, un mismo tipo de operación que, en el caso particular de cada film, como sistema idiolectal o bien dentro de las características de géneros y estilos cinematográficos, toma cuerpo en la peculiar manera de establecer la materialización significativa y representativa del enunciado»<sup>212</sup>.

La relación entre el montaje y el encuadre puede ser de diversa índole. A veces, ambas sustancias son redundantes, otras complementarias, contrarias y hasta contradictorias. La prevalencia de la enunciación sobre uno u otro, dependerá del film, del director y del estilo cinematográfico.

Sin embargo, en casi todos los casos (quedarían excluidas las escasas, pero honrosas experiencias de plano–secuencia), la apuesta por el encuadre suele significar la predilección hacia una unidad morfológica inferior (el plano), mientras que el montaje construye el sentido a través de la relación entre estas unidades y, por lo tanto, es relacional y temporal y su unidad es la secuencia o, en algunos casos, una visión global de la secuencia.

Es decir, que mientras que en la enunciación a través del encuadre, la unidad es una cuestión íntima, natural, de hecho, el relato que se elabora en el montaje suele ser un constructo posterior y externo. La unidad, en este caso, le es dada por el narrador, editor, montador, realizador o director y es artificial en el sentido en el que lo propio a la ruptura de la enunciación en planos es la fragmentación del

---

<sup>212</sup> *Poética del texto audiovisual*, 380.

discurso y su posterior elaboración puede ser más o menos honesta. Por este motivo, las mismas convenciones del modo del lenguaje audiovisual, que Hitchcock conocía y manejaba con maestría, solicitan la menor sutura posible en relatos o piezas audiovisuales documentales, entendiendo que de ese modo se respeta una mayor fidelidad a la realidad o se hace, al menos, menos sospechosa de manipulación la pieza en cuestión. La misma presunción de inocencia se atribuye a los planos secuencia y en esta búsqueda de la verdad en el cine se han apoyado para dar prioridad a los planos largos en el espacio y en el tiempo, desde Alfred Hitchcock hasta los cahieristas citados y precursores de vanguardias cinematográficas, hasta movimientos más actuales influyentes como el movimiento Dogma 95<sup>213</sup>.

Sin embargo, no existe la misma conciencia acerca de la enunciación a través de la focalización. La cuestión de la selección intencional de la realidad mostrada a través del tiro de cámara, no suele ser objeto de controversia, siendo, sin embargo, perfectamente capaz de mentir o manipular de igual modo que el montaje.

Pongamos como ejemplo, porque es una magnífica reflexión acerca de esto, *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954. En ella, todo lo importante ocurre fuera de campo. La película habría sido totalmente otra si Alfred Hitchcock hubiera decidido colocar la cámara en el apartamento en el que se produce el asesinato cuando se produce el asesinato, pero no lo hace. En su lugar, se sitúa tras la cámara fotográfica de un colega suyo, que observa a sus vecinos tras la ventana de su apartamento y esta es precisamente la unidad de la historia. Sin embargo, esa historia es radicalmente diferente, siendo la misma, de la otra.

---

<sup>213</sup> Movimiento vanguardista cinematográfico que adquiere su nombre porque el manifiesto con las reglas a cumplir por los cineastas que lo fundaron y siguieron (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Leving, Krag-Jacobsen...) fue proclamado en 1995. Buscaba una refundación del cine desde la honestidad en la anunciación. Apostaba por la trama y la interpretación y rehuía de artificios que, a su juicio, entorpecían y ensuciaban la narración, como los efectos especiales, la postproducción, el montaje excesivo y, en algunos casos, incluso el decorado.

Si *The Rear Window* hubiera sido un documental, de hecho, sería tendencioso. De algún modo nos dice: «esto es lo que pasa en este bloque de apartamentos. Un hombre curioseaba a sus vecinos». Sin embargo, en ese bloque de apartamentos hay asesinatos, entre otros delitos. ¿En qué estaba pensando Hitchcock para colocar la cámara donde la coloca? Pues, precisamente, en esta cuestión de la focalización y su gran componente moral que, como intentamos mostrar, no puede ser explicado de otro modo.

Juan José García-Noblejas expone encuadre y montaje en el mismo plano como sustancias focalizadoras y no identifica, entre ellos, cuestiones internas y externas y/o endógenas y exógenas. Para, él, como muestran las siguientes palabras, ambas son portadoras de sentido.

«Desde la perspectiva focalizadora del *sentido*, encuadre y montaje – audiovisuales–, suponen conjuntamente un mismo tipo de operación (...)»<sup>214</sup>.

La cuestión posterior de la supuesta «focalización cero» o ausencia implícita de narrador en el texto, no ha tenido nunca gran acogida en el sector audiovisual, al menos, hasta la reciente aparición de las narraciones «transmedia»<sup>215</sup>, en las que la cuestión de la autoría se diluye y está, aun, en vías de ser reconfigurada y redefinida.

No es, por suerte, este el caso del cine. En la Literatura, por ejemplo, la figura del narrador omnisciente ha existido siempre y ha podido convivir con otras formas de focalización, incluso en los mismos relatos, en función del género, duración de la obra, también público al que iba dirigida. El juego que ha llegado a dar literariamente esta focalización es inmenso, especialmente cuando entra en conflicto con los personajes (cuando es contradictoria). Célebres son los casos de

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, 380.

<sup>215</sup> Narración divergente en diferentes plataformas y soportes (multimedia), que se alimenta de comunidades en internet y, por lo tanto, no pertenece a un único medio ni a un único autor.

Unamuno o Pirandello. Algo parecido observamos en el cine de Woody Allen. Parecido, porque sigue tratándose de una oposición a la focalización literaria, es decir, a la intervención del autor omnisciente, y no una rebelión contra la posición de cámara, lo que supondría una auténtica lucha en el terreno audiovisual.

«En primer lugar, es posible aproximar la actividad del *autor implícito* en la medida en que éste forma parte, como personaje, del enunciado, con el *focalizador*, de Bal. El *autor-implícito* realiza una actividad que llega hasta el interior del relato, en cuanto centra y dirige la narración»<sup>216</sup>.

Para García-Noblejas, el autor es un mediador entre la realidad y la Historia, nada ajeno por lo tanto a lo que los cahieristas y los directores de Dogma 95 habían descubierto acerca de la posición de cámara y la honestidad en el relato cinematográfico. Por eso tiene sentido entender la cámara como el ojo del enunciador en el relato audiovisual.

Mitry hace una gran aproximación a la naturaleza del encuadre cinematográfico entendiéndolo como un modo de seleccionar una realidad en el espacio, mientras que el montaje supone una discontinuidad, una alteración en la dimensión temporal.

En ambos casos, para Mitry, la disposición es externa y de reconstrucción. Pone el énfasis en lo que se niega al encuadrar, que es mucho más de lo que se muestra. Por lo tanto, hay siempre una realidad espacial cercenada, interrumpida, cuyos lazos de referencia son intencionalmente cortados, de modo arbitrario, convencional, lingüístico, sea más o menos intuitivo. El sentido que se puede esperar, por lo tanto, de lo registrado por una cámara, no puede ser el mismo que lo real. Mitry lo explica, también recogen esta idea García-Noblejas y Dolezel, de hecho es *conditio sine qua non* para los *mundos posibles* de ambos.

---

<sup>216</sup>*Ibid.*, 183.

«De ahí que sea una ingenuidad mayúscula pensar que porque la cámara registra automáticamente un dato real, nos ofrece una imagen objetiva e imparcial de esa realidad»<sup>217</sup>.

Mitry, además coincide con Bazin, Chabrol y Rohmer en la intuición metafísica de la cuestión fílmica, aunque en todos los casos se trata de una intuición que queda apuntada, sin que suponga el trabajo de investigación o interpretación de ninguno de ellos.

«Claramente se ve que el idealismo finalista y espiritualista de Bazin –que curiosamente se confunde con un realismo ingenuo– va en contra del examen fenomenológico que pretendía. Más que nunca, la estética, remite aquí a una metafísica»<sup>218</sup>.

#### 4.2.2. La influencia de la cámara en el encuadre

La cámara juega el papel más importante. Discernir si la naturaleza misma de la cámara o sus particularidades en algunos casos, condicionan, determinan o no afectan el modo en el que se produce la focalización y como ésta re-crea un nuevo espacio, supone reflexionar sobre la naturaleza de las tecnologías fílmicas.

La cuestión de la cámara en el encuadre no es en absoluto baladí si se piensa, por ejemplo en la historia de esta tecnología y cómo ha afectado al modo en que percibimos la realidad. El reporterismo y todos los géneros que de él se derivan, supone, por ejemplo, un cambio en nuestra idea del mundo y es causado por la aparición de unas cámaras más ligeras y autónomas.

En el cine –Hitchcock es claro exponente en todos casos–, por ejemplo, la incorporación de la portadora de sonido a las cámaras, cambió el lenguaje, el color lo adjetivó, las primeras cámaras en 3D, por sus grandes dimensiones, lo inmovilizaron; la postproducción y tecnologías para efectos especiales hicieron posibles los encuadres aberrantes, la planificación multicámara nos permitió deconstruir la realidad en directo y el falso multicámara, reconstruirla, las

---

<sup>217</sup> *Estética y psicología del cine*, 5.

<sup>218</sup> *Ibíd.*, 7.

aplicaciones de encuadre 360 grados anulan, al menos aparentemente, los encuadres...Por este motivo, nos resulta pertinente incluir en nuestra revisión de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock un apartado de cuestiones tecnológicas, en el que se recorran las innovaciones tecnológicas incorporadas por las cámaras elegidas por Alfred Hitchcock. Además, como el ser mismo de las tecnologías de la comunicación es su capacidad mediadora entre el pensamiento y lo expresado, contaremos las cámaras con relación a los operadores y directores de fotografía que las sostuvieron y también con ese diálogo y ese acto de comunicación, se construye la mirada del director. Por lo tanto, la cámara es, en sí misma, medio de enunciación y de anunciación.

Las variables que identificamos como directamente responsabilidad de la cámara en el acto de comunicación y capaces de generar nuevos ámbitos, son las siguientes:

–Objetivos de la cámara: las lentes que se utilicen permiten una mayor o menor profundidad y/o amplitud de campo, mayor o menor luminosidad y definición. Por lo tanto afectan a la reconstrucción y son intencionales.

–Movimientos de cámara: si la cámara está estática o se desplaza por el escenario en una suerte de montaje interno, afecta muchísimo a las relaciones espaciales y puentes que pueden tenderse en el interior del cuadro y entre este y el fuera de campo. Muy significativo es, también, aunque no es un movimiento de cámara, el desplazamiento óptico o zoom, antinatural o referente de una focalización de conciencia, en todo caso.

– Angulación: relación de posición de la cámara con respecto de la horizontalidad. La elección de planos contrapicados o picados, si es una elección, también es muy significativa. Si se trata de planos cenitales o nadir o aberrantes mucho más. ¿Por qué querría Hitchcock simular una posición de cámara en el interior del tubo de desagüe del lavabo del hotel en el que se produce el asesinato de Marion en *Psycho*?

– Posición de cámara: lugar en el que la cámara se ubica para la toma y que podría depender, en algunos casos, del tipo de cámara que se utiliza.

–Definición: cuestiones derivadas de la sensibilidad de las películas en los soportes de revelado químico, de rango dinámico en los digitales, en cualquier caso, de pixel o entidades fotosensibles, capaces de hacerse cargo de una mayor o menor cantidad de información y por lo tanto, de reproducir más o menos fielmente la realidad. También son relevantes las variables que juegan en proporción indirecta con esta, como por ejemplo, el peso de las cámaras o de las imágenes resultantes y el precio.

–Número de cámaras que intervienen en el encuadre: si la cuestión de la posición de cámara manifiesta un enunciador único tanto en el caso del multicámara como en el de la planificación monocámara o si, por el contrario, se trata de varios enunciadores, es otra de las cuestiones que trataremos de mostrar posteriormente.

McLuhan, De Kerkhove, Sartori... Muchos son los autores que han reflexionado sobre el lugar de las diferentes tecnologías en el proceso de comunicación. No todos hacen especial hincapié en la cámara como mediación expresiva en el proceso, quizá porque no atribuyen características diferenciadoras entre unas y otras tecnologías, lo que, de hecho, les confiere carácter instrumental. Sí lo hace Sartori, con una visión un tanto catastrofista y quizá por eso, superada, en su *Homo videns*<sup>219</sup>. Abellán–García, recoge estas reflexiones, entre otras, y las apunta en la dirección del sentido como eje reductor de las tecnologías de la comunicación hacia su justo lugar:

«En efecto, parece haber una íntima relación entre algunas tecnologías y cierta comprensión del mundo por parte de las personas que las utilizan. Ahora bien, ni esa poderosa influencia cabe llamarla *determinismo* ni a la importante relación entre el hombre y la tecnología cabe confundirla con la mera fusión. Que el hombre sea *naturalmente* técnico no quiere decir que su naturaleza mute en función de las tecnologías que utiliza»<sup>220</sup>.

Por lo tanto, si bien la cámara no modifica a quien la utiliza, sí hace habitable la realidad que ella nos presenta, tal y como ella nos la presenta, además de ser fruto

---

<sup>219</sup> SARTORI, G. *Homo videns, Televisione e post-pensiero*, Editori Laterza, Roma, 2014. Trad. de Ana Diaz Soler, *Homo videns, la sociedad teledirigida*, Taurus, Madrid, 2012.

<sup>220</sup> *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, 391.

de una cosmovisión particular y de un logos también compartido, porque como nos recuerda este autor, las tecnologías están, interceden, median en la búsqueda de sentido del hombre en tanto en cuanto son capaces de oscurecer con su ruido la realidad, de iluminarla o incluso idealizarla.

En la teoría dialógica de Abellán-García, de hecho, las tecnologías, no específicamente la cámara, intervienen, exactamente de este modo, en el acto de comunicación humana:

«El reto para integrar las reflexiones sobre la tecnología en nuestra propuesta disciplinar pasa por articular satisfactoriamente qué supone la mediación tecnológica (como creemos haber hecho en nuestra propuesta) y, luego estudiar sistemáticamente: en qué medida una técnica o tecnología limita, condiciona, hace posible o anula la posibilidad del hombre de conocer la realidad y de relacionarse comunicativamente con otros hombres, en qué medida unas tecnologías opacan la comunicación y cuáles la hacen transparente, en qué sentido y por qué, y si lo hacen de forma universal o en razón de un contexto particular o histórico concreto»<sup>221</sup>.

Si nos apoyamos en el binomio de López Quintás significado/sentido, ya comentado anteriormente, descubrimos que en el nivel de los significados, la cámara no es diferente de la claqueta ni de la pértiga o cualquier otra tecnología que intervenga en el acto de comunicación.

Sin embargo, desde la perspectiva del sentido, la cámara es radicalmente otra cosa y ocupa un lugar superior al resto de tecnologías. La cámara es la herramienta más valiosa porque, como indica Abellán-García, mejor cumple su quehacer esclarecedor, iluminador de la realidad.

En última instancia, no podemos obviar, aunque no es objeto de este estudio, la focalización que realiza el espectador poniendo, en este caso, sus ojos no solo como meros espectadores, sino como re-constructores del mundo posible que nos presenta lapelícula. No reconocer esta focalización supondría una negación, de hecho, de la teoría dialógica de la comunicación de Abellán-García y la propuesta

---

<sup>221</sup> *Ibíd.*, 393.

de análisis de textos en función del sentido de López Quintás y la misma concepción del suspense por Alfred Hitchcock. Para los tres la inclusión del espectador en la obra es indispensable y su rol no es precisamente el de espectador, al menos en sentido etimológico, sino más bien el de coautor diferido, en una suerte de re-creación de la obra en su recomposición

#### 4.3. Los modelos de análisis fílmico

«Una forma fácil de entender la distinción entre *teoría* y *análisis* es ver el análisis como la puesta en práctica de la teoría, es decir, el examen o falsación de la hipótesis. Análisis y Teoría son dos actividades descriptivas y no formativas; mientras uno tiene un filme como objeto concreto de estudio –o incluso una secuencia concreta–, el objeto de estudio de la otra es más genérico»<sup>222</sup>.

Un modelo de análisis, es, por lo tanto, uno de los modos en los que puede testarse (verificarse o falsarse) una teoría de la comunicación o, en algunos casos, una teoría del cine. Aumon, también Vázquez de la Fuente a través del primero, acotan las diferencias entre un análisis, una teoría y una crítica cinematográfica reconociendo, al mismo tiempo, los límites de esa afirmación por la infinitud de modelos de análisis (tantos como películas y modos de lectura).

Andrew Sarris, por ejemplo, heredero norteamericano del cahierismo francés y uno de los más relevantes críticos cinematográficos de los años cincuenta, por lo tanto, autor muy interesante como referencia para Hitchcock, postula un modelo de análisis cercano a la crítica en tanto en cuanto incorpora el tema del cine de autor.

Los modelos de interpretación de un texto audiovisual dependen no solo del objeto material (el propio relato audiovisual), sino también del objeto formal, es

---

<sup>222</sup>VAZQUEZ, .M, «Análisis fílmico e interpretación: Epistemología de los modos de significación», *Revistas U.C.M.*, vol. 21, año 2010, 258. Disponible en internet en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/download/CDMU1010110249A/20748>, última consulta: 22-octubre-2015.

decir, de lo que estamos buscando o esperamos encontrar en ese texto. Esta cuestión metodológica acota el campo de estudio.

Existen dos grandes ejes en los que pueden localizarse gran parte de los sistemas de análisis, aunque también existen modelos híbridos. El primer eje es la cuestión fondo-forma, que se asemeja a los objetos material y formal que mencionábamos. Unos análisis abordan principalmente cuestiones dramáticas, narrativas, de guión, personajes, etc. y, por lo tanto, se inclinan hacia el fondo; mientras que otros se centran en los aspectos técnicos de la puesta en escena, producción, postproducción, rodaje, documentación, dirección de actores, etc., es decir, aspectos técnicos.

Este primer eje remite al segundo cuando los aspectos técnicos se consideran expresivos. Entonces, lo formal y lo técnico se causan mutuamente y se hacen interdependientes. Lo formal se entiende como huella o, en algunos casos, lo formal crea el contenido.

El segundo gran eje es el de la descripción-interpretación. Mientras lo primero es propio de un espectador aséptico, que busca diseccionarse, separarse de la obra, lo segundo aborda la película desde una perspectiva integral, aceptando la lectura de la misma como una co-creación con el autor. Quien hace el análisis se convierte, aquí, en un rastreador de las pistas que el autor primero sembró en la obra para tal hazaña. Gómez Tarín y Marcial Felici exponen el paso de la descripción a la interpretación en el análisis fílmico, con los siguientes pasos: deconstrucción, descripción, interpretación, *découpage*, enumeración, ordenación, articulación y reconstrucción (vector con dos sentidos). Por lo que la deconstrucción de lo analizado en partes más pequeñas, a la que corresponden la deconstrucción, descripción e interpretación, es la parte descriptiva que da paso al *découpage* que ya es interpretativo por la selección del modo en que se reconstruye el rompecabezas.

En algunos casos, los que incluyen la vía interpretativa –incluye la descriptiva–, se trabaja también un tercer eje: el del significado y el sentido. López Quintás, por ejemplo, indica la mayor complejidad y profundidad del sentido, que es universal y, en términos lingüísticos, posee una mayor extensión y una menor comprensión del término y, sin embargo, es una realidad relacional, mientras que el significado está apuntado claramente por la acción o por la obra concreta que se analiza. Francisco Javier Gómez Tarín y Javier Marcial, en su Propuesta metodológica para el análisis fílmico<sup>223</sup>, hablan de un sentido unívoco y varios tipos de significado: un significado explícito, uno implícito y otro sintomático (reconstruido por el espectador, no presente implícita ni explícitamente en el texto).

González Requena considera sentido y significado como intrínsecos al relato cinematográfico, presentes por la mera ordenación de los elementos del encuadre y las relaciones que entre ellos se establecen. El significado surge de modo natural, mientras que el sentido es más intencional, apuntado:

«Sin duda, todo acto humano tiene significado –pues existen siempre palabras capaces de describirlo y, por esa vía, volverlo inteligible, significativo–, pero eso en nada garantiza que pueda alcanzar a tener sentido, es decir, que pueda ser vivido –*sentido*– por el sujeto que lo protagoniza –y lo padece– como necesario y, en esa misma medida, cargado de sentido»<sup>224</sup>.

En nuestro caso, buscamos un modelo que contemple las relaciones formales con el sentido de la obra y la película como un acto de comunicación. Los modelos estéticos y los semióticos que se abren a una perspectiva simbólica de la película, así como los que contemplan la obra fílmica como un elemento de trascendencia, permiten el acercamiento que buscamos de un modo cualitativo. Sin embargo, el

---

<sup>223</sup> GÓMEZ TARÍN, F. y MARZAL FELICI, J., *Metodologías de análisis del film: actas del I congreso internacional de análisis fílmico celebrado en Madrid el 10, 11 y 12 de noviembre de 2005*, Edipo, Madrid, 2007.

<sup>224</sup> GÓNZALEZ REQUENA, J., *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid, 2002, 93.

registro del encuadre en una película, suele ser un asunto cuantitativo y, por lo tanto, no tiende a ser foco de atención de los modelos señalados.

Si el texto audiovisual lo es en relación con el literario y el relato audiovisual, como lo concebimos, es deudor, también de un primer relato literario, entonces, la disciplina del análisis cinematográfico, será, en la mayor parte de los casos, resultante de la aplicación de una teoría literaria o de la comunicación, en su caso.

De ese proceso natural son exponentes, por ejemplo, María Ángeles Almacellas y Juan José Muñoz, discípulos de Alfonso López Quintás en materia cinematográfica. Ambos son un claro ejemplo de esa aplicación del modelo literario al ámbito cinematográfico. En el caso de María Ángeles Almacellas, se trata de una utilidad directa, una concepción analéctica del cine y transfiguradora, que da lugar a una lectura ética de los films con un fin educativo y/o formativo. Almacellas es autora de dos volúmenes de *Educación en el cine*<sup>225</sup> y de *Seguir educando en el cine*<sup>226</sup>, en los que se analizan bajo el método lúdico ambital de López Quintas 22 films con el objeto de ejemplificar procesos de culminación de sentido en la vida de los personajes, superación o caída vertiginosa. El traslado de esas enseñanzas a la vida personal es, en sí mismo, la enseñanza y el objetivo del análisis.

Juan José Muñoz es autor de *Cine y misterio humano*<sup>227</sup>. El análisis de las obras que se presentan en su libro es más interpretativo y con una relación indirecta con el método de análisis literario generado por López Quintás. Mientras que el análisis de Almacellas pretende un objetivo práctico, ético, directo; el de Muñoz es una profundización antropológica sobre la condición misteriosa de la naturaleza humana. Muñoz entiende las obras fílmicas, como Gutiérrez

---

<sup>225</sup> ALMACELLAS, A., *Educación en el cine*, Ediciones internacionales universitarias, Madrid, 2004.

<sup>226</sup> ALMACELLAS, A., *Seguir educando con el cine*, Digital Reasons SC, Barcelona, 2014.

<sup>227</sup> MUÑOZ, J., *Cine y misterio humano*, Rialp, Madrid, 2003.

Recacha<sup>228</sup>, como un arte total, explicativo, capaz de mostrar un espejo de lo que de verdad es y no es, pero quisiera ser el hombre; de sus anhelos y su naturaleza corruptible, de ese Ángel encadenado de Blas de Otero en la literatura, por ejemplo.

Lo antropológico y lo ético en los modelos de análisis de Almacellas y Muñoz, no es metodológico o, al menos, no lo es exclusivamente. La razón primera del método lúdico-ambital es la consideración de un mayor nivel de realidad, complejidad y valor de algunos objetos, como las obras de arte que, además de objetos, son entes cargados de sentido, de ideas, de afectividad, mueven, elevan el nivel de lectura de quien las contempla. Así, por ejemplo, un poema de Neruda puede ser un pedazo de papel o todas las palabras no pronunciadas, el *leitmotive* de la vida de alguien, o el conector hacia un encuentro con otro.

Cuando los objetos son expresivos, es decir, capaces de trascender el nivel 1 hacia el de los ámbitos, entonces la realidad que se descubre en ellos ya no es cerrada, sino relacional. Aquí es donde una antropología relacional juega perfectamente con la ética y los modelos de análisis, lejos de oponerse, se complementan.

De hecho, ese milagro no es tanto si se considera obrado por el lenguaje. Para Alfonso López Quintás, el lenguaje no es neutral, sino una clara apuesta por la unidad, de suyo. El lenguaje busca, por sí mismo, es en sí mismo, una búsqueda de unidad. Es una apuesta y una respuesta creativa. En el cine, además, como medio expresivo, el lenguaje es también capaz de transfigurar a quienes se encuentran a través de él y capaz de trascender y elevarse, poéticamente, de nivel.

«Una foto vulgar de carnet de identidad nos presenta una figura (nivel1), un conjunto de rasgos que permiten identificar a una persona. Un retrato artístico nos ofrece, en el medio expresivo de una imagen (nivel 2), el sentido nuclear de una personalidad. Recordemos los conocidos autorretratos de Rembrandt, Goya y Van Gogh, que son verdaderas síntesis

---

<sup>228</sup> GUTIÉRREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim, directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014.

biográficas. La conversión de una figura en una imagen constituye una transfiguración»<sup>229</sup>.

Juan José García-Noblejas y Vladimir Dolezel coinciden en una cuestión tangencial a los ejes que hemos marcado como vertebradores de los análisis fílmicos. En su caso, el interés por los mundos posibles, que incide en la variante «interpretación» desde la hermenéutica narrativa, abre el modelo a las infinitas posibilidades contenidas potencialmente en los relatos, como articulaciones temporales de diferentes tramas que coinciden en puntos con las principales y que responden, en primera instancia a una pregunta por la condición de posibilidad ficcional de un nuevo relato. Así, en la puerta del relato principal, se puede entender que podrían darse otras opciones siempre que se garanticen las normas de existencia impuestas por el primer relato. Por eso, los mundos posibles tienen que ser posibles, aunque no sean diegéticos ni reales. Dolezel explica de este modo en qué consiste un mundo ficcional:

«El prólogo ha afirmado repetidas veces que, tanto en la construcción del escritor como en la reconstrucción del lector, el texto ficcional es el medio que crea los mundos ficcionales. La semántica ficcional sería gravemente defectuosa si no ofreciese una teoría del texto ficcional. El fondo de dicha teoría es la versión realista de la semántica de los mundos posibles, la cual nos permite establecer una distinción entre *los textos que representan el mundo* (textos R) y *los textos que construyen el mundo* (textos C)»<sup>230</sup>.

Por lo tanto, el método de Dolezel, también el de García-Noblejas, en esta cuestión, es narrativo, se contextualiza en los relatos ficcionales y comparte con el de López Quintás y Almacellas la visión de la recreación del texto por parte del espectador que, por lo tanto, se convierte en coautor diferido. García-Noblejas añade una metodología que aporta unidad a este asunto. Para que autor y lector-espectador puedan colaborar en la creación-recreación de la obra, es pertinente la firma de unos acuerdos que permitan, posibiliten, los mundos narrativos tangenciales. Los pactos de lectura son *conditio sine qua non* para las ficciones,

---

<sup>229</sup> *La ética, o es transfiguración o no es nada*, 95.

<sup>230</sup> *Heterocósmica, ficción y mundos posibles*, 48.

bien sean literarias, audiovisuales o, incluso, como indica García-Noblejas en *Medios de conspiración social*, para las ficciones periodísticas<sup>231</sup>:

«Una vaca dibujada sobre el plano de la comunidad autónoma de Santander, nunca ha significado que allí haya un animal de cien kilómetros de longitud. En los mapas, como en las restantes ficciones, hay pactos de lectura»<sup>232</sup>.

Cuando García-Noblejas analiza un texto fílmico, lo hace acotándolo desde la perspectiva de la praxis comunicativa. Por lo tanto, en su caso, el film es el objeto material y la comunicación práctica es el objeto formal.

De hecho, encontramos en su bibliografía varios análisis cinematográficos, una propuesta metodológica y una reflexión sobre el sentido del cine como vehículo de trascendencia. En 1982 publica *Poética del texto audiovisual*.

Esta es una obra importante para la propuesta de un modelo de análisis, ya que distingue, inmediatamente, la forma del sentido y los reconcilia posteriormente, a través de la poética. Así, mientras los análisis formales tienden a la deconstrucción de los sintagmas en unidades menores, por ejemplo, pueden deconstruir una secuencia en su encuadre, montaje, tipo de sonido, etc.; el sentido trata de elevar los sintagmas a unidades mayores. Por ejemplo, esa misma secuencia que hemos deconstruido sobre dos jóvenes en una barca, de acuerdo con un análisis de sentido, ya no serían dos jóvenes en una barca, sino la naturaleza humana luchando con su pecado intrínseco.

En ese recorrido, no sorprende que se encontrarse con Schrader y su *Estilo trascendental en el cine*<sup>233</sup> al que le dedica gran parte de su epílogo sobre cine en *Comunicación y mundos posibles* y en el que, con un estilo más literario explica

---

<sup>231</sup> Para García-Noblejas, el periodismo es ficcional, porque es un relato de la realidad. La realidad es lo existente y el periodismo, un modo de contarla. La objetividad en el periodismo, es, por lo tanto, una cuestión moral y no ontológica.

<sup>232</sup> *Ibíd*, 84.

<sup>233</sup> *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*.

que su método parte de las tres premisas imprescindibles para la mirada trascendente sobre el cine.

Los conceptos que vehiculan los modelos de análisis que estamos mostrando y que apuntan hacia el que consideraríamos más adecuado a la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock son:

–Una mirada: como focalizador y entidad moral, un autor implícito en la obra y orientador de la mirada del espectador hacia su propia unidad o fragmentación.

–Un modo de trascendencia: a través de la poética en el caso de García-Noblejas y de la Estética en el de López Quintás.

–Un enfoque centrado en la persona: que hemos denominado «interés humano» y que es centro de todos los modelos mostrados, de la propia teoría dialógica de la comunicación en la que nos basamos y de la entidad misteriosa de Muñoz García en *Cine y Misterio humano*.

–Un acto de comunicación: y, por lo tanto, estrictamente humano, dimensional según García-Noblejas, ambital y relacional según López Quintás, generador, por lo tanto, de cultura.

–Un vector dirigido al sentido: como universalidad de las tramas, como trascendencia del significado, también concebido por López Quintás y García-Noblejas.

–Un espectador recreador: imprescindible para la articulación del suspense en Alfred Hitchcock, recreador, protagonista de una experiencia integral, envolvente, creativa.

## 5. CONCLUSIONES

En este capítulo nos hemos acercado a la realidad fílmica que es objeto material de esta tesis como un acto de comunicación. Este desembarco se ha producido desde los presupuestos teóricos imprescindibles para la sostenibilidad de nuestra hipótesis sobre el encuadre y el montaje cinematográficos como un acto moral. Estos presupuestos se han vehiculado a través de las obras y autores de referencia que hemos elegido para dar cuenta de este asunto.

Hemos explicado el acto comunicativo y, en concreto, el relato cinematográfico como acto humano distinguiéndolo de otros actos del hombre en los que no se ejercen en plenitud sus facultades propias. En este apartado, nos hemos guiado de la Teoría Dialógica de la Comunicación. Nos hemos detenido en la dimensión ética del acto comunicativo, atendiendo a la disección dimensional que lleva a cabo Juan José García-Noblejas. También hemos acotado este campo a través de su aplicación en la focalización (puede ser narrativa o técnica) a través del encuadre cinematográfico y, más concretamente, de la función y responsabilidad de la cámara cinematográfica en esa focalización, como herramienta posibilitadora del ejercicio de la mirada del director sobre su obra. En la variable concreta de la ética, sobre la que reposa principalmente nuestra hipótesis, nos hemos guiado de la obra de López Quintás, quien también ofrece una perspectiva estética de la literatura y el cine, entre otras artes. Son estos autores los que nos permiten conectar el acto comunicativo y su dimensión moral con la mirada del director sobre el encuadre y el montaje. Por eso han sido ellos nuestros autores de referencia en las cuestiones teóricas de esta tesis.

Como consecuencia de la puerta abierta por estos autores, hemos mostrado un acercamiento al modelo de análisis que puede derivarse de la concepción del encuadre cinematográfico como una dimensión moral del acto comunicativo. Hemos delimitado, por lo tanto, los horizontes de este análisis en dos ejes: el de contenido/forma y el de interpretación/descripción. Hemos abordado la cuestión del sentido y el significado en los modelos de análisis, así como la centralidad del

interés humano o la perspectiva antropológica como *conditio sine qua non* por la que es posible entender el cine como cosmovisión de un director. Hemos apuntado alguno de los ítems que diferencian una teoría estática del cine de otra dimensional, relacional, o dialógica y, por lo tanto, también hemos encontrado las pautas o vectores indicativos hacia el modelo de análisis que proponemos en el último capítulo.

En este momento, por lo tanto, disponemos del respaldo teórico para nuestra primera hipótesis acerca de la mirada del director como un acto comunicativo moral, especialmente proyectado en el encuadre y el montaje.



### CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA DE ALFRED HITCHCOCK A LA LUZ DE LA DIMENSIÓN MORAL DE LA POSICIÓN DE CÁMARA Y EL MONTAJE

#### 1. INTRODUCCIÓN

«La mirada expresa, diríamos, a todo el hombre. La transformación de la mirada es, en realidad, manifestación de la transformación del corazón (...).»<sup>234</sup>.

Esta cuestión trata la mirada del director como resultado de un acto distinto y superior al acto de ver, un acto que conecta con la naturaleza moral del director. En segundo lugar, propone esa mirada en el relato cinematográfico a través de la cámara de cine y el montaje. La tentación de la disección del acto comunicativo es poderosa, en tanto que lingüísticamente puede hacerse y resulta aparentemente sistemático.

Hay, sin lugar a dudas, cuestiones tecnológicas y sintácticas en la posición de cámara en los films de Alfred Hitchcock, pero no son fácilmente explicables por sus implicaciones morales si no se contextualizan con la realidad en la que se producen, y más concretamente con los autores de las mismas. De hecho, es la perspectiva de la cuestión de sentido la que unifica y ajusta la lente correcta para la percepción adecuada de las otras dos: el sentido vertebral y orienta. Como bien habían intuido Rohmer y Chabrol, es una intención metafísica presente en el cine de Alfred Hitchcock, pues desde el momento en el que se descubre una dimensión ética del acto comunicativo, es fácil entrever, al menos en el caso de la obra de Hitchcock, una dimensión trascendente.

En el apartado anterior hemos hablado de la *intentio auctoris* y lo que de ella dicen autores como García-Noblejas, López Quintás, Dolezel, etc. Por lo tanto, en primera instancia, Alfred Hitchcock es autor intelectual de sus films y es su

---

<sup>234</sup> GRANADOS GARCÍA, C. y GRANADOS GARCÍA, J., *El corazón, urdimbre y trama*, Montecarmelo, Madrid, 2010, cap. 6.

moralidad la que juega, pero no juega sola, sino que lo hace mediada, condicionada o ensanchada por una serie de cuestiones materiales y humanas: el tipo de cámara, sus objetivos, la resolución de la imagen, etc.

También son agentes del diálogo quienes hacen posible esa mirada, directores de fotografía y operadores de cámara, que Alfred Hitchcock elegía con sumo cuidado, consciente de que era a través de ellos como podía conocer y relacionarse con la realidad, modificar las cosas, encontrarse o desencontrarse. A través de ellos, explicaremos el resto de cuestiones. Pues son sujetos de diálogo imprescindibles y mucho más enriquecedores y complejos que las cámaras, a cuya naturaleza mediadora dedicaremos la sección introductoria de este capítulo.

De igual modo que la bio-filmografía de Alfred Hitchcock, entretrejida, es el mejor modo de abordar la cuestión Alfred Hitchcock, en este apartado parece lo idóneo una relación ojo-mirada a través las cámaras cinematográficas y sus devenires tecnológicos, sus conquistas y sus batallas como respuestas a la pregunta sobre la ubicación de la cámara junto con la intervención de quienes las dirigieron y/o manejaron desde la artesanía, la ingeniería, la creatividad, el asombro o la inquietud. En último lugar presentamos un acercamiento a la potencialidad enunciativa del montaje y su relación con el encuadre. Al montaje, sin embargo, no dedicamos apartado tecnológico porque el ensamblaje físico de las piezas no produce cambios que intervengan en las posibles focalizaciones hasta la digitalización de los soportes y los sistemas de edición no lineal.

En el caso de Alfred Hitchcock, encuadre y montaje se contraponen en ocasiones, recogiendo la postura de algunos movimientos artísticos, también cinematográficos, que habían apostado por “la verdad en el cine”, la honestidad en la reproducción de la realidad, la verdad en la ficción, la fidelidad a los hechos, etc. Hitchcock había entendido el cine durante gran parte de su carrera como una forma de buscar la verdad. Allí heredaba la tradición del cine documental de Dziga Vertov en los albores del nuevo medio, como apuesta por el cine-ojo y del

*cinema pur*; también del *cinéma vérité* y del *free cinema* de los años cincuenta en Francia y Gran Bretaña, respectivamente, y por supuesto, de la *nouvelle vague*.

En un momento posterior, en el que Hitchcock se refugia en el montaje como constructor de historias, recupera la herencia de la escuela rusa y apuesta, entonces, por lo que él llama “manipulación”. De esta etapa son las consideraciones formales del virtuosismo de Alfred Hitchcock, que, cuando se lee como intentamos (integralmente), es manierismo, fruto de la desesperanza y la pérdida de conexión con la realidad, lo que sustituye, por lo tanto, la búsqueda de la verdad por la manipulación, reconocida por el director y sus colaboradores como protagonista de esta última etapa.

## 2. CUESTIONES TECNOLÓGICAS EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK

### 2.1. Los operadores de cámara y los directores de fotografía a través de las cámaras que retrataron el relato fílmico de Alfred Hitchcock

«El cámara compone la imagen como el fotógrafo o el pintor, ajustándose a leyes de equilibrio, de armonía, de legibilidad, de distribución de las masas y las luces, etc., que se han ido formando a lo largo de siglos de tradición gráfica. Sin embargo el cámara debe contar con una serie de condicionantes. Los límites del cuadro, incluso cuando esta fijo, son forzosamente aproximados, ya que debe tener en cuenta los cortes y modificaciones de formato que puede sufrir la imagen en la proyección o en su emisión televisiva. (...) El operador puede traducir sus gustos y personalidad en la composición del encuadre, dependiendo de un margen de libertad limitado por varios factores: las peticiones más o menos precisas del director, que le puede dar un storyboard como modelo y los condicionamientos técnicos que no hay que mostrar (...)»<sup>235</sup>.

Recorremos de nuevo la filmografía de Hitchcock, esta vez a través de las cámaras y los operadores y directores de fotografía que trabajaron en sus películas. Algunos son conocidos, incluso más galardonados que el propio

---

<sup>235</sup> SOLAZ, L. “Pintando con la luz: la fotografía cinematográfica”, disponible en internet en [www.encadenados.org/041Heroes/elbazarab\\_lafotografia.html](http://www.encadenados.org/041Heroes/elbazarab_lafotografia.html) . Última consulta: 21-octubre-2015.

director. Este es el caso de Geroge Barnes, quien obtuvo un premio oscar por la dirección fotográfica de *Rebecca* (*Rebeca, una mujer inolvidable*), 1940, reconocimiento que nunca llegó a las manos del propio Hitchcock que sentía, muy como suyo, todo encuadre y toda decisión técnica de sus films. Agraviado, como se deriva, de una acepción moral de la enunciación formal. Barnes también fue director de fotografía de uno de los films favoritos de Hitchcock: *Spellbound* (*Recuerda*), 1945.

Otros de sus colaboradores son difícilmente rastreables. Apenas una indicación bibliográfica de su colaboración con el genial director, una fecha de nacimiento y, en algunos casos, nada más. A veces, además, sabemos de sus colaboraciones por el testimonio de otros miembros del equipo, ya que, si bien los directores de fotografía se consideran autores del film y, por lo tanto, aparecen en todos los títulos de créditos, no puede decirse lo mismo de los operadores de cámara y jefes de equipo eléctrico, cuya misión ha ido cambiando mucho a lo largo de la historia del cine en función de los cambios tecnológicos y también de corrientes artísticas y modas.

La información de las cámaras, desde el punto de vista de las herramientas, también resulta poco accesible. Frente a la multitud de historias, evoluciones y cronologías de las herramientas para las tecnologías de escritura, las audiovisuales son deficitarias en ese abordaje sistemático, consecuencia, probablemente, de la falta de consenso histórico sobre el lenguaje audiovisual. La Historia compartida de la fotografía y el cine, especialmente en los albores del segundo, está perfectamente documentada. Los medios como el kinetoscopio, cinematógrafo y primeros experimentos, son de dominio público. Pero desde el momento en el que la cámara cinematográfica comienza a registrar historias (no es fotografía), no se distinguen inmediatamente las cuestiones narrativas, éticas y técnicas.

En el caso de Alfred Hitchcock, su historia con las cámaras está más contada desde lo que fue capaz de pronunciar con ellas (los efectos de cámara, las ilusiones ópticas, los movimientos nuevos y el plano subjetivo) que desde las

características mismas del aparato *fonador*, es decir, la cámara. Sí son accesibles, por la conservación del propio legado de las marcas, por marcas y modelos. Lo cual nos permitirá un acercamiento a sus disposiciones técnicas más importantes y una aproximación a las dificultades y abismos que debieron salvar. Sin embargo, una u otra constitución del paladar, por ejemplo, nos hace capaces de pronunciar unos u otros fonemas y, así nuestra relación con el mundo se expande, en la medida en la que nuestro lenguaje es capaz de decir ese mundo.

Así, en la medida de lo posible, cruzaremos operadores y directores de fotografía con las disposiciones tecnológicas de las cámaras que manejaron y lo triangularemos con la dimensión ética, que es, en este caso, la mirada del director.

Así, de toda la Historia del cine recorrida por Alfred Hitchcock entre los años treinta y los setenta del siglo veinte, quedan los experimentos más o menos exitosos o fallidos: la incorporación del sonido, la intención de incorporar el olor, los experimentos en 3D, las diferentes formas de intentar captar o reconstruir el color, el trabajo con varias cámaras y, por supuesto, la intervención de la televisión y, por lo tanto, la tecnología videográfica. Es aquí, precisamente, donde se recupera el interés de la sistematización tecnológica y desde la hibridación y superación del cine químico por el digital. Su historia tecnológica es la de la conquista de la máxima resolución. El actual cine 4K<sup>236</sup> es prueba de la superación de esa barrera y de la cierta tendencia manierista que apuntábamos, también en el cine de Hitchcock.

Los directores de fotografía más relevantes con los que colaboró Alfred Hitchcock fueron Jack Cox, B. Knowless, Robert Burks y Joseph Valentine, como nos recuerdan Chabrol y Rohmer en su libro sobre Hitchcock, reseñado en el

---

<sup>236</sup> «4k significa un increíble nivel de detalle. Una imagen 4k proyectada en una pantalla de cine contiene 4096 x 2160 pixels o puntos diminutos. Esto equivale a 8 megapixels (millones de pixels) o cuatro veces el número de pixels del televisor full hd doméstico (1920 x 1080 pixels)». Sony. España. Disponible en internet en <http://www.sony.es/pro/article/digital-cinema-what-is-4k>. Última consulta: 22-octubre-2015.

estado de la cuestión.<sup>237</sup> En ellos solía buscar una nueva mirada sobre la cámara y sus posibilidades creativas y expresivas. Con ellos se consiguieron gran parte de los efectos que tanto impactaron e impactan de sus films. Casi todos ellos son trucos de cámara como la interacción *zoom-travelling* y/o consecuencias de la relación de la cámara con el espacio, como la retroproyección o la interposición de cristales y espejos para introducir a un personaje en un escenario diferente al real, etc.

Claude McDonell fue el primero de los colaboradores de Alfred Hitchcock en esta cuestión de colocar la cámara. En 1927, Hitchcock dirigió *Downhill*, en cuyos títulos de crédito aparece. También le debemos su colaboración en otros films como *Easy Virtue* (*Vida alegre*, también traducido como *Una familia con clase* o *Dudosa virtud*), 1928 y otros en los que la autoría de Hitchcock también se diluye porque se remontan a sus comienzos como ayudante de dirección, por ejemplo. De esta primerísima etapa son *Woman to Woman* (*De mujer a mujer*), 1923 y *The Passionate Adventure* (*Lo que puede un cigarrillo*), 1924.

Jack Cox (1896 – 1960) fue director de fotografía de Hitchcock durante su etapa británica, en algunos casos, fue también operador de cámara. Fruto de su colaboración son *The Ring* (*El ring*), 1927, en la que ya aparecen planos de óptica forzada y sobreimpresión de imágenes, que muestran a un joven Hitchcock trabajando en el plano subjetivo de conciencia desde sus inicios como director. También son fruto de esta colaboración *Blackmail* (*Chantaje*), 1929, *Juno and the Peacock* (*Juno y el pavo real*), 1930, *Murder* (*Asesinato*), 1930, *The Skin Game* (*Juego sucio*), 1931, *Number Seventeen* (*Número 17*), 1932, en la que contó con la colaboración de Brian Langley (1909 –2008) y *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*), 1938. Como operador, Jack Cox (a veces figura como John Cox o J. J. Cox), colaboró en *The Farmer's Wife* (*La mujer del granjero*), 1928, *The Manxman* (*La isla del pecado*), 1929 y *Rich and Strange* (*Ricos y extraños*), 1931.

---

<sup>237</sup> CHABROL, C. y ROHMER, E., *Hitchcock*, Ramsay Poche Cinema, 2006. Trad. de Irene Miriam Agoff *Hitchcock*, Manantial texturas, Buenos Aires, 2010.

Jack Cox compartió etapa con Gaetano de Ventimiglia (1888–1973), a quien debemos una única colaboración con Alfred Hitchcock en *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, 1927, film en el que Hitchcock, por primera vez, había reconocido su natural inclinación hacia posiciones de cámara que indicaban planos subjetivos o/y morales. Así respondía Hitchcock a Truffaut sobre este asunto:

«Lo formularé de otra manera. Mi trabajo en Inglaterra ha desarrollado y ampliado mi instinto –el instinto de las ideas– pero el trabajo técnico estaba firmemente definido, a mi parecer, desde *The Lodger*. Digamos que el primer periodo podría titularse la sensación del cine. El segundo periodo ha sido el de la formación de las ideas»<sup>238</sup>.

En esta época, acababa de introducirse el sonoro en la industria cinematográfica y lo hacía tímidamente. Es muy pertinente su reconocimiento en este epígrafe porque para la cuestión visual, las primeras cámaras con portadora de sonido, supusieron un retroceso en la conquista del lenguaje audiovisual. Los micrófonos no eran demasiado sensibles y requerían un gran aislamiento de la cámara, que, combinado con la aparatosidad y peso de los nuevos equipos, produjeron grandes restricciones de movimientos de cámara que, posteriormente se fueron reconquistando. Las primeras películas sonoras son de 1927, Murnau estaba experimentando y ya se exhibían varias películas con un tema sonoro o una breve intervención verbal de un personaje. Seguían las convenciones lingüísticas del cine mudo, con sus intertítulos y su gran expresividad actoral. No era fácil la adaptación al nuevo medio. Sin embargo, en 1929 se exhibe *Blackmail (Chantaje)* y es la primera película sonora con éxito comercial. No se había grabado plenamente en sonoro porque algunas secuencias se doblaron con posterioridad, pero el éxito es innegable y como hito y representación de la adaptabilidad a los cambios y comprensión lingüística muy superior de Alfred Hitchcock, resulta muy gráfico.

---

<sup>238</sup>TRUFFAUT, C., *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, París, 1983. Trad. de Rafael del Moral, *Hitchcock Truffaut* AKAL, Madrid, 1991, 100.

Tecnológicamente, los problemas del sonoro se resolvieron rápido para Alfred Hitchcock. Las primeras cámaras eran más aparatosas y ruidosas, lo que obliga a aislarlas y/o doblar posteriormente las secuencias. Lo primero no suponía un gran problema porque el cine aún conservaba cierta tendencia teatral en la puesta en escena y no abundaban los movimientos de cámara ni el montaje interno. Lo segundo tenía la solución incorporada. Sobre el año 1935, además, la cuestión del ruido se había minimizado y los micrófonos y grabadoras de sonido habían adaptado su sensibilidad a las nuevas situaciones. De este año, de hecho, es *Thirty nine Steps (Los 39 escalones)*, la primera de las grandes obras de Hitchcock según su colega Truffaut. El director de fotografía en este caso fue B. Knowless (1900-1975), quien después se convirtió también en director, guionista y autor de multitud de telefilms y series televisivas. A Knowless, como a Hitchcock, todo lo cinematográfico le era cercano y no temía la incorporación de nuevos medios, sino que se adaptaba perfectamente y con cierta maestría a ellos.

Entre Cox y Valentine, Hitchcock colabora con Rudolph Maté (1898–1964) de cuyo trabajo surge *Foreign Correspondent (Enviado especial)* en 1940. Maté obtuvo una nominación a los premios Oscar por la dirección fotográfica de esta película en el año 1941. Maté fue nominado un total de cinco veces sin que en ninguna de ellas resultase premiado. En Maté, seguramente Hitchcock buscaba otro alter ego, como le ocurriría después con muchos de sus directores de fotografía. Maté, como Hitchcock, provenía de Europa, había trabajado y conocía su cine, importaba lo mejor de este a Hollywood y, también como Hitchcock, se había formado en muchos departamentos y disciplinas cinematográficas, lo que le daba una visión más comprensiva e integradora de los films, algo imprescindible para quien, como Hitchcock, pretende implantar una cosmovisión desde una cámara. Así, en el legado de Maté, encontraremos colaboraciones como director, ayudante o auxiliar o segundo director, productor, director de fotografía, jefe de equipo eléctrico y operador de cámara.

Con Glen Macwilliams (1898-1984), Hitchcock rodó *Lifeboat (Náufragos)* en 1944, toda una aventura orquestada por Hitchcock para limitar más que nunca el

encuadre en el restringido espacio de un bote salvavidas, apostando, además por la planificación de cámara más compleja y los planos largos en manifestación de la apuesta por la unidad a través de la cámara.

«En *Lifeboat*, el planteamiento técnico es el de limitar el campo de la cámara a un espacio tan pequeño que equivale al que podría ocupar un bote salvavidas. Aunque evidentemente el bote y sus ocupantes están al aire libre, el ambiente creado es asfixiante, pues se genera entre los personajes un clima de tensión psicológica que es acentuada por el obligado aislamiento del grupo»<sup>239</sup>.

El *technicolor*<sup>240</sup> ya existía en estos años, pero no es hasta 1948 que lo incorpora Alfred Hitchcock. Esta vez es de la mano de Joseph Valentine (1900 –1949), a quien debemos la dirección fotográfica de *Saboteur (Sabotaje)*, 1942, *Shadow of a doubt (La sombra de una duda)*, 1943 y *The Rope (La soga)*, 1948. Habían utilizado para *The rope* una cámara Technicolor 3–strip, que rodaba con tres rollos independientes de película monocromática, sensibles, a las tres luces primarias. Joseph Valentine, de hecho, compartió con Hitchcock los últimos años de su vida, falleciendo en 1949, con 48 años y solo unos meses después de *The rope*.

En 1946, Hitchcock había rodado *Notorious (Encadenados)* con Ted Teltzloff (1903 –1995), quien compaginó durante el resto de su carrera, la dirección fotográfica, con la dirección de sus propias películas. Con Hitchcock, sin embargo, su colaboración fue puntual. Elisa Martínez explica la obsesión de Alfred Hitchcock por el color, incluso desde antes de rodar en color:

«El interés de Hitchcock por los aspectos narrativos del color, en su dimensión expresiva y simbólica, pudo ya observarse en su película muda *Downhill*: las escenas de delirio del protagonista fueron teñidas de verde

---

<sup>239</sup>MARTÍNEZ, E., *Hitchcock, imágenes entre líneas*, PUV, Valencia, 132.

<sup>240</sup> Primera de las filmadoras capaz de registrar color con un sistema de sincronización de tres bobinas, cada una de ellas, sensible a una de las tres luces primarias (rojo, verde y azul). Su hegemonía en la industria fue un monopolio hasta que la ley anti-trust permitió la inserción de kodak.

según las instrucciones del director, en vez del sistema convencional de difuminar los bordes para indicar un estado de alucinación»<sup>241</sup>.

«Con posterioridad, *Rope*, su primera película en technicolor muestra un relato que transcurre a lo largo de una tarde, (...) El cineasta decidió limitar el colorido para conseguir efectos naturales y hubo de enfrentarse a multitud de problemas asociados al color»<sup>242</sup>.

Hitchcock buscaba siempre las tecnologías que mejor le permitirán expresar los estados mentales o de conciencia de sus personajes. Por eso incorporó el color, también esta vez sin estridencias. Lo cierto es que como bien indica Elisa Martínez Martínez, perfectamente pudo detenerse en las dificultades que conllevaba el peso excesivo de los equipos y el gran coste de triplicar el metraje de las grabaciones. Con el sonido había ocurrido lo mismo y para siempre tuvieron implicaciones plenamente lingüísticas en Hitchcock, por eso, cuando lo estimó oportuno (buscando un alejamiento de la realidad, probablemente), recuperó las películas en blanco y negro y la expresividad desbordada del cine mudo. *Psycho*, (Psicosis), 1960, es un claro ejemplo de ambas cosas.

Con Joseph Valentine en *The rope*, con motivo de la complejidad del technicolor, había trabajado también William V. Skall (1897 –1976). Ambos, junto con Winton Hoch (1905 –1979), también recibieron un oscar por la mejor fotografía en color en *Joan of Arc (Juana de Arco)*, 1949 de Dreyer.

*The Rope* había sido rodada con una de las primeras cámaras habilitadas para el technicolor: la technicolor 3strip. Esto había encarecido la producción y hecho más aparatoso el rodaje por el espacio que ocupaba la cámara y por las disposiciones de insonorización que requería, pues aún eran extremadamente ruidosas. De hecho estas cámaras se instalaban en habitáculos cerrados habilitados a tal efecto y su movilidad, por lo tanto, era nula, lo que conlleva un determinado tipo de encuadre fijo. Por eso son tan significativos los planos móviles de esta

---

<sup>241</sup> SPOTO, D., *Op. cit.*, en MARTÍNEZ, E., *Hitchcock, imágenes entre líneas, Op. cit.*, 158.

<sup>242</sup> *Hitchcock, imágenes entre líneas*, 158.

etapa cinematográfica, porque el coste y el esfuerzo de llevarlos a término, implica necesariamente, una férrea voluntad del director y su equipo y, por lo tanto, debe ser tenido en cuenta por sus implicaciones lingüísticas.

Tras el prematuro fallecimiento de Valentine, Hitchcock comenzó a colaborar con Robert Burks (1909–1968). Esta es la contribución más prolífica a la filmografía de Hitchcock, lo que subraya la capacidad de producción del director, quien durante 15 años produjo una media de un film al año y varios telefilms. Es una suerte que así fuera porque Burks también falleció prematuramente, a la edad de 58 años, en un incendio en su casa de California, junto a su esposa. Hasta entonces, les había dado tiempo a dar a luz *Strangers on a Train* (*Extraños en un tren*), 1951, *I Confess* (*Yo confieso*), 1953 *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954 que se había rodado con una cámara technicolor Mitchel BNC, una cámara innovadora, pero aparatosa. De hecho, ese mismo año y para, *Dial M for Murder*, (*Crimen perfecto*), 1954 habían utilizado una Warner all media superscope, buscando una mayor espectacularidad en el formato. Sin embargo, la Mitchel BNC, con su carcasa de aluminio, había conseguido una mejor insonorización, además de un control de foco externo (fuera de la óptica), lo que convertía a la Mitchel en una apuesta importante para Hitchcock y muchos otros directores contemporáneos suyos. Estas fueron las batallas durante los siguientes años: la ampliación y curvatura del formato para adaptarlo mejor a la visión humana, el tamaño, peso y movilidad de los equipos y la mejora cualitativa de la captación de sonido y reducción de ruido.

En el año 1955 llegaron *What's the Trouble with Harry* (*Pero, ¿Qué quién mató a Harry?*) y *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*), por la que Burks fue galardonado con un Oscar por su dirección fotográfica de la película, al igual que George Barnes por *Rebecca*, (*Rebeca, una mujer inolvidable*) en 1940. Después vinieron *The Man Who Knew Too Much* (*El hombre que sabía demasiado*), 1956 *Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958 *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*), 1959, *The Birds* (*Los pájaros*), 1963 y *Marnie* (*Marnie, la ladrona*), 1964. Burks confiaba a su vez en Leonard J. South, que fue operador de cámara

en varios de estos films. En esta última etapa, volvieron a cambiar de cámara, De hecho, *Vertigo* y *North by Northwest* fueron rodadas de nuevo con una Mitchell. Esta vez una vistavision camera.

Otra de las cuestiones a tener en cuenta de esta colaboración es precisamente la de *Psycho* (*Psicosis*), 1960, para cuya dirección fotográfica Hitchcock contrató a John L. Russell, que dirigía la foto de muchos de sus telefilms y no a Burks, con quien aún colaboraba en el año 1960. Esto se debe a que *Psycho*, para Hitchcock, fue un experimento de producción, de aplicación de los medios de las telefilms al cine con la intención de abaratar mucho los costes y, como no hace falta recordar, con *Psycho*, consiguió mucho más que eso. John L. Russell había contado, para este genial experimento con Rex Winpy (1899 –1972) como segundo operador y experto en efectos especiales, algo que siempre había buscado Hitchcock desde su colaboración con John Cox. *Psycho* se rodó de nuevo con una Mitchell BNC, lo que no suponía una gran diferencia con lo que Burks estaba haciendo meses antes. Sin embargo, para *Psycho*, Hitchcock había renunciado al color. Tras décadas de lucha por la representación del color en el cine y, por fin, con las cámaras que permitían reproducirlo fielmente y superados los iniciales problemas de movilidad y ruido, Hitchcock volvía al blanco y negro. Estaba registrando la imagen con una cámara que había nacido para el color y Hitchcock lo había eliminado. Los motivos económicos fueron argüidos por el propio director, pero no dejan de resultar sorprendentes y contradictorios para quien había apostado siempre por el desembolso necesario para la expresión y por la búsqueda de realismo como apuesta por la honestidad fílmica. Aquí, parece, que la renuncia al color es mucho más que eso, pues como hemos indicado previamente y apoyados en la afirmación de Elisa Martínez, para Hitchcock el color siempre fue mucho más que eso; también, seguramente, su ausencia.

Con Robert Burks había llegado también Leonard J., South (1913–2006), operador de cámara de varios de los films de Hitchcock de la etapa “Burks” y autor del famoso *vertigoshot*, que le hizo merecedor de un galardón de The society of camera operators en 1958. Hitchcock había diseñado cuidadosamente

ese efecto y, de hecho, lo estaba ensayando desde *The Ring (El ring)*, 1927 a través de todos los recursos técnicos, ópticos, de color, desenfoques, etc., que se le ocurrían para poner de manifiesto la enajenación mental de sus personajes en un plano subjetivo. Leonard J. South quedará para siempre ligado a ese éxito y, como tantas otras veces, reconocido por él mientras Hitchcock era reconocido únicamente por el público. En 1969, tras la muerte de Burks, llega *Topaz*, la dirección fotográfica en este caso se la debemos a Jack Hildyard (1908–1990), primera y última colaboración de Hitchcock con este director de fotografía.

Hitchcock siempre buscaba en sus directores de fotografía y operadores de cámara, una extensión de su propia mente para poder intervenir más eficazmente en el film. Ya hemos visto tres de sus grandes caballos de batallas: la expresión de la conciencia a través de la forma fílmica, el color y los efectos especiales. Hay otros, a veces en función de las etapas personales y contextuales de la vida del director. Por ejemplo, con Jack Cardiff (1914 –2009), quien había experimentado, sin mucho éxito, con una propuesta de cine sinestésico, que combinaba el audiovisual con olores diegéticos y otras mucho más exitosas como el technicolor. A su colaboración con Hitchcock debemos *The Skin Game (Juego sucio)*, 1931 y *Under Capricorn (Atormentada)*, 1949. Cardiff, además, en su extensa carrera, fue galardonado y nominado en multitud de ocasiones con varios globos de oro y dos oscar, uno de ellos honorífico, entre otros; por diversas películas de otros directores. Los innovadores en las metodologías cinematográficas eran siempre objeto de atención por parte de Hitchcock, quien siempre había sido un pionero en las técnicas y tecnologías cinematográficas.

Harry Stadling (1901 –1970), también fue muy reconocido por el sector. Hitchcock siempre trabajaba con los mejores directores de fotografía, cosa que no hacía siempre con los actores y mucho menos con los guiones que elegía para reescribir sus películas. Lo que prueba y muestra sus prioridades cinematográficas. Stadling, nominado y galardonado varias veces para los oscars, ganador, por ejemplo, a la mejor dirección fotográfica por *My Fair Lady (Mi bella dama)*, en 1964, también obtuvo varios BAFTAS por películas de otros directores.

Con Hitchcock colaboró durante un breve periodo, al que debemos *Jamaica Inn* (*La posada de Jamaica*), 1939, *Mr. And Mrs. Smith* (*Un matrimonio original*), 1941 y *Suspicion* (*Sospecha*), 1941.

Gilbert Taylor (1914 –2013) es otro ejemplo de la importancia que Hitchcock daba a la dirección fotográfica. Taylor es autor de la fotografía de *Star wars* (*La guerra de las galaxias*), 1977 por ejemplo, y colaboró con R. Polansky, George Lucas, Alfred Hitchcock y Stanley Kubrik. Se sentía muy orgulloso especialmente de su colaboración con Hitchcock en *Frenzy* (*Frenesí*), 1972 aunque también había formado parte del proyecto de *Number Seventeen* (*Numero 17*), muchos años antes, en 1932, film cuya dirección fotográfica estuvo a cargo de Jack E. Cox y Bryan Langley. En su dilatada carrera, Gilbert Taylor había llegado a ser soldado. Seguro que este era también uno de los factores que inclinaban el interés de Hitchcock hacia él por su capacidad de adaptación y aplicación de técnicas documentales y movilidad de la cámara.

A través de esta veintena de hombres de cine y de las herramientas y tecnologías que utilizaron con maestría, se escribió la filmografía de Alfred Hitchcock. En ellos se descubren algunos de los intereses, miedos y obsesiones de Hitchcock, como la continua innovación técnica, el virtuosísimo en el manejo de la cámara y la iluminación como una autoexigencia y una búsqueda de los mejores y, los efectos especiales, el color, etc. La apuesta de Hitchcock por estos veinte no es baladí, sino constitutiva de su cine y también de su mirada sobre el cine. Para Hitchcock, el cine se escribe con la cámara como los guiones se escribían con máquinas de escribir. De ahí se deriva el especial mimo y el lugar señalado y primero de la cámara y sus operadores y directores de fotografía en este acto de comunicación fílmico.

### 3. CUESTIONES SINTÁCTICAS EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK

#### 3.1. Focalizaciones experimentales

Desde el punto de vista sintáctico, no es preciso hablar de focalización cuando esta responde a un planteamiento monocámara, ya que en esos casos, que son casi todos en el cine, la única cámara es el único enunciador dispuesto por el director en la toma de imagen. Sin embargo, un eventual planteamiento multicámara sí plantearía cuestiones sintácticas a resolver. Si se trata de una realización multicámara en diferido, como sería viable cinematográficamente, nos encontraríamos con diversas focalizaciones a trabajar sobre el montaje, lo que complica inmensamente el ejercicio de la mirada del director y su posterior análisis. Por este motivo, dedicamos un epígrafe a esos planteamientos conflictivos de focalización desde la cámara, a la par que poco habituales en el cine de Alfred Hitchcock.

Desde nuestro planteamiento, encuadre o posición de cámara como acto moral, de esta investigación, otras cuestiones tecnológicas como la digitalización del soporte no suponen cambios sintácticos, sino, en este caso, por ejemplo, de código. La incorporación del sonido y el color juegan en la misma liga de los adjetivos y los adverbios o de los accidentes.

De hecho, como hemos mostrado, para Hitchcock tampoco existía esa gran diferenciación entre los diferentes soportes en los que trabajó. En el cine y la televisión, por ejemplo, algunos de los directores de fotografía lo fueron a la vez de sus películas cinematográficas y de sus telefilms. Claramente entendía, mucho antes que el resto de directores, las diferencias lingüísticas entre ambos medios.

Sin embargo, una multitud de encuadres, como en el caso de la planificación multicámara, sí suponen una diferencia substancial, y por lo tanto, los consideraremos enunciación *a posteriori*, pues la relación es la misma que se establece en Alfred Hitchcock en la época del predominio del montaje.

Asimismo, el 3D, al menos como lo conocemos ahora (no era exactamente así en 1954, cuando Hitchcock experimentaba con él), supone una apuesta por un tipo de enunciación externa o posterior. El rodaje en 3D implica una deconstrucción y reconstrucción posterior de la realidad, de acuerdo con un criterio expresivo, no siempre fiel, lo cual no encaja en el modelo de unidad que le suponemos a Alfred Hitchcock en esta etapa. Seguramente a esto se deba que su coqueteo con el cine en tres dimensiones no pasara nunca de esa fase. Tras el rodaje, Hitchcock consideró que esa suerte de cubismo fílmico, era centrípeta hasta el punto de expulsar al espectador, sujeto imprescindible en el acto de comunicación como Hitchcock lo entendía.

Veremos en qué casos y con qué resultados y experiencias, se produjeron los intentos de Hitchcock por renunciar al encuadre clásico y qué implicaciones tendrían en la mirada del director esas operaciones.

«De esta forma, las cabinas insonorizadas de las cámaras y la consecuente reducción de los movimientos se convierten en un recurso estilístico que nos trasporta al claustrofóbico mundo interno del personaje. Por otra parte la iluminación plana debido al rodaje multicámara, se combina con una iluminación intensa, propia del cine mudo, que da más relieve aun a lo que se destaca con la luz»<sup>243</sup>.

En 1929, en el amanecer del cine sonoro, Hitchcock había sabido adaptarse a todas las dificultades del nuevo medio y lo había querido a pesar de todas ellas. Bien por su obsesión por el retrato exacto de la realidad, bien por su similitud con el teatro, que tanto amaba. Carlota Dans nos recuerda que esas dificultades no fueron impedimentos, sino retos para el joven Hitchcock, quien, al más puro estilo McLuhaniano, hizo lingüísticas las trabas técnicas y en esto, consciente o no, estaba creando un nuevo idioma.

Sin embargo, la técnica entendida como «multicámara» por Dans, no lo es en sentido estricto, aunque sí son ciertas sus implicaciones. La curiosidad de esta

---

<sup>243</sup> DANS. C., «Inicios del cine sonoro: “Blackmail” (1929), Alfred Hitchcock», *Pantalla de sombras*, Disponible en internet en [pantalladesombras.wordpress.com](http://pantalladesombras.wordpress.com), última consulta: 22-octubre-2015.

película es que Hitchcock, secretamente y con gran instinto visionario, había decidido rodarla en dos versiones: una muda y otra sonora. La técnica de sonido que había utilizado era el sonido fotográfico, lo que obligaba a rodar con dos rollos diferentes y todas las escenas con sonido eran rodadas consecutivamente en uno y otro sistema. Después se incorporaron sonidos extradiégéticos e incorporó, también por vez primera, la técnica de doblaje, que se realizaba en directo, sobre la propia escena.

«The two versions match one another scene for scene and often shot for shot (although no two shots are exactly identical, presumably since it was impossible to duplicate the film without loss of quality) Many scenes, however, differ quite markedly between the two versions. A close comparison of the two reveals the way in which Hitchcock modified his style of shooting and editing for the new medium»<sup>244</sup>.

En *Dial M for murder (Crimen perfecto)*, 1954, Hitchcock experimentó con el rodaje en 3D. En el último lustro, se ha empezado a comercializar el film en 3D para intentar recrear la experiencia que pensó para los espectadores Hitchcock.

Sin embargo, no fue una de las obras de las que se sintió más orgulloso ni una de las más reconocidas por la crítica. Hitchcock culpó, en parte, a la aparatosidad del sistema y también a la misma naturaleza del 3D, que terminó siendo la única tecnología a la que rehusó claramente, no sin antes experimentarla, como no podía ser de otro modo.

«Hitchcock rodó la película con la cámara Natural Visión de M. L. Gunzburg, que empleaba un proceso muy similar al que se utiliza hoy en

---

<sup>244</sup> DUGUID, M., «Hitchcock's style», *Screenonline*, Disponible en internet en: [www.screenonline.org.uk](http://www.screenonline.org.uk), fecha última consulta: 22-octubre-2015. Traducción personal: «Las dos versiones se emparejan escena por escena, en ocasiones incluso encuadre por encuadre (aunque los dos encuadres no son exactamente idénticos, presumiblemente porque era imposible duplicar el film sin pérdidas de calidad) Muchas escenas, de cualquier modo, difieren significativamente en las dos versiones. Una comparación más cercana entre ambas, revela el modo en que Hitchcock había modificado su estilo de encuadre y montaje como consecuencia del nuevo medio».

día: cambio del ángulo de la imagen según el ojo izquierdo/derecho y uso de gafas polarizadas»<sup>245</sup>.

Además, gran parte del esfuerzo intelectual y económico invertido en esta película, fue en vano, ya que las salas carecían, en su mayoría, de adaptación para su proyección. Este es el clásico problema de retrocompatibilidad del parque, que hemos visto tantas veces en el cine y la televisión con la irrupción, por ejemplo de la televisión en color, o mucho más recientemente con el cine digital o actualmente con las películas rodadas en 4K.

Así que la apuesta por el 3D no resultó una gran baza. A pesar de todo ello, merece la pena rescatar el experimento como prueba de la lucha de Hitchcock por la integración del público (pensaba que la exhibición en tres dimensiones produciría la experiencia envolvente sensorial que promete) y por la elevación/trasfiguración de la técnica, incluso de sus defectos, hacia cuestiones de sentido. Prueba de ello es el ahínco con el que rodó el plano en que la mano de Grace Kelly interpela al público suplicando ayuda mientras es estrangulada:

«La mano extendida de la actriz debía sobrevolar el palco de butacas pidiendo ayuda y hacer que los espectadores se estremecieran. En este caso, las nuevas tecnologías resultaban perfectas para llevar a cabo la intención última del cine de Hitchcock: sacudir al espectador y arrancarle de su estado de plácida comodidad»<sup>246</sup>.

De nuevo, como había hecho antes con el sonido y con el color, como hará poco después con la televisión, el cinemascopio, etc., Hitchcock estaba pensando películas indisolubles de las técnicas que las llevaban a cabo e intentando, en todos los casos, producir el mayor verismo posible, experimentando, acogiendo, haciendo partícipe, juez o culpable al espectador.

---

<sup>245</sup> MARTÍN, R., «Alfred Hitchcock, en 3D, en octubre», *Las horas perdidas*, Disponible en internet en: [www.lashorasperdidas.com](http://www.lashorasperdidas.com), Última consulta: 22-octubre-2015.

<sup>246</sup> «Crimen perfecto de Hitchcock, por fin disponible en 3D», *TCM, el cine que ya tenías que haber visto*, Disponible en internet en: [www.canaltcm.com](http://www.canaltcm.com), última consulta: 22-octubre-2015.

También en otros films, por ejemplo en *The Paradine Process* (*El proceso Pardine*), 1947, había trabajado en multicámara, pero se trataba de nuevo de un falso multicámara, no simultáneo, ya que recogía la misma escena con varias cámaras para potenciar, en el montaje, la expresividad de los gestos de los personajes en apoyo a la escena principal rodada por la cámara que aporta la unidad.

Estos casos, anecdóticos, resaltables por ser flores raras en el jardín del encuadre en la filmografía hitchcockiana, ponen aún más la flecha en la diana de la unidad como apuesta irrevocable de este periodo, pues si se juzgan con detenimiento, la aparente contradicción de los encuadres se presenta meramente técnica. Seguramente Hitchcock no apreciara esta distinción pues él rodaba indiscutiblemente un único film con un punto de vista variable, desde una única mirada, fuesen sus ojos de mosca o de gacela, es decir, suscribiesen una mirada lineal, panorámica, poliédrica o cubista. De hecho, el uso del multicámara ni siquiera lo es en sentido estricto, pues no trata de una reconstrucción de la enunciación a través de los múltiples encuadres emitidos por las diferentes cámaras y el uso del 3D es casi una curiosidad fílmica. Recordemos que para Hitchcock, en estos momentos, como le reconoció a Truffaut, no había ninguna inquietud con respecto a la posición de cámara, algo, que a sus ojos, se presentaba con evidencia meridiana en todos los casos.

Además, para Hitchcock, incluso para el Hitchcock de la fragmentación, nunca existió más que una cámara y, por lo tanto, un solo encuadre. Habló siempre de la cámara y de su relación con ella en singular y de los casos en los que se vio obligado a trabajar con varias, las recordaba como estorbos insidiosos. En su última etapa cinematográfica, la fragmentación y la multiplicidad de puntos de vista y posiciones de cámara, no deja de hacer referencia a la cámara, una única cámara con un único encuadre. Todo desequilibrio se produce en la mesa de montaje, nunca en la escena. Pensemos, por ejemplo, en *Vertigo*. Bien pudo Hitchcock haber diseñado un efecto de esquizofrenia visual para reflejar el plano subjetivo de conciencia del protagonista, a través de una planificación

multicámara... y claramente renunció a hacerlo porque la esquizofrenia no podía llegar al encuadre, salvaguardado siempre de experimentos innecesarios. Prueba de que para Hitchcock lo técnico y lo dramático empezaban tras la cámara, iban juntos e incluso disueltos, manipulables en favor de la expresión y la intelección y distintos del encuadre, que era él mismo, su visión del mundo y su modo de intervenir en él.

Encontramos en Hitchcock un tipo de plano muy especial e indicativo, que no lo es por la posición de cámara sino por el contenido de lo encuadrado. Hitchcock, que además del maestro del suspense es también el maestro del plano subjetivo, trabaja con planos subjetivos de conciencia (lo que piensan y no lo que ven los personajes) y lo hace en dos niveles. Un primer nivel, que es analizado en el apartado de movimientos y en el de posición de cámara, que consiste en mostrar la percepción alterada del sujeto, mediante diversos recursos como la imagen borrosa, podemos observarlo en *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso)*, 1938; también lo lleva a término a través de vertiginosos movimientos de cámara, prueba de ello es la secuencia final del asesino en el trapecio en *Dial M for murder (Crimen perfecto)*, 1954, o con la combinación sorprendente e inquietante de *zoom vs. travelling* del famoso *vertigoshot* de *Vertigo (De entre los muertos)*, 1954.

Sin embargo, el tipo de plano al que nos referimos ahora supone un nuevo giro de tuerca sobre esto. Nos referimos a los planos que interpretan alucinaciones, imágenes que no existen en la realidad, sino en la conciencia perturbada de los personajes. A través de ellos, Hitchcock nos muestra un plano subjetivo de la conciencia. Así, la conciencia funciona como un concepto de mirada ampliado o integral con el que trabajamos como hipótesis, una mirada no desligada del ojo, pero que no nace en este, sino en la conciencia moral. Ejemplos de este tipo de plano los encontramos en *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso)*, 1938, cuando la joven, confundida por el golpe en la cabeza y la presión de sus compañeros de viaje, admite su mal estado mental como consecuencia de encontrar el rostro de la desaparecida señorita Fray en todos sus compañeros de

viaje. Aquí Hitchcock lo realiza con un juego de superposiciones sutiles que evidencian el cambio de nivel de realidad. También en 1929 había aparecido en *Blackmail* (*Chantaje*), cuando la protagonista confunde los neones de los carteles de la calle con cuchillos en pleno apuñalamiento, como conector con el crimen que ella acaba de cometer en defensa propia. *Spellbound*, (*Recuerda*), 1945, es quizá la película en la que más veces aparecen estos planos, como reminiscencias que atormentan al protagonista, turbado por unos acontecimientos traumáticos que le impiden recordar. Es el carácter y el contenido psicoanalítico de este film el que propicia un campo ideal para la expresión de este tipo de planos.

### 3.2. Montaje interno y externo entre 1927 y 1959

Entendemos por montaje externo al término que hace referencia al ensamblaje físico o digital de planos para la producción de un sentido narrativo. Suele llamarse montaje o edición, haciendo referencia a la diferencia de mediación tecnológica en cada caso. Desde esta perspectiva, el término «montaje externo» es redundante. Solo no es redundante cuando se opone al montaje interno, que no comparte con el otro el abordaje exterior, pero sí el objetivo de producir un sentido narrativo en función de un trabajo de la imagen en el tiempo. El «montaje interno» es el que se produce sin corte y sin posterior sutura de los planos, el que ocurre dentro del mismo plano, que por lo tanto, deja de ser un plano para convertirse en una unidad de sentido, es decir, una secuencia. El plano pasa de ser una unidad sintáctica a ser una unidad morfológica a través de esta operación del montaje interno que da a luz una hibridación muy poco habitual por su coste, pero altamente valorada en la historia del cine: el plano-secuencia.

El montaje, precisamente por su alto compromiso con la enunciación, es de difícil separación de la trama. Por este motivo, algunas de las relaciones espaciales o temporales, no solo entre planos en sentido estricto, sino también, entre otras unidades de sentido, se presentan aquí unidas al sentido por la experiencia particular de cada secuencia, película o argumento.

«Lo fundamental del concepto de plano-secuencia es la relación, conexión o vínculo indisoluble del plano –compuesto por un encuadre y una duración–

y la secuencia narrativa –integrada por personajes, acciones, espacios y, en el caso que nos ocupa, tiempos– comprendida ininterrumpidamente en sus límites, por lo tanto sin la concurrencia del montaje externo. A partir de esta unión estructural, la naturaleza del tiempo narrativo y su materialización en imágenes y sonidos se ve afectada por el plano–secuencia como modo específico de enunciación»<sup>247</sup>.

El tipo de montaje supone, al menos en Alfred Hitchcock, una apuesta por la unidad o por la fragmentación. Pensemos que si una persona sin ningún conocimiento de técnica cinematográfica se decide a rodar una película, lo hará seguramente sin preproducción fílmica y empezará a rodar de modo cronológico las escenas, dejando para el montaje solo aquellas cuestiones que no puedan introducirse *en vivo* o que quieran retocarse o falsearse. Esta es la intuición básica de todo comunicador que elige el cine como medio. Lo natural es enunciar desde el encuadre, pero pronto se percataría, seguramente, que hacerlo desde el programa de edición o la mesa de montaje agiliza muchos procesos, ahorra dinero, espacio, tiempos de trabajo a los actores, etc. Después, como nos recordaba Mitry en su disección de los tipos de montaje, descubrirá lo que ya habían descubierto en la escuela rusa hace tiempo: que de hecho, toda la narración puede construirse en el montaje, siendo impunemente infieles a las intenciones de los sujetos de la comunicación, entre otras cosas. Este último salto es el que convierte una comunicación veraz en una manipulación.

El montaje interno es, por lo tanto, más puro y fiel a la realidad, pero igualmente cinematográfico que el externo. Sin embargo, el interno es mucho más costoso porque requiere la disponibilidad de todos los recursos de espacio (localizaciones, escenarios, decorados, ambientación...) y tiempo (rollos completos o capacidad de almacenamiento, memorización de guiones o partes de guiones más largos por parte de los actores), equipo técnico y humano al mismo tiempo junto con una enorme sincronización de todos los integrantes del equipo, que deberán trabajar sistemáticamente en el desplazamiento de la cámara, los movimientos de los elementos de la escena, los actores y actrices, etc.). Un solo fallo en cualquiera de

---

<sup>247</sup>RAJAS, M. y SIERRA, J., «El tiempo narrativo del montaje interno», *Prisma Social*, nº4-Junio 2010, disponible en internet en: [www.isdfundacion.org](http://www.isdfundacion.org), fecha última consulta: 22-octubre-2015.

los elementos intervinientes en el rodaje de un plano secuencia, produce un gran fallo en cadena que inutiliza el plano con las consecuencias implícitas derivadas de rodarlo de nuevo tantas veces como fuera preciso. Este es uno de los motivos que hacen escasear los planos secuencia en la historia del cine. En otras ocasiones se rehúsa utilizar este tipo de técnica por motivos expresivos. Muchos directores entienden que el cine es la *magia* resultante de la operación conjugada del encuadre y el montaje y no siempre piensan el montaje en el sentido amplio del término, que acoge, igualmente, al montaje interno.

Por eso, los casos en los que Hitchcock apostó por el plano-secuencia son relevantes, porque son una aventura contra la adversidad y, por lo tanto, fruto de una voluntad férrea de lograr una expresividad o un sentido narrativo determinado.

En estos casos, Hitchcock está apostando, más fuertemente que nunca, por la unidad a través del encuadre. Nada expresa con mayor rotundidad esa apuesta que el plano-secuencia. De hecho, la obra de Hitchcock es exponente de este tipo de montaje y una de las más reconocida por ello. No solo de la filmografía de este director es *The Rope (La Soga)*, 1948, que se rueda en larguísimos planos que son considerados plano-secuencia para la mayoría. Otros, más puristas, apelan al incumplimiento del sentido estricto del término porque en algunos casos, debido a la métrica de los rollos de negativo, resultaba imposible rodar la secuencia completa en un solo tiro de cámara, por lo que se paraba para sustituir el rollo. En esos casos, Hitchcock recurría a trucos para encubrir la sutura insalvable a través de un fundido a negro que solía justificar a través de una operación de *zoom in* y posterior *zoom out*<sup>248</sup> sobre cualquier objeto negro de la escena, por ejemplo, la espalda de un personaje.

---

<sup>248</sup>*Zoom in* y *zoom out* son operaciones de acercamiento (*in*) o alejamiento (*out*) de un objeto encuadrado mediante la utilización del zoom del objetivo de la cámara, que permite variar la distancia focal. Se consideran operaciones artificiales porque no se asemejan a ningún movimiento del ojo humano y, por lo tanto, no son apropiadas para un plano subjetivo en condiciones normales.

Elisa Martínez explica así las complicaciones producidas por el rodaje de *The Rope*:

«Para que los actores y la cámara se pudiesen mover dentro del decorado, este estaba equipado con paredes que se deslizaban silenciosamente sobre raíles y muebles con ruedas que facilitaban su traslado. Sobre el suelo del plató, innumerables marcas y señales para guiar a los personajes y organizar la escenografía»<sup>249</sup>.

De hecho, Hitchcock llevaba tiempo investigando qué elemento dotaba de unidad al relato. Podía ser el encuadre, como afirman los defensores del plano-secuencia, podría ser el montaje, como recuerda Mitry, pero Hitchcock también experimentó con otro elemento: la unidad espacial. Si bien la unidad no es dirigida por la cámara, quizá pueda serlo por el espacio. Así había rodado *Lifeboat* (*Náufragos*) en 1944, solo cuatro años antes de *The Rope*, lo que hace plausible su búsqueda de la verdad en el cine a través de la técnica, como confesó pretender a su amigo Truffaut. *Lifeboat* había sido rodada en un único set que representaba la barca en la que habían naufragado un grupo numeroso de supervivientes cuyos lazos interpersonales, motivaciones secretas y personalidades heterogéneas, son, en sí mismas, el corazón de la obra. La dificultad de rodaje en este caso es extrema: el espacio tan reducido para la posición de cámara, el uso intercalado de primeros planos sin discontinuidad narrativa, el cuidado de los ejes visuales con respecto de la posición de la cámara y de la reconstrucción del espacio por parte del espectador, son casi agónicos. Así se entiende perfectamente que el posterior rodaje de *The Rope*, no le resultase tan costoso a Hitchcock. Había ensayado con un escenario mucho más complejo antes y estaba haciendo, en el ecuador de su carrera como director, ejercicios de auténtico virtuosismo formal, no excesivo, no recreativo y vacío, sino vigoroso y necesario en cuanto significativo.

Además, *Lifeboat* es la prueba de la singularidad del encuadre para Hitchcock, incluso aunque la apuesta por la unidad resida en el espacio fílmico, porque la claustrofobia buscada por Hitchcock en contraposición a la inmensidad del océano en el que, paradójicamente, la barca navega a la deriva, es lograda por la

---

<sup>249</sup> Hitchcock, *imágenes entre líneas*, 132.

limitación del fuera de campo que no existe. Para Hitchcock, los límites del encuadre son los límites del mundo. Ese es el marco de su cosmovisión, con todas las implicaciones creativas que tiene enmarcar algo, pero también con todas las restricciones que se derivan de la amputación de un plano en el espacio.

«En *Lifeboat* el planteamiento técnico es el de limitar el campo de la cámara a un espacio tan pequeño que equivale al que podría ocupar un bote salvavidas. Aunque evidentemente el bote y sus ocupantes están al aire libre, el ambiente creado es asfixiante, pues se genera entre los personajes un clima de tensión psicológica que es acentuada por el obligado aislamiento del grupo»<sup>250</sup>.

Entre los escasos cuatro años que separan *Lifeboat* de *The Rope*, lo que media es la Segunda Guerra Mundial que conmovió y agitó el mundo, que cambió para siempre el modo de pensar sobre la humanidad de muchos de los artistas y pensadores coetáneos. Cómo no, también el de Hitchcock. De hecho, en 1945, Hitchcock había codirigido con Bernstein un proyecto cuyo calado dejó una huella profunda en Hitchcock. Se trata del documental que fue posteriormente bautizado como *Memory of the Camps*, cuando se estrenó en 1985.

En este caso, Hitchcock, a quien ya hemos descubierto en este periodo buscando la verdad a través de la unidad, siente la enorme responsabilidad de servir a la patria del único modo que él sabía y podía hacerlo, haciendo cine. Sabía que sus servicios eran solicitados casi como documentalista, por el prestigio que le precedería en el fiel retrato de escenarios y el cuidado de todos los detalles en los decorados. En aquella ocasión Hitchcock intentó huir del montaje lo máximo posible, como si cortar y suturar supusiese una traición a lo que tenía delante de la cámara y, esta vez, de nuevo planos largos y con una gran distancia entre la cámara y lo encuadrado, muchos más grandes planos generales que en *Lifeboat* (*Náufragos*), 1944, por ejemplo. Esto, en Hitchcock, lo vemos más veces, en *What's the Trouble with Harry* (*Pero, quién mató a Harry*), 1955, por ejemplo, es una suerte extraña de distancia de las víctimas (obsérvese la contradicción con el uso recreativo de los planos cortos en *Psycho*, para acentuar la crudeza), que sin

---

<sup>250</sup>*Ibíd*, 132.

embargo, no puede considerarse respetuosa, sino indiferente. *What's The Trouble with Harry*, como veremos posteriormente, es un film de transición en el que la técnica, que aún respeta el estilo de unidad, empieza a disociarse del fondo. Esto lo hace especialmente extraño. En estos pocos casos, la cámara se retira y observa desde lejos, no queriendo participar de la escena. En estas, precisamente, se descubre al Hitchcock más real.

El documental *Memory of the Camps*, resultó, finalmente, hiperrealista, y se pensó que la crudeza de las imágenes era excesiva para los espectadores a los que estaba destinada. Así, terminó en el sótano del Imperial War Museum hasta después de la muerte de Hitchcock. Así, *Memory of the Camps*, que es el nombre que recibió para su exhibición definitiva en 1985, es la única obra dirigida por Hitchcock que se edita de forma póstuma y sin su nombre en los títulos de crédito.

Metz, como nos recuerda García-Noblejas en su *Poética del texto audiovisual*<sup>251</sup>, afirma una anterioridad en el montaje sobre los movimientos de cámara y, por lo tanto, que la libertad de la cámara cinematográfica fue otorgada en primer lugar por el montaje y, en segundo lugar, por los movimientos de cámara. No se trata de una afirmación de la primacía del montaje externo sobre el interno, sino de reconocer los hitos que las diferentes revoluciones tecnológicas han transformado en cambios lingüísticos en el cine. Así, si bien es cierto que Hitchcock se vio obligado a contar sus primeras películas a través del montaje, es igualmente cierto que lo hizo por las limitaciones tecnológicas del cine. En cuanto al sonido permitió equipos más ligeros y desplazables por el decorado, Hitchcock apostó claramente por la unidad durante un largo periodo de tiempo y, cuando la tecnología le permitía un uso virtuoso del hiperrealismo, entonces y, por razones que están claramente fuera de la tecnología, renuncia a su búsqueda y niega el color, por ejemplo, además de apostar por encuadrar desde la edición.

---

<sup>251</sup> METZ, CH., *Essais sur la signification au cinema*, 2 vols., Klincksieck, París, 1968, 1972. Citado en GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Navarra, 1982, 380.

Sin embargo, la primerísima etapa de Hitchcock, aun no como director, sino como dibujante y rotulista, le ayudó a darse cuenta del peso enunciador del montaje. Le hizo consciente de que durante aquellos momentos, quien dirigía el montaje y escribía los títulos, tenía en sus manos la película, su significado y, seguramente, su sentido.

Tras esta primacía del montaje externo por necesidad, había llegado la edad dorada de la cámara. En ella se depositaba la responsabilidad de crear relatos con las imágenes en el tiempo y así fue hasta que los motivos anunciados en el capítulo anterior (bien fueran motivos personales, contextuales, de la industria o de competencia con la televisión y sus nuevas formas de producir, grabar, exhibir) hicieron cambiar el acento. No se trata de una transición de la cámara al montaje, porque como bien explica García-Noblejas, son dos caras de la misma moneda desde la perspectiva focalizadora del sentido, sino de la unidad a la fragmentación y es ese cambio el que arrastra sus propios significantes.

La fragmentación no se construye aumentando cuantitativamente el trabajo de montaje, sino fragmentando la toma de imágenes para su posterior reconstrucción. La fragmentación es una decisión con implicaciones en las posiciones de cámara también, porque estas se multiplican, intentando negar u ocultar una única focalización, la distinción entre plano subjetivo y objetivo se diluye, los planos acortan su duración y las suturas transparentes (por ejemplo cuando en *The Rope* habían intentado ocultar los cambios de rollo de película), se han vuelto hoscas, se exhiben como cicatrices de guerra. La fragmentación, en Alfred Hitchcock, se presenta con claridad y evidencia cuando se lee su obra desde esta perspectiva. De otro modo, lo natural es dividirla por secciones espaciales o temporales. Así la encontramos en bloques de etapas en función de las compañías para las que trabajó, su etapa con Selznick en solitario, etc.; o en función de las características que imprimieron en sus films sus estancias en Europa y Estados Unidos respectivamente.

*Suspicion (Sospecha)*, 1941 es un ejemplo de montaje externo como herramienta reforzadora de la unidad en este periodo cinematográfico de Alfred Hitchcock, aún incipiente. De hecho, puede utilizarse este film como un manual de montaje en el cine clásico. Como siempre en Hitchcock, el sentido unívoco de sus técnicas las hacía complementos perfectos de la narración. En este film observamos los planos separados por cortes, en los que se respetan el *raccord*, los ejes visuales, la escala de dimensiones de los planos, etc. Lo que los hace perfectamente transparentes. Cuando Hitchcock quiere evidenciar un cambio de plano, elige un fundido o un encadenado. En esos casos, matemáticamente se ha producido o bien una elipsis temporal que el espectador debe conocer o bien un cambio de localización.

En sus comienzos, en 1929, en *Blackmail*, ya observamos algunos de los criterios de unidad y convenciones universales del montaje externo. Podemos observar, por ejemplo, el manejo de la ocultación de los cortes tras un *zoom* que acaba fundiendo a negro sobre un auricular de teléfono. También aparecen las planificaciones de perfecta coordinación de mirada con los planos subjetivos, el gran ajuste de la continuidad en el desplazamiento de los vehículos en el interior del plano y la cuantificación minuciosa de la duración de los planos. El montaje se vuelve más rápido y ágil en el tercer acto, que es una persecución que culmina con un gran plano general del accidente que le cuesta la vida al «falso culpable» que cae desde una cúpula. Aquí, la cámara, como en otras ocasiones, decide mantenerse al margen y observar desde la lejanía.

Antes de 1929, los films dirigidos por Hitchcock no son totalmente atribuibles a su creatividad expresiva. En algunos aun colaboraba con otros directores, otros eran obras de encargo, y en otros era aún muy dependiente de las exigencias de las productoras. En 1927 dirigió cuatro películas: *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, *The Ring (El ring)*, *Easy Virtue (Dudosa virtud)* y *Downhill (Declive)*. Solo siente propia *The Lodger*, película en la que cree que se estrena el lenguaje Hitchcock y en la que ya observamos, además de sus temas recurrentes (el falso culpable, los errores policiales...), otros de sus iconos (las escaleras, las mujeres

rubias) y algunas de sus representaciones técnicas relevantes con sus angulaciones de cámara y su encuadre habitual (un poco bajo y escorzado).

En *Murder* (*Asesinato*), 1930, se repiten los patrones de montaje espacial y temporal que encontramos en *Blackmail*. La subdivisión de la pantalla con elementos propios de la escena, que se comunican entre ellos como si fueran diferentes planos, la habíamos observado en *Blackmail* cuando, minutos antes del asesinato, Alice se prueba el vestido de bailarina en el apartamento de un desconocido. En *Murder* el juego se lleva a cabo con la propia tramoya del teatro en el que se lleva a cabo una obra mientras los agentes que investigan el crimen intentan interrogar a los actores. Estos entran y salen de la escena teatral y solo el telón separa los tres niveles de realidad y ficción. El primero, la obra ficcional que representa la compañía teatral, delimitada por el marco de las bambalinas. El segundo, el marco fílmico y lo que en él acontece: la trama de la investigación del asesinato de una actriz. Finalmente, la realidad de los espectadores de ambas, que se ubican en el palco de butacas y junto a los detectives, respectivamente.

Otro motivo de coincidencia con *Blackmail* lo encontramos en el tipo de montaje, acelerado, con combinación de planos breves y movidos, del final del tercer acto que, como era convencional también en Hitchcock, se ha convertido en una acelerada carrera. En este caso, termina con el suicidio del asesino, que se deja caer desde el trapecio en el que estaba realizando una exhibición circense. Aquí los movimientos de cámara son vertiginosos, todo es confuso y borroso. Exactamente como lo vería, física y mentalmente, un trapecista que acelera sus movimientos para incrementar la brutalidad del impacto que se producirá cuando decida soltarse.

Por otra parte, *Blackmail* tiene una conexión de contenido con *The Lodger*, (*El enemigo de las rubias*), 1929. Ambas tratan la relación doble de una joven con un policía y un supuesto criminal (no supuesto en el caso de *Blackmail*) y gran parte de la acción se desarrolla en el negocio que regentan los padres de la chica (una tienda en un caso y una vivienda que alquila habitaciones en el otro). Esto apoya

la hipótesis de los cahieristas sobre el desinterés de Hitchcock hacia los argumentos de sus films y su obsesión por retratar, una y otra vez, el gran conflicto moral que se libra en todos sus personajes y en él mismo a través de la cámara.

Una de las películas de Hitchcock de las que se arrepintió toda su carrera es *Waltzes from Viena (Valses de Viena)*, 1934. En concreto, si hubiera podido deshacerse de esa película y hubiera podido enterrarla junto con *Jamaica Inn* y *Torn Curtain*, quizá, el director, habría estado más orgulloso de su obra. Hitchcock era tremendamente exigente. No se sentía orgulloso de muchas de sus obras a lo largo de toda su carrera y menos de estas de los inicios.

Sin embargo, aunque estas películas no son las más representativas de su lenguaje fílmico, sí que contienen algunos planos, tipos de montajes, etc., que explicitan sus primeras ideas sobre el cine. Recordemos que Hitchcock, al inicio de su conversación con Truffaut, le había indicado que desde que rodó *The Lodger* en 1927 no había cambiado de opinión acerca de la posición de cámara. Incluso en *Waltzes from Viena* encontramos lecciones de planificación como la secuencia en el obrador de pan en la que el joven músico descubre sinestésicamente el movimiento de los operarios y de las piezas de pan como compases musicales que articulan la melodía de su mente. Entonces, todos los elementos de la puesta en escena bailan la coreografía del director en una inmejorable lección de montaje métrico<sup>252</sup>, que es un tipo de montaje que no obedece a la voluntad de enunciar del montaje, sino a la de la cámara, por lo que es más adecuado a este primer periodo de unidad.

También es característico de los films de estos primeros años el uso de la cámara fija y del montaje interno por desplazamiento de personajes y de elementos del decorado, que han sido planificados con sumo cuidado y planteamiento de plano secuencia. De hecho, puede establecerse una comparación entre *Waltzes from*

---

<sup>252</sup> El montaje métrico es aquel en el que los planos se organizan según su duración y se hacen encajar con las piezas musicales que acompañan en funciones de los cambios de acordes de estas. Por este motivo, es el montaje más habitual en videoclips.

*Viena* en 1934 y la última película de Hitchcock, en 1972, *Frenzy* (*Frenesí*). En ambas el desplazamiento de personajes es permanente, parece que Hitchcock estuviera retratando un hormiguero en continua ebullición, pero mientras en la primera hay una finalidad permanente en el movimiento, lo que introduce un criterio de orden, en *Frenzy* lo que busca precisamente Hitchcock es aumentar la confusión y desubicación. Ambas cosas representan respectivamente patrones de unidad y de fragmentación narrativos que son a su vez apoyados por patrones técnicos en la estabilidad de la cámara de *Waltzes from Viena* y el permanente movimiento en *Frenzy*, lo que es en parte atribuible a la mejora de los equipos y a su reducción de peso y en parte a la decisión de Hitchcock de contar las cosas de otro modo.

Después de *Waltzes from Viena*, Hitchcock decidió mostrar su rostro más oscuro y desesperanzado en una película totalmente opuesta a la anterior desde todos los puntos de vista. Nos referimos a *Sabotage*, 1936, que fue titulada en España como *La mujer solitaria* y que, aunque se inspira en la novela *Agente Secreto*, nada tiene que ver con la posterior película de Hitchcock, *Secret Agent*, 1935, ni con la posterior *Saboteur* (*Sabotaje*), 1942. Lo que muestra que Hitchcock seguía dándole vueltas una y otra vez a sus temas recurrentes y a sus obsesiones. En el caso de este film, Hitchcock, que estaba reaccionando contra todo lo que había significado el anterior, una suerte de falta de honestidad hacia su propio modo de ver el cine, desplegó una ira contra sus personajes de la que se arrepintió el resto de su vida. Desde el punto de vista técnico, *Sabotage* es un film de unidad con todos los recursos de la unidad. Encontramos el montaje interno, la cámara que acompaña a la familia y juzga duramente a los tutores tras la muerte de su hermano pequeño, mediante movimientos de cámara y posiciones anguladas, etc. De hecho, la secuencia del asesinato de este film se pone como ejemplo, habitualmente, de perfecta puesta en práctica de una realización planificada en pro de la unidad lingüística audiovisual:

«Hitchcock compuso la escena del asesinato de *La mujer solitaria* (*Sabotage*, 1936) mediante una combinación magistral de primeros planos faciales y primeros planos de objetos: la secuencia del montaje se mueve repetidamente entre los rostros de Sylvia Sidney y Oscar Homolka,

insertando imágenes de las manos de la protagonista, del cuchillo de trinchar, de la silla del difunto hermano de la protagonista y de la jaula de pájaros para crear suspense, transmitir el dramatismo de la situación entre ambos personajes y avisarnos de la violencia que está a punto de desencadenarse»<sup>253</sup>.

Sin embargo, es un film muy duro, que supone un ensayo de la posterior fragmentación argumental en Hitchcock. El hecho de asesinar a los personajes con los que el público ha empatizado previamente, hacia la mitad del film, es un recurso que se estrena en *Vertigo* y se explota en *Psycho* en 1960. No obstante, Hitchcock hace perecer a un niño por un acto irresponsable de su tutor... Esta excepción argumental en este periodo es, sin embargo, refuerzo de las características del mismo ya que, Hitchcock se arrepintió de esta decisión y recondujo su cine durante el resto de este periodo. En la etapa de fragmentación, sin embargo, Hitchcock juega deliberadamente con las emociones del público utilizando estos recursos mucho más conscientemente y no solo desde el guión, como ocurría en *Sabotage*, sino principalmente desde la técnica de cámara y montaje:

«Pero hay también, por mi parte, un grave error: el niño que lleva la bomba. Cuando un personaje pasea una bomba sin saberlo, como un simple paquete, uno crea en el público un suspense muy fuerte. A lo largo del trayecto el personaje del niño se hace excesivamente simpático para un público que luego no me perdona que lo haga morir cuando la bomba estalla en el autobús»<sup>254</sup>.

De la etapa británica venían ya muchas de estas convenciones como el tipo de montaje transparente, la predilección por el montaje interno como forma sublime de retransmisión de veracidad. Podemos verlo en todos los films anteriores a *Rebecca*. Es el caso de *The Girl Was Young*, 1937. Aquí observamos, durante el primer acto, en una conversación entre el protagonista falsamente acusado de asesino y el policía, una perfecta planificación de tiros cruzados, realizados con la clara convicción y convención de transparencia y reconstrucción lingüística del

---

<sup>253</sup> KONISGSBERG, I., *The Complete Film Dictionary*, Bloomsbury Publishing PLC, Londres, 1997. , Trad. de E. Hernando y F. López Martín, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004, 440.

<sup>254</sup> HITCHCOCK, A., en TRUFFAUT, F., *Op. cit.*, 89.

espacio por unos ejes visuales establecidos previamente por pactos de lectura culturales con los espectadores cinematográficos. De hecho, entre la etapa británica y la estadounidense, no existen grandes diferencias técnicas más que los determinismos impuestos por los socios y productores con los que trabajó Hitchcock. Por ello, nos parece mucho más determinante en su carrera el paso de la unidad a la fragmentación que el de Gran Bretaña a Estados Unidos y por ello, también, creemos que ese es el factor que determina las dos etapas de su producción cinematográfica. De hecho, Hitchcock responde así a Truffaut sobre si se sintió intimidado en *Rebecca* por tratarse de su primer film en Norteamérica:

«No podría decir eso puesto que es una película británica, completamente británica; la historia en inglesa, los actores también, y el director igualmente. Y esto me sugiere una pregunta interesante: ¿Cómo sería *Rebecca* rodada en Inglaterra con el mismo reparto?, ¿Qué se me habría ocurrido? No lo sé. Existe forzosamente una gran influencia norteamericana en esa película, en primer lugar a través de Selznick y luego a través del autor de teatro Robert Sherwood, que escribió el guión desde un punto de vista menos estrecho de lo que hubiéramos hecho en Inglaterra»<sup>255</sup>.

En *Rebecca*, 1940, la primera película de Hitchcock rodada en Estados Unidos, habíamos asistido a un criterio de montaje similar, pero en este caso, hay que aceptar las variaciones que impone el criterio artístico del nuevo estudio y del nuevo productor, Selznick, con quien colaboraba Hitchcock por primera vez. Asistimos, por lo tanto, en este caso, a todas las convenciones del cine clásico sobre el montaje externo y no tanto, a todas las convenciones particulares, de las que nos hacemos eco en este apartado. Aparecen, por supuesto, los fundidos clásicos, dando esta vez paso a grandes planos generales que sirven, a su vez, de planos de situación que se retoman durante las conversaciones, perfectamente encuadradas y sutilmente ensartadas mediante los tiros cruzados de la cámara.

Solo un año después, en 1941, dirige *Mr. And Mrs. Smith*, (*Matrimonio original*), con la misma disposición de transparencia en el montaje que, además, no es protagonista de la acción que sigue aún muy influida por la planificación teatral, dejando reposar el peso mayoritario de la trama sobre el diálogo. Aquí, de nuevo,

---

<sup>255</sup>*Ibid.*, 104.

aparece la construcción de la escena en el espacio hacia el interior del plano que es, también, perfectamente limitado por el encuadre. Lingüísticamente el film es un manual de ortografía. Los cortes son encubiertos, las conversaciones se articulan en plano contra plano, perfectamente encuadrados sobre el hombro de los interlocutores, las elipsis temporales se representan con fundidos a negro y los encadenados, como en *Notorious*, representan cambios de espacio o de tiempo.

Estos mismos ítems encontramos en *Under Capricorn (Atormentada)*, 1949; otro de los films despreciados por su autor y último de los producidos por Transatlantics Pictures durante su breve colaboración con S. Bernstein. Este film, en el que la cámara se mueve algo más que en los anteriores, vuelve a mostrar el patrón de fundidos para las elipsis temporales, los planos largos y amplios y la disolución del montaje en la puesta en escena. En algunos casos, especialmente en el comienzo del film, destaca la renuncia a componer internamente los planos, dando prioridad a los primeros planos mediante un recurso de desenfoco sutil de los segundos y/o introducción de la perspectiva aérea. No es un recurso utilizado de modo significativo a lo largo del film. Quizá fuera una exigencia, una claudicación a la convención de retratar a Bergman en primer plano como si no hubiera nada más en el mundo en ese momento. No es un tipo de plano muy habitual en Hitchcock aunque sí lo era en Hollywood.

Una de las más conocidas y valoradas películas de Alfred Hitchcock es *I Confess (Yo confieso)*, 1953, una película que solo puede entenderse, como indicaba Gutiérrez- Recacha, desde una perspectiva católica. No solo el obvio asunto del secreto de confesión, que hace inconsistente el film para todos aquellos que intentan compararlo con el secreto profesional; sino toda la película y especialmente el tercer acto, que suponen una recreación de la pasión de Cristo en el sacerdote Logan, que carga con los pecados de los demás hasta sus últimas consecuencias, recibe el escarnio y el insulto de la muchedumbre que antes le seguía, sube al Gólgota por su propio viacrucis, es prendido, pese a su desconfianza por un Pilatos moderno y acaba perdonando los pecados de los dos criminales en su lecho de muerte. En este caso, en lugar de dos ladrones, son un

asesino y su esposa, quien se arrepiente, como el buen ladrón, en los últimos segundos de su vida.

El montaje de *I Confess*, como el contenido, es de unidad, una unidad bajo sospecha en todos los casos. Si argumentalmente el film desliza la duda sobre la moralidad finalmente intachable del padre Logan, el montaje juega con un salto temporal (recurso de fragmentación) que finalmente también se resuelve hacia la unidad. Se trata del largo *flash-back* de reconstrucción de los hechos que se inicia cuando las niñas cuentan en la comisaría que fueron testigos de unos hechos que parecen implicar al padre Logan en el asesinato del abogado. Por dos motivos este *flash-back* no es, en realidad, una ruptura temporal y por lo tanto, no debe reconocerse como recurso de fragmentación: porque es una reconstrucción de los hechos y, por lo tanto, perfectamente ameritado por la diégesis y, en segundo lugar, porque el *flash-back* termina en el tiempo real, convergiendo con él y, por lo tanto, fluyendo sin interrupción en este otro extremo del intervalo temporal.

*I Confess* contiene también una secuencia de juicio sobre el padre Logan, cuya planificación es un gran ejercicio de realización que nos recuerda mucho a una secuencia muy similar en *The Paradine Process* (*El proceso Paradine*), 1947. En ese caso, además, Hitchcock trabaja dos significaciones simultáneamente: la de las posiciones de cámara que con sus movimientos y angulaciones lleva a cabo su propio juicio y la del montaje que, a través de los ejes visuales que orquestan los juegos de miradas, cuenta todo lo que el sacerdote no cuenta a la sala por obligación del secreto de confesión.

De nuevo, en *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*), 1955, aparecen gran parte de los recursos indicados y propios de este periodo. Además, en este film, a diferencia de *What's the Trouble with Harry*, el tono narrativo parece tan ligero y amable como el formal. Solo los coqueteos con el robo como parte de la diversión, por parte de varios personajes, nos hacen sospechar en un Hitchcock algo diferente. Todo lo demás es, como en *The Rear Window*, un perfecto ejercicio de realización sobre un asunto moral. La diferencia entre ambas es que

mientras en *The Rear Window* hay un dilema moral, en *To Catch a Thief* esa cuestión ya está superada y a excepción de las leves reservas del asegurador, todos los personajes asumen la condición de ladrón de John Robie sin demasiadas reticencias.

En esta película los paisajes son encuadrados en larguísimos planos, que son también grandes planos generales que se recorren con panorámicas de recreación sobre la campiña francesa y se desborda en planos aéreos y cenitales que hubieran querido para sí los mejores videos turísticos de la época. Pero además, encontramos la nitidez perfecta y la gran composición hacia el interior del cuadro, autolimitado. En muchas ocasiones las cosas ocurren ante una cámara fija por movimiento de los personajes en el plano sirviéndose de los elementos del decorado.

En 1955, en *What's the Trouble with Harry* (*Pero, ¿Quién mató a Harry?*), los criterios de montaje siguen siendo los del cine clásico. Lo que empieza a cambiar en este film es el fondo de las historias y aun no el modo en que se narran. La predilección por los grandes planos generales que muestran bellísimos paisajes otoñales y retratos costumbristas, tan cuidados que sentimos asistir a una obra de teatro porque todo ocurre dentro del plano. Los personajes entran y salen, lo atraviesan, se esconden en elementos de la puesta en escena, se encuentran y desencuentran y todo ocurre en montaje interno. Así se refuerza muchísimo la unidad buscada por el estilo convencional de enunciación.

Este tipo de montaje espacial, sin casi intervención de la cámara, que realiza muy pocos movimientos en este film, se puede llevar a cabo gracias a la enorme nitidez y asombrosa profundidad de campo, tan hiperrealista que parece artificial y medio a través del que las cosas ocurren temporalmente y espacialmente en el interior del plano sin necesidad de ruptura. Los cambios de plano resultan a veces perceptibles por el paso de un Gran plano general a otro, pero no hay cortes abruptos. De nuevo, en este caso más llamativamente que en otros, se utiliza el fundido a negro para mostrar las elipsis temporales que, en esta película, a veces,

solo son temporales. Como en el caso en el que el pintor retrata el cadáver y pasamos de un plano con los primeros trazos a otro del retrato a color a través de un fundido a negro. Todo ocurre tal y como exigen las normas del montaje que obedece a la unidad impuesta por la cámara. De nuevo son prueba de ello los continuos desplazamientos de vehículos y personajes a través de planos generales que se suceden con perfecto *raccord*<sup>256</sup>.

Sin embargo, en este film hay algo que no casa, un regusto extraño en el espectador quizá no solo explicable por la utilización del humor negro. Hay, técnicamente y por vez primera, una relajación en el uso frenético de la cámara, en pro de mostrar el paisaje o quizá de experimentar con la hegemonía del montaje. Observemos que en este film escasean los movimientos de cámara y los que aparecen son solamente descriptivos, la mayoría de los planos son generales y corales, de inspiración teatral, todo queda contenido en los planos y, a excepción de un plano relevante de bajísima altura de cámara, en el resto de encuadres la cámara se presenta frontalmente, a la altura de los ojos, sin variación de angulación. Con *What's the Trouble with Harry* Hitchcock parece querer abstenerse o empezar a renunciar a cambiar el mundo desde la cámara de cine.

En 1956, Alfred Hitchcock dirige otro de sus grandes films históricos, *The Wrong Man* (*Falso culpable*), en pleno proceso de transición entre estilos. Es una película en la que las dudas morales se transforman en disociaciones formales, como llevamos observando desde 1954. Mantienen un estilo de unidad y cine clásico, pero empiezan a plantearse las cuestiones antropológicas que sostienen la honestidad en el acto comunicativo y esto lo cambia todo. En *The Wrong Man*, el montaje interno sigue estando presente junto con el estilo de largos planos, las elipsis representadas por encadenados, etc., y hay algo nuevo. Hay una oscuridad densa e impenetrable, heredada del cine negro y del expresionismo alemán, que niega de hecho la profundidad de campo como la atmósfera enrarecida de otros films. La oscuridad se combina con los planos de gran profundidad de campo y

---

<sup>256</sup>*Raccord*: criterios de continuidad en la imagen. En este caso para reconstruir la unidad visual del movimiento de objetos y personajes en el interior del plano.

solo aparece acompañando a Balestero. Un nuevo recurso de la puesta en escena, tan simbólica en este film, que inaugura un nuevo giro de tuerca sobre la cosmovisión.

Después de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, *The Wrong Man* es la película que mejor explica cómo el mundo se oscurece cuando la mirada se oscurece. Es la película que, después de la duda arrojada en la *ética de ventanas*, recoge el testigo y nos muestra cómo la mirada es capaz de manipular hasta límites impensables (las testigos que afirman reconocer a un hombre inocente como culpable de unos crímenes) y como esa mirada manipuladora, deshonesta, a su vez, produce terribles implicaciones en quienes la padecen (la esposa del protagonista).

*Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958, es otra obra de transición hacia la fragmentación. El estilo es unitario en gran parte del film, pero despuntan elementos discordantes y la inauguración del *vertigoshot* o *travelling* compensado es su más claro ejemplo. En *Vertigo* las secuencias de persecución en el campanario son ya muy fragmentadas y similares al asesinato de Marion en *Psycho* o la violación presente en *Frenzy* dos décadas después.

Desde el punto de vista del montaje, en *Vertigo* conviven el montaje clásico, institucional, transparente, que se subordina a la cámara, con el que toma las riendas y se vuelve abrupto y discontinuo. En las dos ocasiones en las que la supuesta Madeleine se suicida arrojándose por la torre del campanario<sup>257</sup>, los planos se interrumpen sin continuidad, no respetando las referencias espaciales entre ellos (pasando de planos picados a *nadires*), llevando a cabo movimientos bruscos, acortando mucho los planos y haciendo vertiginosa la secuencia entre ellos.

---

<sup>257</sup> En la primera ocasión, la protagonista finge el suicidio mientras interpreta el papel de otra mujer. En la segunda ocasión es ella quien voluntariamente se defenestra.

La fragmentación como herramienta había estado presente en la mente de Alfred Hitchcock desde siempre. Hacía rompecabezas con casi todo y disfrutaba reconstruyéndolo posteriormente. Este es el valiosísimo entrenamiento que dio como fruto el reconocido *decoupage* en Hitchcock o la capacidad de plasmar una película de su mente al soporte fílmico sin dar más que explicaciones puntuales a sus colaboradores. Cuando esto ocurría, la mayoría de ellos reconocían sentirse como espectadores de un proceso fascinante en el que no se les daba paso fácilmente. Quizá solo Alma había fondeado en él en alguna ocasión. Hitchcock utilizaba esa lejanía casi como un juego para ahuyentar a quienes, como Sleznick, intentaban tomar decisiones en las cuestiones artísticas o dramáticas, lo cual le resultaba imposible en muchas ocasiones, porque el trabajo de Hitchcock era indescifrable hasta que presentaba la película terminada y, entonces, era tarde para muchas de las intervenciones deseadas por su socio.

Sin embargo, aquel juego para huir de las injerencias externas se convirtió finalmente en una herramienta de manipulación. Lo que había cambiado en el medio no era el medio, sino, como intentamos demostrar, la *intentio auctoris*.

### 3.2.1. El montaje entre 1959 y 1976

En la última etapa Hitchcock se expresa con mayor contundencia a través del montaje externo. Incluso refuerza ese interés suturando piezas que no casan juntas, alterando el orden en que pueden y deben intercalarse los planos, rompiendo voluntariamente la posibilidad de reconstrucción del espacio y del tiempo por parte del espectador. El peso del montaje como narrador implica, también, una reducción necesaria en la duración de los planos, lo que produce secuencias de paso muy rápido de planos, muy fragmentadas, amenazando los límites convencionales de la percepción visual y su capacidad de generar sentido, poniendo al límite las teorías de reconstrucción gestáltica de la mente humana y las de asociación. Recordemos que Hitchcock no era lego en estos temas, había experimentado con las asociaciones mentales que se producen por la secuencia de planos subjetivos y objetivos, conocía las teorías psicoanalíticas, como había puesto de manifiesto en *Spellbound*, (*Recuerda*), 1945, y la hipótesis del reflejo

condicionado de Pavlov. La persistencia retiniana y la reconstrucción de la imagen le entusiasmaban desde el principio. El cine había sido, también para él, como para todos los que lo habían acompañado en su primera etapa, una aventura de trucajes y artificios, más cercano a la magia que a la literatura.

Por todo ello, cuando ya no es necesario recurrir a los trucos para ocultar la fragmentación, entonces, Hitchcock, muy consciente de lo que su reclusión en el montaje supone para su cine, decide hacer secuencias como el asesinato de Marion en *Psycho*, 1960 o la violación y asesinato de *Frenzy* en 1972. En ambos casos asistimos a escenas en las que las múltiples posiciones de cámara se suceden intercalándose de forma vertiginosa con planos aberrantes y alturas de cámara inexplicables. La cámara en ambas no decide, sino que es el montaje el que construye la escena, aportando la tensión, la confusión y el miedo en el espectador que, por otra parte, no tienen que ver con la exhibición de detalles explícitos, sino con la planificación de la secuencia. *Frenzy*, es paradigmática de este tipo de fragmentación por el montaje, pese a que no se trata de la cinta tal y como Hitchcock la hubiese deseado en 1968, cuando inició el prototipo de la misma. Como finalmente se exhibió en 1972, parte de la fragmentación es sustituida por *travellings* más pausados y nexos discretos entre planos. No obstante, aún es posible rastrear las huellas de la cosmovisión desesperanzada de Hitchcock en *Frenzy*. Pongamos por ejemplo el beso entre el protagonista y su amante en el parque. Tradicionalmente, ese momento de intimidad que solía coincidir con un desvelamiento de algún punto de la trama o secreto de un personaje, había sido realizado por Hitchcock en *travelling* circular. Así ocurría en *Notorious (Encadenados)*, 1946, y en *Spellbound (Recuerda)*, 1945. Sin embargo en *Frenzy* ese momento es reconstruido a través de diferentes cortes suturados. Por lo tanto esta escena ya no es narrada por la cámara sino por el montaje. Lo que Hitchcock piensa acerca de las relaciones de pareja y sus posibilidades libertadoras, ya no parecen las mismas.

En 1959, en *North by Northwest*, Hitchcock hace convivir a los dos estilos de un modo chocante en el mismo film. Encontramos una renuncia oficial al montaje

interno a través del plano-secuencia y una predilección por planos cortos en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, no ha renunciado a las grandes construcciones en profundidad, como, por ejemplo, en los pasillos del tren.

No obstante, esas expresiones nítidas de continuidad también son interrumpidas por el uso del desenfoque del segundo plano, en algunas secuencias. Esto es innovador en Hitchcock, una renuncia a la profundidad de campo infinita debe ser entendida como una renuncia a la conquista de la verdad en el cine. Es esa misma falta de continuidad entre los patrones de los dos estilos lo que evidencia que, de hecho, ya se ha instaurado la fragmentación. *Con la muerte en los talones* es una obra formalmente clásica, pero desligada de los significados que había impuesto hasta entonces el lenguaje cinematográfico de Alfred Hitchcock.

En *Psycho*, 1960, ya habíamos asistido a varias secuencias de total fragmentación marcadas por el montaje. Citamos el punto de inflexión, conversación en la que la hermana de Marion y el amante de esta deciden resolver el misterio por ellos mismos. Se resuelve en el interior de una casa, en unas escaleras, y todo lo demás en ella es fragmentación. Los saltos de eje visuales son continuos, la posición de los personajes en el plano, su iluminación, etc., cambia tanto, que a veces cuesta identificarlos. La escala de planos es violada sistemáticamente con todo lo que ello supone para la continuidad en la reconstrucción de la acción por parte del espectador. Lo que ocurre en esta secuencia solo puede explicarse por una torpeza soberbia del director o por una voluntad de expresión muy superior a las convenciones sintácticas. En el caso de Alfred Hitchcock, que había demostrado maestría en el manejo de la planificación de secuencias tan complejas como el juicio de la señora Paradine en *The Paradine Process*, 1947, no cabe otra respuesta que la segunda. *Psycho* supuso una revolución en la Historia del cine que redimensionó y cambió para siempre el género del *thriller* psicológico. Y la incompreensión inicial del público es identificable con el gran salto cultural que suponía la fragmentación para los espectadores acostumbrados a leer a Hitchcock. En *Psycho*, Hitchcock había renunciado a casi todos sus grandes caballos de batalla. Tras una vida dedicada a la conquista de las mejoras tecnológicas que

permitieran una liberación de la cámara de cine, Hitchcock renuncia al color, elige una producción televisiva *low-cost*, enuncia desde el montaje, cuenta, por primera vez, más con el sonido que con la imagen, la oscuridad niega la composición en el interior de los planos... Todo esto solo tiene relación con el expresionismo alemán del que había aprendido Hitchcock en su juventud y que ahora adquiría nuevos significados en sus films.

«Esta es la huella de *Psycho* en el terror moderno, la escena clave en la ducha constituye la bisagra entre el terror clásico y el terror moderno; pues, a diferencia del cine clásico, en este momento, el sexo y la mutilación están ahí presentes, sin ninguna duda o vacilación, frente a nuestros propios ojos sin desplazarse a ningún fuera de campo»<sup>258</sup>.

Pocos años después, en una película aparentemente menos rupturista, *Marnie* (*Marnie, la ladrona*), 1964, Hitchcock vuelve a desbordarse expresivamente en una secuencia de “verso libre”, poética y ausente de toda métrica. Cuando Connery descubre la fragilidad de Hedren y se enamora de esa vulnerabilidad, en un despacho mientras arrecia una tormenta terrible que ejerce de conector para el trauma de Hedren, hay un beso. Hitchcock quiere contarnos que ese beso, aunque ocurre, no existe (no es un beso real para la protagonista) y lleva a cabo una sucesión de cambios de planos sin continuidad, abruptos, con errores sintácticos evidentes, saltos visuales. A diferencia de otros films, pensemos en *Encadenados*, donde Hitchcock se recrea con un *travelling* circular sobre un beso que detiene el tiempo y el espacio, esta vez le dedica un brevísimo instante al momento del beso. Parece que ya ni si quiera los besos son expresión de la verdad en el último cine de Hitchcock.

Este tipo de secuencia de montaje evidenciado, con cambios abruptos, planos cortos en el tiempo y detalles en el espacio, en la que una mujer se ve agitada violentamente, aparece por última vez en *Family Plot* (*La trama*), 1976, última

---

<sup>258</sup> CERDAS, D., “Hitchcock y Psicosis: el acuchillamiento del terror clásico”, *Creación y producción en diseño y comunicación, Ensayos sobre la imagen II*, nº 14. Disponible en internet en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=388&id\\_libro=29](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=388&id_libro=29), fecha última consulta: 22-octubre-2015.

película de Alfred Hitchcock. En esta ocasión se trata del momento en el que Blanche, la supuesta falsa espiritista, es drogada y reducida por el hombre sin escrúpulos al que ella buscaba para hacerle heredero de una gran fortuna.

Tras *Marnie*, Hitchcock había estrenado *Torn Curtain*, en 1966. Es una película que obtuvo poco reconocimiento y malas críticas. Lejos de espantar el fantasma de *Marnie*, que había hecho decrecer la taquilla, con *Torn Curtain* las acusaciones de baja calidad empezaron a hacerse persistentes y mientras que en el caso de la primera, el paso del tiempo le ha dado la razón a Hitchcock, convirtiendo a su film en una obra de culto para cinéfilos, en el caso de la segunda, *Torn Curtain*, no ha logrado abandonar ese lugar maldito del abandono de la memoria en el que caen los films incomprensidos.

El montaje en esta película es cambiante. Comienza con una secuencia muy fragmentada de planos cortos, cambios drásticos de plano sin continuidad espacial entre ellos, superposición de localizaciones y situaciones, para después apaciguarse y volver a la zona de confort del montaje transparente. Los mayores exponentes de fragmentación en esta película no aparecen a través del montaje. Estas primeras secuencias en un barco son realizadas con muchos movimientos de cámara que se van dando paso sin interposición de planos estáticos, lo que induce a una confusión, mareo, que de hecho existe, al menos para la protagonista interpretada por Julia Andrews. Son movimientos de cámara rápidos e inestables, inespecíficos, que al unirlos aumentan la atmósfera de embotamiento y que acompañan a los momentos de máxima turbación de la protagonista, por ejemplo cuando descubre que ha sido engañada por su novio, quien va a viajar a un destino diferente al que le ha comunicado.

Quizá los elementos más representativos del montaje fragmentado los encontramos en las dos secuencias que dan la bienvenida al profesor Armstrong a Alemania. En la primera es recibido en un despacho al que accede posteriormente su novia. En la segunda es recibido por una multitud de periodistas en una improvisada rueda de prensa.

En ambos casos, la ruptura de los ejes visuales esperados es chocante. Es costoso reconstruir el espacio y la posición de los personajes en él debido al modo en que son encuadrados por Hitchcock, quien ha mostrado más que suficientemente su solvencia en la resolución de este tipo de planificaciones.

Sin embargo, como había hecho años antes en *Psycho (Psicosis)*, 1966, recurre a la ruptura para llamar nuestra atención sobre algo. Es de nuevo la misma forma del montaje la que está creando el contenido en este caso, explicándonos que si bien todos los personajes que vemos comparten un espacio físico, este es su único punto de conexión, porque en realidad, sus mentes, en el caso de la protagonista también su corazón, se encuentran en lugares muy diferentes.

Mientras una parte de los presentes creen hablar con un científico desertor de los Estados Unidos, él se sabe un espía y su prometida se siente engañada como novia y como ciudadana de los Estados Unidos de América. Otro de los aspectos relevantes de cara a la fragmentación en esta película es la resistencia que ofrece al montaje interno o montaje espacial en el interior del plano, que reclama la nitidez y profundidad de campo que observamos, por ejemplo, en *What's the trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)*, 1955.

En *Torn Curtain* no solo hay una atmósfera pesada que hace difícil distinguir los detalles de casi todo, especialmente lo que está en segundo plano, sino que Hitchcock juega al desenfoco buscado de determinados planos u objetos de planos. Los casos más evidentes se producen al comienzo del film, cuando, recién llegados al hotel, el profesor Armstrong se acerca a la recepción del hotel. Hitchcock nos muestra a este con nitidez frente a un conserje que no es más que una mancha borrosa. Aquí, la cámara, con total frialdad, borra a quienes entorpecen en el cuadro. Aún más claro es el caso del desvío del retrato de la protagonista cuando es descubierta en el avión por su prometido y recriminada por su ocurrencia. Entonces, en un momento de gran turbación, rompe a llorar y su imagen se diluye. Hitchcock, para recrear estos efectos, ha tenido, además que trabajarlos posteriormente, que elegir un tipo de objetivo especialmente luminoso

y una gran apertura del diafragma no casuales. Tampoco pueden aceptarse como planos reales, porque no lo son. Son, como es habitual en Hitchcock, planos de conciencia; en este caso, además, son planos de conciencia fragmentada que camina hacia la despersonalización representada en el desenfoque.

Otra secuencia cuyo montaje innovador, rupturista, habla de un nuevo lenguaje dirigido por el montaje como enunciador es la de la confesión del taxista, que reconoce al profesor Armstrong y a su víctima en la misma localización en el momento de la desaparición de esta última. Este momento de revelación y punto de giro de la trama se resuelve rápidamente con un encadenado largo y expresivo, entre el primer plano del chofer confesando y las dos localizaciones que se alteran espacialmente, como en la última escena de beso en *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958. Aquí se superpone un audio real con su imagen sincrónica sobre un plano mental de recreación del lugar de los acontecimientos. Esta planificación rompe con cualquier esquema de realización institucional, natural, clásico y, sin embargo, es mucho más informativa y expresiva.

Esta fragmentación de las dimensiones espacio temporales en pro de la expresión la veremos de nuevo en *Frenzy (Frenesí)*, 1972 a través de recursos de simultaneidad como el uso del *picture in picture* corriente que ha dado lugar, en nuestros días al manejo de los dispositivos en modo multipantalla con el mismo objetivo que había descubierto Alfred Hitchcock en 1958.

#### 4. CUESTIONES DE SENTIDO EN LOS FILMS DE ALFRED HITCHCOCK

##### 4.1. Posición de cámara

La posición de cámara determina un campo de visión. La realidad seleccionada implica, automáticamente, la exclusión del resto de acontecimientos, acciones, etc. La posición de cámara dirige la acción o la expulsa, incluye al espectador o lo aleja. De todo lo cinematográfico, solo la posición de cámara (considerada en

sentido amplio, que incluye la angulación, la óptica, etc.) y el montaje, tienen ese poder enunciador.

Por lo tanto, la posición de cámara es la protagonista de la cuestión de sentido, pero también, en sentidos más concretos, del resto de cuestiones. Nos centraremos, en este epígrafe, en los encuadres que marcan claramente un vector en la mirada del director sobre la película, en aquellos que, de modo natural, podrían haber sido muy distintos, aquellos en los que la posición de cámara cuenta algo más de lo que ocurre o no cuenta, de hecho y voluntariamente, lo que ocurre.

Entre el periodo de 1927-1959 y el de 1959-1976, de hecho, no solo media el paso del predominio de la cámara al del montaje, sino un cambio severo de planteamiento respecto de la posición de cámara. Como indicábamos en el estado de la cuestión, los motivos de esta parte del cambio fueron múltiples; los nuevos modos televisivos, algunos acontecimientos biográficos, etc. Todo ello con un resultado final de preferencia por múltiples posiciones e inclusión de posiciones y ángulos aberrantes. Basta pensar en el plano desde el interior de un supuesto desagüe en *Psycho (Psicosis)*, 1960. Nunca una cámara de cine, al menos nunca antes de 1960, había podido insertarse en el desagüe de una ducha. Nunca un ojo humano podía tampoco situarse allí. ¿De quién es la mirada del desagüe?, ¿por qué Hitchcock, que hacía unos años le había explicado a Truffaut que los planos de trenes nunca debían hacerse colocando la cámara de tal modo que el tren atravesase lateralmente el encuadre, pues suponían el punto de vista de una vaca en el prado, de pronto decide poner un punto de vista en el interior de un desagüe? Ese cambio es el de la unidad a la fragmentación y su razón está en lo que Hitchcock pensó de la posición de cámara más que en ninguna otra cosa.

#### 4.1.1. Posiciones de cámara relevantes entre 1927 y 1959

«I'm not much on rear window ethics...»<sup>259</sup>.

Con esta genial intervención de Lisa en respuesta a una pregunta de Jeff sobre la dudosa conveniencia de espiar a sus vecinos, se zanja el asunto más crucial y relevante para nosotros en *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954. La cuestión de la ética de las ventanas es la cuestión moral del encuadre explicada con magistral humor por parte de Alfred Hitchcock. Si existen multitud de planos que pueden analizarse como claves para la construcción de sentido desde la posición de cámara, entonces, debemos entender que *The Rear Window* es el diccionario. Este film es, de hecho, la cumbre de la unidad a través del encuadre y asimismo la prueba de que el virtuosismo puede ser, además de una gimnasia audiovisual, un ejercicio cargado de sentido. Este film, desde la perspectiva de la posición de cámara, no justifica el manierismo. Ese salto que parece tener algún indicio en *Vertigo*, aquí sigue siendo impredecible.

*The Rear Window* es, así considerada, una metapelícula, un film sobre cómo rodar un film. Los límites del universo Hitchcock son, aquí más que nunca, los límites del encuadre. Las ventanas representan esos cuadros mejor que ninguna otra cosa, aunque a veces observamos el mismo juego cuando los protagonistas se miran en un espejo. En *The Rope* también aparecen planos en los que la cámara observa la escena a través de la ventana y esto ocurre varios años antes de *The Rear Window*. En *Notorious*, también tenemos otro ejemplo de este tipo de metaencuadre. La cámara sigue a la protagonista haciendo un costoso *travelling* lateral por las ventanas y se detiene, finalmente, para escuchar una conversación a hurtadillas, detrás de un visillo tras el cual ocurre la acción. Ese velar la realidad eligiendo una posición de cámara más costosa y enigmática, espionando al personaje, dice mucho acerca de quién es esa mujer, aun sin desvelar, a quien la cámara sí sigue, aunque todos los demás tengamos dudas acerca de su filiación.

---

<sup>259</sup> Respuesta de Lisa a Jeff en *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954. Traducción: «En realidad no sé gran cosa sobre la ética de la ventana indiscreta».

En todos los films de Alfred Hitchcock de este periodo se observa que el encuadre anega los terrenos colindantes. Uno no puede ni imaginar un mundo más allá de lo que muestra la cámara. De hecho, es habitual observar la construcción de varios escenarios dentro del mismo plano. Así el montaje interno se ejerce tanto en el tiempo como en el espacio. La cámara en *The Rear Window* recorre todos los rincones de la comunidad de vecinos, entra y sale de las casas sin pudor, registra los patios, las escaleras, los balcones, y hasta ahí se permite la curiosidad del espectador. Nada viene de fuera y nada sale de allí y, sin embargo, la acción que se persigue (un asesinato y posterior huida del asesino), ha ocurrido fuera de campo. Esa tensión centrípeta refuerza el peso de los encuadres. En *Lifeboat*, 1944, todo ocurre en un bote salvavidas, en *The Rope*, 1948, dentro de un angosto apartamento y la sensación claustrofóbica es acentuada por la negación de las ventanas con unos decorados bidimensionales, tan obvios, que implican la acción volitiva de negar el espacio más allá del film, el que no podía ser controlado por quien no podía entender la vida sin controlarlo todo.

Muchos años antes, en 1929, con *Blackmail (Chantaje)*, Hitchcock había iniciado ese estilo de contención en el plano y construcción centrípeta de la acción. En ese momento, la movilidad de la cámara, en el mismo comienzo del cine sonoro, era un verdadero problema. Hitchcock no había renunciado, sin embargo, a sus grandes movimientos que evidenciaban planos subjetivos, algunos naturales, otros de conciencia. Todo ocurre en los límites del cuadro. En alguna ocasión se sirve incluso de un elemento de la escena para fabricar una división en la pantalla, lo que después, mucho después, haría en *Frenzy*, en 1972, a través de un recurso de *picture in picture*, aquí lo lleva a término con un biombo que divide la pantalla. Mientras el biombo refuerza la unidad al tratarse de un elemento integrado, el abordaje de un elemento técnico exterior, como en el caso de *Frenzy*, refuerza la fragmentación.

Sin embargo, como veremos en otros apartados, la conexión entre *Blackmail* y *Frenzy* no se limita a este recurso. Los 43 años que las separan marcan la evolución de un estilo y un salto de una cosmovisión a otra. La película, como

habían descubierto Chabrol y Rohmer, sigue siendo la misma, «la de un alma enfrentada con el mal».

En *Blackmail* ocurre, como en *Frenzy*, una violación, aparentemente frustrada en el primer caso, y un asesinato. La planificación es totalmente diferente. En *Blackmail*, todo ocurre en el marco del fotograma, pero fuera de nuestra visión. Es encubierto por una cortina y reflejado en una pared. Lo que vemos es la sombra de la acción más violenta del film. En *Frenzy*, por el contrario, todo ocurre sin pudor ante la cámara, con múltiples tomas, puntos de vista, planos detalle, etc. De nuevo, Hitchcock nos cuenta la misma secuencia de un modo totalmente diferente en función del lugar que ocupa la cámara. También en *The Lady Vanishes* (*Alarma en el expreso*), 1938, había utilizado el mismo recurso de las sombras para mostrar el crimen. Durante esta etapa, casi todos los momentos de máxima violencia son mostrados en paralipsis, obviando las imágenes más crudas, que son sustituidas por otros recursos, como las sombras, la reacción de otros personajes que observan la situación, el fundido a negro o la continuidad por el sonido. Así también se muestra (sin mostrar) en *The Secret Agent* (1935) el asesinato en la montaña del hombre equivocado. En *The Lady Vanishes*, sin embargo, la sombra refuerza, subraya, pero no sustituye a la acción real (el estrangulamiento de un supuesto músico que resulta, posteriormente, ser un espía transmitiendo un mensaje en clave).

En *Thirty nine steps*, 1935, la construcción de varios espacios autolimitados en el propio plano también es muy llamativa. El ejemplo más flagrante lo encontramos en la escena final, que combina la muerte de Mr. Memory en primer plano con la actuación musical y alegre de unas coristas que bailan sobre el escenario en último plano, separados ambos por los telones de la escena teatral.

Hitchcock, en gran parte de sus films del primer periodo, utiliza un tipo de planos que no son subjetivos, ni forman parte de la trama, sino que incorporan símbolos culturales, con gran peso para el espectador que, con él, comparte una cierta visión del mundo. Es otro modo de expresar la intervención moral del director en

la obra. En 1936, en *Sabotage*, mientras el niño porta el paquete cuyo contenido (una bomba), desconoce, Hitchcock inserta planos de los minuterios de un reloj y de los engranajes intersticios, suponemos, de este, girando mientras el tiempo pasa. Estos planos, para el espectador, para su información, no son ni de la película ni de sus personajes. Son claramente otro nivel (el de las intencionalidades compartidas entre el director y el espectador, para apoyar la comprensión del espectador, como explicaremos en el siguiente capítulo), que no pueden ser explicados por esquemas procesuales.

Este no es, por supuesto, un fenómeno aislado: lo hemos visto desde el principio en *The Ring* o en *Blackmail*; en toda la etapa de unidad consolidada, prueba de ello es este ejemplo que se cita o los planos de las estaciones del viacrucis en *I Confess (Yo confieso)*, 1953, que preceden a la detención del padre Logan, momento que representa el inicio de su propio viacrucis. También en *I confess* a través de la posición de cámara y su intervención moral en el espacio se muestra el respeto de Hitchcock hacia las Iglesias, cuyos interiores suele retratar frontalmente y siempre desde el lugar más lejano posible al altar, desde la puerta, como si la cámara no quisiera perturbar un lugar que sabe sagrado o no se sintiera digna de atravesar la puerta. Solo hay un plano más cercano al altar, durante un *flash-back* que nos muestra la ordenación del padre Logan. Entonces, la cámara da un plano lateral y desde fuera del altar, manteniendo casi la misma distancia que en los anteriores planos y evitando el encuentro directo de la cámara con el sagrario.

En *Spellbound (Recuerda)*, 1945, observamos en varias ocasiones estas grandes construcciones hacia el interior del plano. Dos de ellas cierran geométrica, circularmente, el film. Se trata del plano en el que los protagonistas se besan por primera vez. En ese momento, todas las puertas, en disposición consecutiva, comienzan a abrirse una detrás de otra en una clara metáfora de la apertura mental de la protagonista, bloqueada hasta ese momento. En segundo lugar, cuando la anagnórisis es la del protagonista masculino, más sutilmente, a través de un sueño ilustrado por Salvador Dalí, entonces, las puertas son sustituidas por cortinas con

ojos y la apertura es, esta vez, una ruptura de las mismas con unas enormes cortinas.

En la escena final de *The Rope (La soga)*, 1948, vemos de nuevo un retrato catártico, antagónico y pleno de sentido en el contrapunto narrativo. La cámara, alejada, encuadrando la espalda, en señal de respeto y aprobación, observa en primer plano al profesor protegiendo el baúl en el que aguardan los restos de la víctima. En segundo lugar, el asesino y autor intelectual, sirviéndose una copa; y al fondo del plano, su cómplice, se sienta al piano e inicia una melodía con las mismas manos que horas antes sostenían la soga. Un final, desde esta perspectiva, muy similar al de *Thirty nine Steps (39 escalones)*, 1935.

Durante los primeros films, esa construcción espacial en planos largos, duraderos y con mucha información organizada en capas en su interior, puede asociarse con la influencia de la escena teatral y con la dificultad de movimiento de la cámara. Estas dos características se observan en la primera versión de *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado)*, en 1934. Sin embargo, ya en 1945 o incluso en 1954 con *The Rear Window*, la limitación del espacio al marco del encuadre y la predilección por un estilo de unidad a través de la cámara, ya no pueden entenderse como consecuencias necesarias de un tipo de tecnología.

En este periodo no es tan común encontrar posiciones de cámara aberrantes. Sin embargo sí es posible encontrar emplazamientos curiosos, incluso falseados, lo que desde el punto de vista técnico no es diferente del plano del desagüe en *Psycho*. Pongamos como ejemplo el plano a través del cristal de un vaso de leche que se va consumiendo en *Spellbound*. La diferencia radica en la intención de la mirada depositada en ambos. Mientras el de *Spellbound* es el clásico plano subjetivo de Hitchcock, es decir, sustitución de los ojos de un personaje, quien realmente contemplaría la escena de ese modo; el de *Psycho* no tiene justificación visual. Por otro lado, mientras el vaso de leche es encuadrado en plano detalle porque esconde una información de gran valor para el protagonista y el

espectador, la cañería no aporta información alguna, aunque subraya una actividad recreativa en el acto de suma violencia que acaba de cometerse en el film.

En 1955 Hitchcock dirigió *What's the trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)*, una película pintoresca y anómala en el bestiario hitchcockiano, una flor rara en la que el director desplegó con total libertad sus ideas. Para algunos críticos, este film es una comedia romántica con tintes de humor negro inspirados en la tradicional flema británica. Hitchcock estaba experimentando con un film británico en Estados Unidos, lo que de nuevo prueba la escasa utilidad de dividir geográficamente su obra. Sobre este asunto, le había explicado a Truffaut lo siguiente:

«Por ejemplo, *What's the Trouble with Harry (Pero, quién mató a Harry)* Es un acercamiento al humor macabro estrictamente inglés. Rodé esta película, *Harry*, para demostrar que el público norteamericano podía apreciar el humor inglés y no marchó demasiado mal allí donde la película llegó al público»<sup>260</sup>.

Sin embargo, la película, como dice Hitchcock veladamente, no marchó demasiado bien. Seguramente resultaba complicado para los espectadores identificarse con el tono de la película o con su fondo que son aparentemente contradictorios. Mientras las tramas costumbristas y románticas se encuadran pictóricamente en el *technicolor*, es difícil obviar la presencia de otra trama, la de un inocente cuya muerte, accidental o no, parece no interesar a nadie. Los enamoramientos y la trama policial van al ritmo de los enterramientos y desenterramientos el cadáver, que es tratado con nulo respeto a lo largo de toda la película. En este contexto nos encontramos con un plano causado por una posición de cámara única, singular en la filmografía de Hitchcock, que aparece al inicio de la película y al final, de modo anafórico y circular, pues toda la acción se repite y empieza de nuevo en la última escena.

Se trata de un plano del cadáver de Harry tomado a la altura del suelo en la que está tendido el cuerpo. No hay angulación de la cámara, sino una altura bajísima,

---

<sup>260</sup> TRUFFAUT, F., *Op. cit.*, 62.

que tiene que conseguirse con un accesorio especial, es decir, implica una voluntad clara de querer invertir esfuerzos en ese plano. En el plano aparecen únicamente los pies de Harry, en unos casos con zapatos, en otros sin ellos y no se corresponde con el tradicional contrapicado de acusación, por el que entendemos que el personaje fallecido realiza un supuesto plano subjetivo sobre sus asesinos o encubridores. Aquí, simplemente, el primer plano del rostro del personaje, que sería lo habitual para presentarle, es sustituido por un plano de sus pies, dadas las circunstancias. Esto ya dice algo más acerca de lo que Hitchcock estaba haciendo con Harry. Su idea de la vida humana y de la sociedad, que acababa de ser enunciada un año antes en *The Rear Window (La ventana indiscreta)*, cuando la dueña del perro, al descubrir su cadáver, se queja de la falta de humanidad de su comunidad y de la sociedad, en *What's the Trouble with Harry* es, de hecho, la atmósfera del film. Hitchcock estaba experimentando con la fragmentación interior antes de dejarla libre y seguramente por eso ni entonces ni ahora es fácil comprender lo que ocurre con Harry.

En 1956, en *The Wrong Man (Falso culpable)*, encontramos varios planos muy simbólicos y relevantes no tanto porque utilicen un encuadre especial, sino porque de hecho encuadran algo insólito para dar razón de una realidad no visible. Estos encuadres son los que, fruto de una idea del mundo en Alfred Hitchcock, hacen afirmar a Eric Rohmer y Claudé Chabrol que se trata de un film metafísico.

En concreto nos referimos a dos planos. El primero es el de las manos manchadas de tinta, tras el fichaje policial. Balestrero las contempla confuso, como si no fueran suyas. Entiende entonces, sin más retórica que un plano, que sus manos, a ojos del mundo, están manchadas de sangre y seguidamente va a entender cómo la mirada tiene enormes consecuencias. El detective le ofrece un papel para que se limpie las manos, y en el plano siguiente le observamos con las manos aún manchadas. No es fácil retirar la tinta de la piel. Seguirá allí, recordándole un crimen que nunca cometió durante mucho tiempo. Si el espectador entiende esto con un encuadre, el resto de la película es solo confirmación de esta hipótesis.

Aunque Balestrero sea reconocido inocente, al igual que en *I Confess* (*Yo confieso*), 1953, su mundo ha cambiado para siempre.

El segundo encuadre relevante es el del espejo partiéndose en dos cuando Rosa, esposa del protagonista, golpea a su marido en el rostro. Entonces, Hitchcock, en lugar de mostrar el rostro herido de Balestrero, elige una de las paralipsis más hermosas de su filmografía, muestra un plano del espejo, con el rostro del protagonista reflejado, partiéndose en dos. Aquí de nuevo se refuerza la hipótesis de la película: cómo la mirada, cuando no es auténtica, puede destruirnos. En este caso, además, se observa cómo la destrucción de la persona y la destrucción de la imagen y de la familia son la misma cosa.

Al final de este periodo, en 1958, Hitchcock estrena *Vertigo* (*De entre los muertos*). En esta película aparece una de las señas de identidad del periodo de fragmentación desde el punto de vista de la posición de cámara. Nos referimos a los planos aberrantes. En el caso de *Vertigo*, encontramos dos planos *nadir* en los momentos de máximo desconcierto. En las dos secuencias gemelas de la torre del campanario, que son dos paradigmas de fragmentación, la cámara empieza a adoptar múltiples posiciones que se siguen vertiginosamente sin justificación aparente. En este contexto dirigido por el montaje ante la crisis de la cámara, de repente pasamos de un plano picado, oblicuo, de Sewart desconcertado intentando alcanzar a Novak para evitar su suicidio, a otro plano *nadir* en la escalera, tomado desde debajo de los escalones de madera. A partir de esta secuencia, serán muchas las ocasiones en las que la cámara se abstenga de tomar partido y abandone a los personajes en sus momentos de máxima tribulación, cosa que no había ocurrido hasta este momento.

#### 4.1.2. Posiciones de cámara relevantes entre 1959 y 1976

Algunos encuadres son claramente indicadores de un estilo de enunciación que apunta a la fragmentación. Esta es manifiesta en primera instancia por la multitud de planos en un breve lapso temporal. Los planos largos en el espacio y en el tiempo, que habían determinado el estilo hithcockiano durante décadas, se han

vuelto mínimos y muchas veces asistimos a la primacía del primer plano. Además, el rasgo definitivo de fragmentación, es sintáctico más que morfológico. Se descubre en la conexión entre los planos, que deja de ser transparente y de respetar la secuencia natural de paso entre los diferentes tamaños de planos, para buscar, muy voluntariamente, un paso abrupto, una ruptura visual que desencadene confusión, alejamiento o revulsión en el espectador. De los cambios de rollo ocultos en la espalda de los personajes en *The Rope* a la secuencia de planos cortos e irreconstruibles y caleidoscópicos que podemos observar en la escena de la ducha de *Psycho* o en la cabina telefónica de *Birds (Pájaros)*, 1963, mientras Tippy Hedren es asaltada por la bandada imprevisible e ingobernable, hay mucho más que el transcurso natural del tiempo que media entre ellos o/y la evolución tecnológica del medio cinematográfico.

Siendo el montaje, la sintaxis audiovisual, el protagonista o el síntoma más evidente de esta patología, la posición de cámara es igualmente afectada por la revolución que agita a Hitchcock durante aquellos años. Prueba de ello es el plano del desagüe que comentábamos en la introducción de este epígrafe. En esta misma secuencia, segundos antes de que la cámara, en lugar de seguir a un personaje, decida seguir su sangre a través del desagüe de la ducha, nos hemos encontrado con otra ubicación paradigmática de la cámara en plano *nadir* cuando Marion entra en la ducha. Este plano adquiere aún más fuerza cuando se compara con el plano cenital que nos muestra a Norman Bates cargando el cadáver de su madre mientras baja varios pisos de escaleras hasta el sótano de la vivienda. Parece que el asesino es tratado con respeto y admiración por Hitchcock, mientras que Marion solo merece el desprecio por su torpeza en la elaboración de un simple robo.

También en *nadir* aparece un plano enigmático de la mandíbula y garganta de Norman Bates, masticando compulsivamente mientras el detective comprueba el libro de firmas del hotel. Aquí se conjugan dos de los ítems lingüísticos de Alfred Hitchcock: por una parte se presenta el plano detalle que acerca una información al espectador y que es emitido por un narrador omnisciente. Sin embargo, en este

caso, la extrañísima posición de la cámara parece aludir a un punto de vista y por lo tanto, a un plano subjetivo. En este caso, la mirada vendría del mismo libro de firmas y ahí y ya en ningún otro lugar, está Marion. Por eso, de nuevo Hitchcock recurre al plano *nadir*, como había hecho antes en la ducha, por eso la cámara sigue el rastro de Marion a través de su sangre o de su firma sin que, seguramente, gran parte de los espectadores lo perciba. Si comparamos este plano con uno similar de la anterior etapa, podemos percibir la diferencia en la angulación. En *The Rope*, 1948, habíamos encontrado varios planos contrapicados de los personajes, como observados desde el baúl que encerraba el cuerpo sin vida de la víctima. Sin embargo, ninguno de ellos era un *nadir* ni la angulación resultaba aberrante y llamativa como en el caso de *Psycho*.

En *Torn Curtain*, (*Cortina rasgada*), 1966, aparecen algunos de los planos aberrantes más específicos de la fragmentación. Sin embargo, como ya hemos indicado en los apartados anteriores, esta película no fue reconocida por su gran éxito de taquilla ni de crítica. Tampoco es uno de los mayores exponentes del estilo que indicamos. El plano más extravagante de este film y que recuerda a las tomas fragmentadas del cuarto de baño durante el asesinato de Marion en *Psycho* es una toma muy contrapicada, casi *nadir*, desde el suelo de un W.C. en el que entra el profesor Armstrong, al inicio del film, para recibir las instrucciones de su misión y que se sigue de un nuevo desenfoco de la cara del protagonista que tampoco es quien dice ser. Además encontramos, hacia el principio del tercer acto, cuando se les comunica a los protagonistas que van a ser trasladados en un barco, un plano también típico de este periodo, que habíamos encontrado antes en *What's the Trouble with Harry* (*Pero, ¿Quién mató a Harry?*), 1955, en el que la cámara prefiere no intervenir y asistir como espectador a cuanto ocurre.

Intentando recuperarse del poco éxito que había obtenido con *Torn Curtain*, Hitchcock estrena *Topaz*, (*Topaz*), 1969. Sin embargo este es uno de los films menos reconocidos de toda la carrera de Alfred Hitchcock. Intentó no trabajar con estrellas, pero tampoco tuvo éxito. Formalmente es una película extraña, que no parece de Alfred Hitchcock porque no contiene ninguno de los rasgos de estilo de

la etapa de la fragmentación, pero tampoco los de la etapa de la unidad. Parece, desde la perspectiva formal, una película anodina, poco arriesgada para lo que Hitchcock nos tiene acostumbrados.

No podemos achacar este mal a la avanzada edad de Hitchcock o a un periodo final de declive, pues aún no había rodado la transgresora *Frenzy* de 1972. Seguramente los motivos del fracaso de taquilla y de estilo de este film están contenidos de nuevo en lo bio-filmográfico.

«La película comenzó a montarse antes de que el rodaje hubiera finalizado. Alfred Hitchcock tuvo que ausentarse en los momentos finales de la filmación y uno de sus asistentes, Herbert Coleman, fue quien rodó el final de la película. (...) Hitchcock rodó un final alternativo en el que el jefe de Topaz logra refugiarse en la U.R.S.S. Este final no fue bien recibido en Francia y la Universal forzó el rodaje de un tercer final para Europa (...)»<sup>261</sup>.

Por todo esto, efectivamente, *Topaz* no es una película totalmente de Hitchcock. No obstante, posee uno de los planos más hermosos de toda la Historia del cine y que debe ser recordado en este epígrafe, porque además es una de las pocas pinceladas de autenticidad del periodo de fragmentación en Alfred Hitchcock que podemos observar en este film. Se trata del plano cenital del asesinato de Juanita, que es disparada por su admirador como muestra última de amor, para evitar su tortura. Cuando esto ocurre aparecen dos detalles que son significativos de fragmentación. En primer lugar, un *travelling* circular que rodea a ambos en su último encuentro. El recurso que se había reservado Hitchcock para los besos más representativos, ahora se utilizaba para el terrible momento de amenazas y ajusticiamiento. Seguido de esto, Juanita cae suavemente, con su vestido abriéndose como una flor sobre el suelo, que representa a un tablero de ajedrez. Manteniendo la metáfora de Hitchcock, el alfil destruye a la reina tras haberla protegido cuando descubre que es, en realidad, la reina del ejército contrario.

---

<sup>261</sup> Información recogida de la web Camaracoleccion.es. Disponible en internet en: [http://camaracoleccion.es/Fotos\\_Topaz.html](http://camaracoleccion.es/Fotos_Topaz.html). Última consulta: 22-octubre-2015.

En *Frenzy*, 1972, al final de la carrera cinematográfica de Alfred Hitchcock, con lo que nos encontramos es con una negación de la posición de cámara. En esta película todos los planos son en movimiento, un movimiento, además, que no se parece en nada al que heredaba de su etapa de unidad en *The Rope*, por ejemplo. En ambas ocasiones había buscado la máxima movilidad de la cámara, a través de una *steady-cam* en el primer caso y de una cámara portátil en el segundo. Lo que prueba que en el primer caso buscaba estabilizar la imagen y en el segundo buscaba la inquietud propia de la cámara en mano. Además, mientras en *The Rope* asistíamos a los movimientos de cámara como primacía absoluta de la enunciación a través de la cámara en un complejo ejercicio de negación del montaje a través del plano-secuencia; en *Frenzy*, los movimientos de cámara rompen las convenciones o *raccord* de movimiento tradicionales, se combinan con cambios bruscos de plano y hacen más complejo el seguimiento de la trama. Mientras los primeros aportan unidad, los segundos buscan generar una sensación caótica y desconcierto, sentimientos propios de la fragmentación. Por lo tanto, podemos afirmar que el recorrido de la posición de cámara como dimensión moral de un acto comunicativo tiene los siguientes ítems procesuales, en la filmografía de Alfred Hitchcock:

– Paradigma de la unidad a través de la posición de cámara: *The rope*, 1948, y la máxima exposición del virtuosismo en el idioma de la unidad la observamos en *The Rear Window*, 1954, *metapelícula* si se analiza desde el punto de vista del encuadre.

–Transición entre la unidad y la fragmentación: *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958. El *travelling* compensado.

–Paradigma de la fragmentación: *Psycho (Psicosis)*, 1960, y final del recorrido con *Frenzy*, 1972, y la negación de la posición de cámara. En este caso, los pocos planos en los que la cámara permanece estática son los más representativos. De hecho, es por oposición al movimiento que alguno de los planos de *Frenzy* adquiere un nuevo significado. Frente a la cámara móvil y tras la secuencia de

planos rápidos y cortos que se dan durante el asesinato y violación, la cámara permanece estática en la calle, contemplando la puerta del edificio en el que acaba de producirse el crimen. Es un plano larguísimo, inquietantemente largo, en el que no ocurre absolutamente nada, ni dentro ni fuera del plano. La cámara retrata un encuadre vacío hasta que la secretaria lo atraviesa. Entonces esperamos, también más de lo esperable, hasta que el grito en *off* lo atraviesa.

De nuevo la negación del encuadre se produce esta vez por oposición al movimiento y a la sobrecarga de elementos que componen casi todos los planos de este film.

#### 4.2. Angulación

Entendemos por angulación el grado de inclinación del objetivo de la cámara con respecto de la horizontalidad representada, normalmente, por el suelo. La angulación natural, por lo tanto, sería la que se correspondiese con una perpendicular perfecta con el suelo, un ángulo recto que determinase el modo en el que habitualmente miramos. Esta convención es incorporada, con evidencia, en todos los relatos fílmicos. Presupone, normalmente, la altura de los ojos de una persona en su posición habitual, erguida. Aquí es donde aparece el segundo factor que se combina con la angulación: la altura de cámara, es decir, la distancia que separa el objetivo de la cámara del suelo que hemos tomado como referencia.

Según estos dos factores, lo natural, lo convencional en el cine clásico occidental, es un encuadre a 90 ° del suelo y a la altura de los ojos de una persona. En algunas culturas, por ejemplo, la altura convencional es la de una persona de rodillas o sentada, lo que implica un gran descenso de la línea natural marcada por la altura de cámara en el encuadre. Este es un fenómeno habitual en el cine clásico japonés, por ejemplo.

En Hitchcock, debido a su especial inclinación hacia el plano subjetivo, podemos observar cómo la altura de la cámara suele ser determinada por la posición de

sujeto cuyos ojos tomamos prestados. No obstante, en algunas ocasiones, se produce una ruptura de esa linealidad, incluso durante su primer periodo, el de unidad. En esos casos, la voluntad de subrayar un interés moral sobre la trama, los personajes o las relaciones entre ellos, suele ser la clave para descifrar el encuadre.

#### 4.2.1. Angulación y altura de cámara en encuadres representativos entre 1927 y 1959

Uno de los ejemplos más evidentes de angulación subjetiva y altura de cámara poco habitual lo encontramos, sin duda, en *The Rope (La soga)*, 1948. Este film es paradigmático en otros tantos recursos, pero quizá en este más que en ningún otro. Aquí, desde los primeros fotogramas, notamos una altura baja de la cámara, tanto, que se ve obligada a inclinarse y encuadrar a todos los personajes en contrapicado. Inmediatamente, sin más preámbulos, el espectador entiende que el muerto sigue allí, que la cámara ocupa su lugar para vengarle y hacerle justicia. No todos los planos son encuadrados desde el arcón, pero muchas veces la cámara se sitúa inmediatamente detrás del arcón o encima de él, haciendo entender que es el mismo mueble quien mira y mira de un modo que asigna roles a todos los elementos de la escena. El momento en el que más se angula la cámara, haciéndose evidente un diálogo secreto entre la cámara y el profesor, es cuando este último reconoce ante el baúl, de espaldas a los asesinos, que aún no sabe cómo perpetraron el crimen. Allí, como cualquier ser querido doliente, ante la tumba del amigo, es observado por la cámara en contrapicado; un contrapicado tan agudo, que no solo manifiesta un punto de vista, sino también una voluntad de engrandecer a quien se encuadra. Esa perspectiva en la que la cámara se inclina para encuadrar a quien considera superior, elogia, alaba al héroe y admira a quien está dispuesto a arriesgar su vida por hacer justicia. Esa es la mirada de Hitchcock sobre la escena.

Antes de *The Rope*, en *Blackmail*, 1929, Hitchcock, a pesar de la complejidad técnica, había puesto en práctica su entonces incipiente *idioma* de angulación de

cámara. En dos momentos concretos se observa el uso del contrapicado para juzgar al personaje. El primero de ellos se produce cuando Alice, la protagonista, tras asesinar a su agresor, baja las escaleras del inmueble y la cámara la observa desde arriba, en plano cenital. Aquí quien la juzga es el único que hasta ese momento puede saber lo que ha hecho. El ojo que identifica la cámara aquí, como en otras ocasiones, no solo en los relatos fílmicos de Alfred Hitchcock, es el de Dios.

En un momento posterior, Alice está en su dormitorio y observa el retrato de su novio, un agente de Scotland Yard. El retrato está colgado en la pared, por encima de la línea de visión de Alice y, entonces, la cámara ocupa el lugar de sus ojos y observa a Alice en picado. Todos, Alice y los espectadores, entendemos con esa posición de cámara que está acusando y juzgando a Alice.

El desencadenante de estos recursos lo hemos encontrado en *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, 1927, año en el que aparece por primera vez, según el propio director, el «estilo Hitchcock». Aquí aparece, ya en los primeros fotogramas, el plano contrapicado de las personas que observan y narran el asesinato de la primera víctima del asesino de rubias. Ella está tumbada en el suelo en posición fetal y, sin embargo, el plano es perpendicular al suelo, lo que confirma la univocidad del pensamiento de Hitchcock acerca del posicionamiento de cámara desde el principio. Este tipo de plano, tan *hitchcockiano* y expresivo, de conciencia, no justificable visualmente, empieza en 1927 y acaba en 1972, pues es el único que atraviesa impertérrito la filmografía de Hitchcock cruzando, incluso, el abismo entre la unidad y la fragmentación. Para un obsesivo de la geometría y la circularidad como Alfred Hitchcock, no debió pasar desapercibida la coincidencia entre las dos fechas.

También en *The Lodger* Hitchcock está experimentando con los contrapicados de los acusados en las escaleras y en la verja en la que queda finalmente suspendido el supuesto asesino perseguido por error de la policía, como ocurre en gran

número de los films de esta etapa. Quizá el más evidente sea *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*), 1955.

De nuevo en 1930, Hitchcock repite en *Murder* (*Asesinato*) el mismo patrón de angulaciones morales que en *Blackmail*. La posición cenital de la cámara en un plano cargado de dramatismo y que se autoexplica por los propios componentes del plano y las relaciones que se establecen entre ellos. Aparecen sucesivamente una veleta que gira con el viento de un lado a otro, un plano cenital de la prisión. Diana pasea inquieta bajo la cámara y la sombra de la horca amenazante. De nuevo Hitchcock ha utilizado la sombra, como en *Blackmail*, para mostrar veladamente las cuestiones de mayor violencia presentes en los films. En *Blackmail* había sido el intento de violación y el asesinato. Diana nunca está enjuiciada bajo otra mirada que no fuera la cenital. A diferencia de Alice, en *Blackmail*, quien sí ha cometido un asesinato y lo mantiene en secreto, Diana ha sido acusada erróneamente y no oculta, sino que no consigue recordar lo ocurrido, como ocurre, por ejemplo, en *Spellbound* (*Recuerda*), 1945, años más tarde.

Por este motivo, la angulación picada, que utiliza Hitchcock para mostrar un juicio moral sobre los personajes, no aparece en *Murder*. Sin embargo sí que encontramos otra de las angulaciones habituales, el contrapicado que refiere a un hipotético plano subjetivo de una víctima. Esos ojos que miran desde el suelo a sus asesinos, en los momentos de mayor intensidad dramática, son especialmente relevantes en *The Rope* (*La soga*), 1948, y en *Psycho* (*Psicosis*), 1960, muchos años después. Aquí aparecen en el momento en que el asesino es descubierto a través de una trampa con un supuesto papel teatral. Entonces y en paralelo al incremento de la turbación del personaje, la cámara va adquiriendo una angulación, cada vez más acusada, con respecto del suelo. Es el único momento de la película en el que se produce un cambio en la angulación y también por eso resulta significativo.

Un fenómeno parecido habíamos encontrado en *Thirty nine steps*, (*Los 39 escalones*), 1935. De nuevo el encuadre en contrapicado muy acusado cuando el

protagonista se ve obligado a realizar un discurso ante una muchedumbre hambrienta de tópicos demagógicos. En este caso, en el encuadre, la heroicidad del protagonista, innegable, aceptando un destino incierto a cambio de un bien que quizá no llegue a disfrutar o siquiera a conocer, se diluye en el sarcasmo y la burla a ese tipo de contrapicados abusivos con los que tendían a encuadrarse, en el cine propagandístico, los políticos que buscaban una mediatización a través del medio. Quizá es una visión mediada, imposible, no recordar la obra posterior de Chaplin, *El gran dictador*, del año 1940.

Lo que es innegable es la atribución heroica del contrapicado también en este film. Volvemos a observarlo, esta vez sobre la protagonista femenina, cuando ella descubre la verdad y acepta, también, su misión de acompañarle. En ese momento ella podría haber huido sin dificultad, pero decide quedarse al lado del héroe, hacer el camino con él y en el contrapicado, Hitchcock, a través de la cámara por la que nunca miró, le rinde su tradicional homenaje.

También de 1935 es *Sabotage (La mujer solitaria)*. En este film las angulaciones se vuelven mucho más evidentes y significativas tras la muerte del niño. Entonces, la cámara se vuelve muy contrapicada para acusar al causante de la muerte, aunque lo fuera de modo involuntario, y a la hermana del fallecido que, sin embargo, es tratada con mayor benevolencia por la cámara. En el caso de la hermana, Hitchcock aprovecha el plano subjetivo aportado por su posición yacente en el suelo cuando descubre la muerte del niño, para insertar planos (puramente planos de conciencia) en los que entendemos que ella cree ver el rostro del niño por todas partes. Este tipo de plano, recurrente en Hitchcock, expresa siempre el modo subjetivo de percibir el shock traumático junto con el complejo de culpa. Lo hemos visto anteriormente en *Blackmail* y lo veremos posteriormente en *Vertigo*. Es otro modo, al igual que el lenguaje de las angulaciones, de explicar las diversas formas en las que un alma puede enfrentarse eternamente contra el mal.

En 1937 volvemos a observarlo en *The Girl Was Young (Inocencia y juventud)*. Aquí, el protagonista masculino, acusado injustamente de asesinato por una serie

de indicios malintencionados o casuales junto con una pésima defensa por parte de su abogado de oficio, es observado en un agudo contrapicado por unos supuestos ojos ubicados en el informe de pruebas del abogado.

La última película de la etapa británica de Hitchcock es *Jamaica Inn (Posada Jamaica)*, 1939, que no será recordada como la mejor de las películas británicas del director. Hitchcock, por aquellos entonces, ya había acordado con Sleznick su primera película americana y tenía muchas más esperanzas y preocupaciones depositadas en *Rebecca (Rebeca, una mujer inolvidable)*, 1940, que en *Jamaica Inn*.

«Hitchcock se había comprometido a hacer una última película en Inglaterra, una película que realmente no deseaba hacer, *La posada de Jamaica*. Cuando estuvo terminada, le gustó todavía menos y confesó “Habría preferido desaparecer tras la posada Jamaica”»<sup>262</sup>.

No obstante, pese a no ser un referente en la filmografía de Hitchcock, encontramos algunas pruebas de su uso de la angulación de cámara de acuerdo con los criterios de este periodo. De hecho, el primer punto de giro, cuando Mary rescata al joven ladrón de la horca improvisada, Hitchcock aprovecha la posición elevada de ella para regalarnos un plano cenital justificado como subjetivo, pero que no deja de mostrarnos que quien juzga y salva a aquel ladrón al borde de la muerte es una mujer que no conoce su corazón, pero sí lo conoce la cámara, que se coloca en el lugar de Dios, aprobando la redención y salvación.

Tampoco faltan las ocasiones en que Hitchcock retrata a los criminales en contrapicado acusador, pero quizá el más evidente es el que utiliza sobre sir Humphrey Pengallan cuando toma como rehén a Mary. Es un contrapicado expresionista, agudizado por el uso del claroscuro, cuya fuerza moral se distingue del que utiliza Hitchcock para encuadrar a Mary y a Robert Newton en la cala en la que se ocultan del resto de ladrones. En este caso, la angulación de la cámara es

---

<sup>262</sup> CHANDLER C., *Alfred Hitchcock. A Personal Biography*, Simon and Schuster. Trad. de Jorge Conde, *Hitchcock íntimo*, Robinbook, Barcelona, 2009, 124.

más suave y amable. Sabemos que él está confesando su pasado y la cámara está dispuesta a perdonar.

En último lugar, cuando Sir Humphrey asesina a la tía de Mary y ella vuelve sobre su cadáver para llorar, la cámara no se resiste a ocupar los ojos de la muerta y allí, inquisitoriamente sobre la joven desvalida, secuestrada, huérfana, etc., se clavan los ojos de su tía, quien seguramente pudiera culparle de lo ocurrido.

Ese mismo uso moral del contrapicado como visión subjetiva o de conciencia de un muerto que parece reclamar justicia por su crimen en un tópico en Hitchcock que permanece desde el principio, hasta casi el final de su carrera, en 1972, con *Frenzy* (Frenesí) y en 1976 con *Family Plot* (*La trama*).

En *Rebecca* (*Rebeca, una mujer inolvidable*), 1940, aparece en algunas ocasiones el uso tradicional del juego de contrapicados de cámara de Alfred Hitchcock. Son contrapicados perfectamente ajustados por la altura de la mirada y justificados por la diégesis. Aportan, además, un aspecto informativo extra para el espectador por el juego de Hitchcock con el contrapunto. Las ocasiones en las que observamos los planos contrapicados son, fundamentalmente, conversaciones entre Joan Fontaine y su ama de llaves perturbada y perturbadora. En estos casos, el contrapicado es sobre la figura del ama de llaves, que adquiere, así, mayor relevancia y poder intimidatorio. Mientras, la joven esposa permanece sentada en un escritorio, recostada sobre un sofá... De este modo, los rangos se invierten aludiendo a la necesidad de desplazamiento del *status quo* dislocado. Finalmente, cuando el ama de llaves fallece aplastada por los cascotes de la casa a la que venera, el plano que recoge esta escena es *nadir*. Como había ocurrido en otras ocasiones, ese plano nos hacía entender que el mismo infierno la reclamaba.

En 1941 se producen *Suspicion* (*Sospecha*) y *Mr. and Mrs. Smith* (*Un matrimonio original*), en esta última, en la que predominan los planos de angulación natural y justificada, los planos subjetivos y los planos detalle de los objetos que reclaman la atención del espectador, Hitchcock nos regala, sin embargo, dos planos

subjetivos en los que su huella resulta inconfundible. Se trata de dos planos consecutivos desde la noria en la que han quedado atrapados la Sra. Smith y su nuevo acompañante. El primero es un majestuoso plano cenital y el segundo, un cenital agitado, borroso, desenfocado, interpelando a la visión de los personajes en ese momento en el que son agitados por el viento de una repentina tormenta.

*Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*, 1943, vuelve a poner de manifiesto el juego moral de las angulaciones. En este caso, la particularidad la encontramos en los planos cenitales, presentes al inicio y al final del film: primera persecución al tío Charly y plano desde el techo de las escaleras mientras la sobrina, decidida ya a hacerle frente a su tío, recoge la sortija de la fallecida viuda. Estos planos no son completamente cenitales, sino muy picados y muy elevados, luego la cámara no ocupa el lugar de Dios, pero sí juzga intensa y duramente a los personajes. A diferencia de otras ocasiones, en las que el plano se produce sobre un conflicto resuelto, este apoya el suspense al producirse en el momento inmediatamente previo a la resolución definitiva. Por eso, la duda que puede haber sobre los personajes, el margen de acción en función de su libertad, queda representado por ese pequeño ángulo que separa el plano picado del perpendicular al suelo; la misma distancia que separa la posición de cámara de un francotirador de la posición de cámara que ocupa el lugar de Dios.

En este film también encontramos otro de los planos morales de referencia en Alfred Hitchcock. Solo aparece una vez en el film y es muy determinante. Se trata de la angulación contrapicada acusadísima, forzada, del protagonista turbado, descubierto por su sobrina, dando vueltas en su habitación, enfurecido, haciendo planes para deshacerse de ella. Entonces la cámara baja aún más su altura<sup>263</sup> e inclina el objetivo hacia el rostro de Charles. Los ojos de las tres viudas estranguladas están presentes en ese objetivo ciclope que mira y acusa desde el suelo.

---

<sup>263</sup> La posición de cámara más habitual en toda la filmografía de Alfred Hitchcock para sus planos objetivos, omniscientes, es más baja que la convencional. No presupone la altura de los ojos de una persona de pie, sino la de una persona sentada. Además, la posición es casi siempre oblicua, ligeramente escorzada y encuadrada desde la derecha de la imagen.

En *Notorious*, 1946, el momento de mayor aberración de la inclinación de la cámara, no es sin embargo, el más significativo. Hay un momento en el que, para representar la visión subjetiva de la protagonista, que yace sobre la cama, aquejada de cierta embriaguez, la cámara nos muestra un plano totalmente invertido, en el que el suelo ocupa el lugar del techo y viceversa y los personajes aparecen, por lo tanto, también invertidos. Combina este experimento con un desenfoque, como hace habitualmente para hacernos entender que el personaje en cuestión padece visión borrosa transitoria.

Sin embargo, en este film, la angulación más destacada la observamos cuando la protagonista, envenenada por su esposo y su suegra, consciente ya de su trágica condición, se desploma en el suelo. Entonces, cuando ya se ha producido la clarificación de todo, cuando todos los integrantes de la comunicación poseemos la misma información y todo ha sido desvelado, entonces, la focalización cambia, Hitchcock cede su lugar a un narrador omnisciente y, por lo tanto, su cámara ya no solo es un juez, sino que es un juez omnisciente. En ese momento, la cámara nos regala un plano general y cenital, de gran altura y absolutamente opuesto al suelo. Estos planos son muy costosos de rodar y no son atribuibles, desde el punto de vista de la visión subjetiva, a casi ningún ojo humano en condiciones normales. Por ello, deben ser muy tenidos en cuenta cuando aparecen. En este caso, como en tantos otros, un plano cenital parece indicar que la cámara ocupa el lugar de Dios. Es precisamente esta angulación de la cámara la que hace girar la trama, corresponde con el punto de inflexión de la misma. Aquí, el protagonista decide hacerse cargo de la situación, enfrentarse a todo, incluso a sus propios prejuicios, y subir la escalera. Entonces, la cámara, que había permanecido observando toda la escena desde arriba, inquebrantable, inamovible, parece conmoverse y vuelve a su altura natural y acompaña al héroe en su hazaña. Se pone tras él y le sigue escaleras arriba, como ha hecho siempre con los ciudadanos libres, que actúan conforme al bien. Aquí, la cámara, acepta la decisión y desencadena, en un solo cambio de angulación, el tercer acto de la trama.

*Under Capricorn* (*Atormentada*), 1949, también nos presenta el clásico uso del plano contrapicado para mostrarnos la desaprobación de Hitchcock sobre la conducta desviada de la joven esposa (alcohólica y atormentada). El plano se va irguiendo al mismo tiempo que la recuperación del personaje de Bergman se va haciendo real. No es uno de los films favoritos de Hitchcock ya que supuso un fracaso financiero.

«La segunda película *Under Capricorn* (1949, *Atormentada*), resultó un desastre financiero total que acabó con la liquidación de la compañía Transatlantics Pictures. La cinta fue requisada al igual que el resto del material por el banco que se había encargado de la financiación. Esto hizo que tardara años en ser estrenada, sin embargo, tal como recoge Taylor (1996: 208–209), desarrolló una saludable existencia *underground* en Francia hasta convertirse en una película mítica»<sup>264</sup>.

*I confess* (*Yo confieso*), 1953, es uno de los films en los que la cuestión moral implícita y explícita se mezclan y funcionan mejor integralmente. La técnica de la unidad, representada también en el uso moral de las angulaciones, sirve perfectamente al contenido del film más católico de Alfred Hitchcock, del que el director, como era costumbre, tampoco, se sentía orgulloso.

Casi todos los encuentros entre el padre Logan y el auténtico asesino del abogado están trabajados desde la angulación, aprovechando las diferencias de altura ofrecidas por el confesionario en los primeros planos de la película. También Alma, la esposa del asesino y cómplice por guardar silencio, sale retratada en su primera intervención (sirviendo el desayuno a los sacerdotes en el rectorado) con una posición angulada de la cámara. En este film, dado que el asesinato se ha producido antes de que comience la película, todas las angulaciones contrapicadas significativas deben ser interpretadas como la mirada acusadora del abogado asesinando y no como un gesto de admiración y respeto de la cámara. En cualquier caso, los dos tipos de planos suelen distinguirse perfectamente porque el contrapicado acusador es más agudo y suele estar reforzado por una iluminación que produce sombras acusadas en el rostro de los personajes que son, también,

---

<sup>264</sup>*Hitchcock, imágenes entre líneas*, 36.

metáfora de las sombras en la conciencia de los mismos. De hecho, en este momento en el que Alma sirve la mesa, es fácil entender la posición acusadora de la cámara en relación con el plano posterior, que encuadra frontalmente y por la espalda a los sacerdotes. Esa es señal de respeto a una cierta intimidad que realiza la cámara solo con los personajes acerca de cuya moralidad aun duda y que veremos, dos años después, en *What's the Trouble with Harry? (Pero, ¿Quién mató a Harry?)*, 1955.

No obstante, el plano contrapicado acusador más revelador de *I confess* lo encontramos en el juicio al padre Logan. En ese momento, su sirviente y asesino, al que involuntariamente encubre, es retratado acusatoriamente por una cámara muy forzada para mostrarnos lo que debemos pensar acerca de ese hombre.

1955 es el año de *What's the Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató Harry?)* y *To Catch a Thief, (Atrapa a un ladrón)*. En ninguna de las dos aparecen muchas angulaciones de cámara. El más significativo es el plano casi cenital del supuesto gato cuando recibe el mensaje amenazante sobre la próxima extinción de su séptima vida. Es un plano muy significativo desde el que Hitchcock nos muestra su preocupación por el personaje. Posteriormente, cuando el supuesto gato y su amiga, Danielle, se encuentran en la plataforma de la playa, la cámara la encuadra a ella en contrapicado. Este es un plano inteligentemente articulado por Hitchcock, que utiliza el desnivel del mar, en el que se encuentra Robie, para darnos una información adicional sobre Danielle. En este momento podemos sospechar que hay algo inquietante en este personaje. Para un espectador que sepa leer el lenguaje moral de las angulaciones en Alfred Hitchcock, no es difícil entender que nos está anticipando, mediante su labrado trabajo de suspense, una información que aún no poseen los personajes.

En última instancia, encontramos uno de los planos más habituales en Alfred Hitchcock, que vemos también en todos los films de esta época como, por ejemplo *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958 o *What's the Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)*, 1955. Se trata del plano subjetivo de los ojos de

un muerto que, en este caso, Hitchcock lleva a cabo desde el cementerio en el que se entierra al padre de Danielle. Aquí, tanto el rostro de Robie como el de Danielle salen contrapicados, pues ambos guardan secretos en la tumba de quien recibe sepultura en ese momento.

En 1955, en *What's the Trouble with Harry* (*Pero, ¿Quién mató a Harry?*), no son tantas las ocasiones en las que asistimos al uso de la angulación picada o contrapicada. Es más significativa en este film la utilización de la altura de cámara extremadamente baja para mostrar el plano del cadáver a través de sus pies. Esta altura es utilizada por Hitchcock con aparente naturalidad, para mostrar la manera en la que podemos relacionarnos visualmente de igual a igual con un cadáver. Sin embargo, no se puede negar el uso simbólico, convencional ya, cultural, del descenso de la altura de cámara, que es interpretado intuitivamente como un descenso moral.

En *What's the Trouble with Harry*, no obstante, Hitchcock se las arregla para mostrarnos la confesión del supuesto asesinato<sup>265</sup> por parte de la señorita Gravely en contrapicado acusador. Mientras ella está sentada confesando su crimen, el capitán Wiles permanece en pie intentando asimilar la situación. En este film, con tintes de fragmentación aun encubierta, nadie es quien dice ser y todos ocultan algo. El único verdaderamente inocente es el cadáver. El uso de las herramientas lingüísticas por parte de Alfred Hitchcock está empezando a cambiar. De hecho, pocos años después, en 1958, aparece *Vertigo* (*De entre los muertos*) y en ella conviven algunas de las viejas formas y sus significados asociados durante el periodo de unidad; junto con las innovaciones propias del periodo de fragmentación. Por eso *Vertigo* resulta una obra capital, no solo para nuestro estudio, sino también para la crítica que la considera la mejor película de toda la historia del cine:

---

<sup>265</sup> Miss Ivy Gravely confiesa al capitán Albert Wiles que ha asesinado a Harry de un taconazo en la frente. Sin embargo, al igual que ocurre en *Rebecca*, el supuesto asesino no es lo que cree puesto que el fallecimiento de la víctima se ha producido por otras causas.

«¿Por qué ahora ‘Vértigo: de entre los muertos’, (‘Vertigo’, 1958) es la mejor? Porque así aparece reflejado en una encuesta realizada por la prestigiosa revista *Sight and sound* del instituto británico de cine (BFI), que una vez cada década, pide la opinión de un extenso grupo de importantes críticos de todo el planeta (846 participaron este año). Y eso es todo. Ellos votaron y el film de Hitchcock desbancó al de Welles, que llevaba 50 años en el número uno»<sup>266</sup>.

Pero entre 1955 y 1958, Hitchcock también dirigió *The Wrong Man (Falso culpable)*, 1956. En esta película aparecen los usos tradicionales (de unidad), de la angulación de cámara. Sin embargo, la transición también deja huella en esta cuestión. Las angulaciones se vuelven mucho más bruscas y evidentes, hasta antinaturales, y las transiciones entre planos de diferente angulación se traducen con movimientos de cámara rapidísimos, que buscan evidenciar la técnica, lo que es más propio de la fragmentación que de la unidad. Encontramos a Balestrero, el falso culpable, encuadrado cenitalmente en los momentos de mayor aflicción e injusticia sobre él (cuando es acusado, prendido, esposado, etc.). No muestra, el plano cenital, la desgracia que pesa sobre este hombre (de eso se encarga la oscuridad), sino las consecuencias de las miradas manipuladoras (intencionales) sobre él.

Al mismo tiempo, los manipuladores, los que miran sin la actitud exigida para la comunicación auténtica, son retratos en plano contrapicado acusador. Así se nos muestra en varias ocasiones a los detectives, por ejemplo cuando están fichando al supuesto delincuente. Sin embargo el plano más relevante por su angulación es el de las tres trabajadoras de la oficina del seguro cuando acuerdan que el hombre que acaba de entrar es el mismo que las atrató. La cámara, entonces, las recoge en un agudo y perfectamente compuesto plano contrapicado.

En *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, aparecen angulaciones muy significadas en Hitchcock. Quizás la que prevalece más inalterada durante sus dos etapas es el plano contrapicado que refiere los ojos de alguien que ha fallecido víctima de un

---

<sup>266</sup> CAVIARO, J. «La mejor película de todos los tiempos es... *Vertigo*», *Blogdecine*. Disponible en internet en: <http://m.blogdecine.com/noticias/la-mejor-pelicula-de-todos-los-tiempos-es-vertigo> Última consulta: 22-octubre-2015.

crimen. En este film, en la secuencia del cementerio en el que el protagonista entra siguiendo a la falsa Madeleine, que está realizada magistralmente en cuanto a montaje interno y movimiento de cámara, de pronto, nada más pisar el camposanto Scottie, la cámara le retrata en el tradicional y marcado plano contrapicado. Todos los muertos allí presentes (no especialmente el fantasma de Carlota), le contemplan desde sus tumbas. Sin embargo, no hay acusación en esa mirada, simplemente el detalle formal de no dejar cabos sueltos y un guiño de Hitchcock a sus espectadores de cabecera.

A lo largo del film, en el que son constantes los movimientos de cámara y cambios de angulación, se presentan muchos desplazamientos de angulación de la cámara para recorrer de arriba-abajo y viceversa los edificios en los que entra Madeleine o en los que la busca Scottie. Son movimientos referidos a la mirada del protagonista y pretenden, además, recordar permanentemente su fobia a las alturas. Hitchcock está cambiando en este film algunas de sus costumbres. Prueba de ello es el uso del plano cenital tanto en el accidente en el que fallece su compañero intentando auxiliarle como en las secuencias de las escaleras. En el primer caso, lo utiliza para retratar el cadáver de un inocente que además ha fallecido accidentalmente, sin que pueda culparse a nadie del suceso; y en segundo lugar, recoge la persecución previa al suicidio y supuesto suicidio respectivamente. Ambas situaciones tienen de común que acaban con la muerte evitable de alguien que cae desde un lugar alto, pero esta coincidencia solo es formal. Moralmente, las situaciones son muy diferentes, cosa que, a juzgar por la posición de cámara, empieza a no preocuparle tanto a Alfred Hitchcock.

*Vertigo* es, desde luego, un banco de pruebas para la fragmentación, pero no solo formal. También de contenidos. La amargura, hostilidad y desesperanza que había empezado a percibirse en *What's the trouble with Harry* tres años antes se hace cada vez más presente e irrespirable. Pensemos que *Vertigo* es la historia de un hombre que se enamora de la esposa de un amigo a la que está siguiendo por petición de este. No consigue evitar su suicidio y decide recrearla, como si fabricase su propio Frankenstein, sirviéndose de sus recuerdos y de una mujer a la

que acaba de conocer. Si la profanación del cadáver de Harry nos revolvía internamente, la objetualización de la mujer y los tintes necrófilos de *Vertigo* apuntan a una gran fragmentación interior, aún mayor que la anterior.

Otro ejemplo narrativo del carácter transicional de *Vertigo* es la ruptura que supone para la trama el fallecimiento de la protagonista en la mitad del film. Es tan poco convencional que aún hoy una gran parte de los espectadores dudan de que la muerte se haya producido realmente y, de hecho, en este caso, es así. Sin embargo, en *Psycho*, Hitchcock lleva a cabo la ejecución de Marion durante el primer acto, sin contemplaciones, sin pudor, sin relectura de la situación ni *resucitación* más o menos mágica o posible de la protagonista.

#### 4.2.2. Angulación y altura de cámara en encuadres representativos desde 1959 hasta 1976

Al final de este periodo nos encontramos con cuestiones de angulación y altura de cámaras singulares y con utilizaciones diferentes a lo que el público de Hitchcock estaba acostumbrado hasta entonces. Por una parte, las nuevas tecnologías han permitido nuevos planos. En *Frenzy*, por ejemplo, encontramos planos cenitales rodados con helicópteros. Hay en ellos una intención de mostrar el espacio. Son planos en movimiento difícilmente identificables con los que habíamos visto hasta ahora en *Notorious*, por ejemplo, en los que la ubicación de la cámara se identificaba con el juicio de Dios. Por otra parte, había un cambio en la intención de Alfred Hitchcock y en su forma de contar el cine.

En *Psycho* asistimos a una de las secuencias más complejas de descifrar técnicamente del cine de Alfred Hitchcock. En el punto de inflexión de la trama, en una conversación entre cuatro personas a través de la cual la hermana de Marion se da cuenta de que están solos en su hipótesis de los asesinatos en el motel y deciden resolverlo por su cuenta. Entonces, comienzan a sucederse angulaciones aberrantes, no justificadas de ningún modo por la posición real de los personajes.

Se intensifican los contrapicados en función del incremento de tensión de la escena. Resulta tan alarmante la falta de continuidad en la angulación de la cámara que se interpreta claramente que Hitchcock ha dejado atrás la perspectiva caballera por la que idealizaba a determinados personajes mediante un suave contrapicado, superior a la angulación justificable por el plano subjetivo.

Ahora, parece que los planos cuentan algo más y esa fragmentación apunta directamente al expresionismo alemán, que Hitchcock admiraba y había tenido la oportunidad de conocer desde dentro al inicio de su carrera. Sorprendentemente, el último Hitchcock, se reconcilia con el primero y reconduce la expresividad haciéndola valer más que el documentalismo de su etapa anterior. Este es el cambio de la unidad a la fragmentación y no es difícil descubrirlo en *Psycho*, ante un Bates vestido de mujer, gesticulando exageradamente, saliendo de la penumbra, generando sombras más duras que el propio personaje, pensar en el vampiro de Murnau en *Nosferatu*<sup>267</sup>. El mismo uso de los espejos, uno frente a otro, produciendo una sensación de infinito, es una nueva revisión de un tópico de Hitchcock bajo la huella expresionista.

Si comparamos esta escena con el suicidio del ama de llaves de *Rebecca*, una mujer aquejada del mismo mal que Bates, una veneración abusiva hacia sus anteriores amos, ya fallecidos y cuyo espíritu parece proyectarse en la vivienda, no es difícil pensar que *Rebecca* (*Rebecca, una mujer inolvidable*), 1940, es la prueba de que *Psycho* puede hacerse sin fragmentación. Un plano *nadir*, en lugar de *raccord*; la cámara siguiendo el rastro de la sangre en planos abruptos, sincopados a veces, otras inconexos; fundidos en lugar de cortes; perfección en los tiros cruzados de la conversación en lugar de saltos de eje y de *raccord*; contrapicados que explican en lugar de contrapicados que inquietan. Hitchcock sabía hacer *Rebecca* veinte años antes, pero aquella no era una película de Hitchcock, como él mismo le había explicado a Truffaut. Sus otras “Rebecas” posteriores: *Vertigo*, *Psycho* y *Frenzy*, le acercaron más a lo que quería decir con la técnica.

---

<sup>267</sup> *Nosferatu* (*Nosferatu el vampiro*), MURNAU, F., W., 1922.

Entre *Vertigo* y *Psycho*, está *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*), una obra muy clásica y depurada en la que los apuntes de fragmentación no son tan evidentes como en *Vertigo* ni tan explosivos como en *Psycho*. Entre cada uno de estos films media un único año y, en primera instancia, resulta desconcertante dialogar con los dos Hitchcock tan cercanos en el tiempo.

Sin embargo, si se analiza la técnica con el diccionario Hitchcock-sentido que ha estado vigente hasta 1959, la unidad comienza a quebrarse en la ruptura de las significaciones. *North by Northwest* mantiene una métrica clásica que se disfraza de unidad, pero en muchas ocasiones los recursos técnicos no están justificados ni buscan los fines morales que perseguía la cámara hasta entonces. Hay una intención de vaciamiento encubierta que se suple con altas dosis de barroquismo.

Con la angulación, en concreto, encontramos un acusado descenso de la altura de cámara general durante todo el film. Es inusualmente baja e injustificadamente baja. Por ejemplo, durante el primer acto, cuando el supuesto Mr. Kaplan es encerrado en un despacho de una vivienda franca utilizada por un grupo de contrabandistas, la cámara le observa casi desde el suelo. No ha perecido nadie y mucho menos a manos del protagonista. ¿Qué significa entonces esa altura de cámara? Posición que vuelve a aparecer cuando el Sr. Thronhill (Mr. Kaplan) huye del lugar en el que se ha estrellado la avioneta que intentaba matarle y para hacerlo sustrae el coche a unos atónitos espectadores casuales.

Tampoco las posiciones picadas y cenitales, tan significativas hasta ahora, de juicio sobre el personaje, son fácilmente articulables. Hitchcock, hasta este momento, había utilizado el plano picado para indicar la recriminación sobre un personaje, los ojos inquisidores de quien advierte sin condenar, normalmente cuando juega la libertad del personaje y aún puede salvarse o condenarse. Sin embargo, en *North by Northwest*, encontramos los planos inclinados sobre Mr. Kaplan en el momento en el que es víctima de todos los demás. Cuando traicionado por su amante, la Srta. Kendall, es enviado a la muerte en la archiconocida secuencia de la avioneta sobre los campos de cultivo. Allí

Hitchcock coloca a su hombre en la encrucijada, tanto personal como gráficamente, ya que localiza la escena en un cruce de caminos semidesértico. Allí, lejos de acompañar con la cámara a su personaje, cosa que habría hecho hasta entonces, opta por un Gran Plano General (GPG) y sustituye su butaca de espectador, que implica la altura general de la cámara correspondiente a la de una persona sentada, por un plano picado contra una triple víctima de su amante, de una organización criminal y del estado.

Lo mismo ocurre con el uso del plano cenital en este film. Aparece tomado desde la cumbre de un rascacielos. Un bellissimo plano, pero tan desproporcionado que resulta aplastante para el hombre que registra. Lejos de encontrar a un personaje en las manos de Dios, cuando vemos al protagonista huyendo de la sede de Naciones Unidas, completamente inocente y acusado, entre otras cosas, de un asesinato que no ha cometido, el plano cenital le aplasta en lugar de sostenerle.

Una de las angulaciones más desconcertante la encontramos en *Frenzy* en varias ocasiones, por ejemplo, cuando la exesposa del protagonista está a punto de ser asesinada. En esa ocasión, víctima y asesino se intercalan miradas con planos subjetivos del otro en un plano contraplano difícil de entender, porque la cámara no está ubicada en el mismo lugar que los personajes. Esta extraña disposición no tiene otro sentido que ser buscada como disociación, ya que, de esta manera, no hay justificación posible para la angulación picada y contrapicada, respectivamente, de los planos. Esta ruptura de la convención del aire en los encuadres y de la angulación correspondiente a los planos subjetivos que se interpelan dos personajes, debe ser entendida como una ruptura de la norma. El espectador de Hitchcock entiende, entonces, que algo no va bien entre esos dos personajes, que ese diálogo es más que un diálogo y que lo que implica la sobreangulación de los planos tiene más que ver con una perspectiva jerárquica o caballera que con una reconstrucción real de la visión.

De hecho, Hitchcock, que se recrea en la violencia del acto que precede a esta conversación, no nos está mostrando lo que verían los ojos de una persona sana y

cuerda en ese momento, sino lo que ven sus personajes: lo que ve una mujer a punto de morir es un monstruo, mucho más grande que ella, invencible. Lo que él ve no es una mujer, sino un objeto del que se puede tomar posesión. La ve mucho más pequeña de lo que es, ridícula y prescindible. A lo que asistimos, por lo tanto, es a una mala sintaxis buscada que representa un cambio de focalización continuo de la narración, lo que despega la unidad en el relato y potencia, sin embargo, la expresión. Lo desconcertante para el espectador en esta etapa es no saber por quién toma partido Hitchcock. La fragmentación en los puntos de vista conlleva este estado de difícil prejuicio. Parece, ahora, que la cámara asiste sin juzgar, lo que llevará al espectador a querer taparse los ojos durante los momentos de mayor tensión. Después, la cámara se reconcilia con él a través del magnífico *travelling* de retroceso que se explica posteriormente en el apartado dedicado a movimientos de cámara.

Este desconcierto, buscado por Hitchcock todo el tiempo durante esta etapa de fragmentación, se observa en *Frenzy* en multitud de ocasiones. Hemos visto que lo apoyan los movimientos de cámara, el desplazamiento óptico, las angulaciones aberrantes, los planos poco habituales... y hay otros detalles que la hacen diferente y son muy representativos del nuevo y último Hitchcock. Se trata del encuadre oblicuo, escorzado, de toda la película. Mientras lo convencional, también en Hitchcock ha resultado convencional durante todo el periodo de unidad, es encuadrar la realidad frontalmente, en esta película, la mayoría de los planos, los que se corresponden con la focalización cero, los planos objetivos, son encuadrados de forma oblicua. Ya no parece existir el primer Hitchcock que buscaba la verdad en el cine. Se parece más al que se ha acostumbrado a su propia caricatura, como parecía intuir Taylor<sup>268</sup> en su única biografía autorizada. Hitchcock parece que empieza a mostrar la vida de perfil, como parecía estarla contemplando, el espectador *voyeur* al que nadie ha invitado y que, sin embargo, manipula todos los hilos de la ficción.

---

<sup>268</sup> TAYLOR, J. *Hitch. The life and times of Alfred Hitchcock.*, Panteon books, Nueva York, 1978.

*Marnie* (*Marnie la ladrona*), 1964, es junto con *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*) una de las películas de Hitchcock más confusas en cuanto a la disposición de la técnica al servicio del argumento. La historia de *Marnie* es quizá la más terrible contada jamás por Alfred Hitchcock. Ni el salvaje asesino en serie de *Frenzy* ni los delirios de Norman Bates en *Psycho* se acercan a la crueldad del crimen y sus terribles consecuencias que nos presenta *Marnie*. Ninguno de los personajes de Hitchcock tiene una visión tan pesimista del ser humano como *Marnie*. Muchos años antes, el tío Charles de *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*), 1943, había puesto palabras a los sentimientos de Hitchcock sobre el mundo: hipócrita, cruel, desconocido... Sin embargo, Charles lo utilizaba de escudo, se sentía victorioso. *Marnie*, sin embargo, es una marioneta de ese mundo y ni el trauma del protagonista de *Spellbound* (*Recuerda*), 1945, con quien *Marnie* tiene mucho en común, se acerca a entender la profundidad de la herida de esta. Siendo esta la historia, Hitchcock se decide por el estilo clásico, el montaje imperceptible, la ausencia de perspectiva aérea, el color fuertemente expresivo... Hay, no obstante, decisiones técnicas no tan hitchcockianas que nos hacen entender que el juego de Hitchcock ha cambiado y que existe una violencia no solo presente en la trama, sino también en el uso que hace de la cámara.

Con respecto a la angulación, volvemos a encontrarnos con los planos contrapicados no justificados por el medio habitual junto con una predilección por una altura de cámara baja, no siempre coherente con los puntos de vista de los personajes. En la primera escena en la que *Marnie* se encuentra trabajando en su nuevo puesto de trabajo asistimos a un baile de picados y contrapicados sin justificación visual. Hitchcock parece estar indeciso sobre la relación de sus personajes con el bien. La cámara los encuentra igualmente culpables e inocentes y traslada al espectador esa confusión, que es la esencia de la postura antropológica de la película: ¿Es *Marnie* responsable de sus actos? ¿Es libre, o está determinada por su pasado?

Otro ejemplo del mismo uso del contrapicado con vector hacia la fragmentación es la conversación final, resolutive entre *Marnie*, su madre y su esposo. En ese

momento, de la mayor tensión dramática de la película, la cámara se posiciona en un marcado contrapicado. Este plano, utilizado casi siempre por Hitchcock para representar los ojos inquisitorios de los asesinados, resulta menos cómodo al tratarse de un asesinato perpetrado por una niña que defiende su vida y la de su madre, entre otras cosas. Además, la fragmentación se subraya con el hecho de que son los tres encuadrados del mismo modo, lo que es inexplicable porque durante el crimen solo estuvieron Marnie y su madre. En esta ocasión, Hitchcock lleva a cabo además una ruptura temporal muy poco habitual en sus films. Se trata de una reconstrucción del crimen con un *flash-back*. Podría haber eludido fácilmente la escena del hombre asediando a la niña, pero, en esta ocasión, decide reproducirla.

Los planos casi cenitales también son habituales en esta última etapa de Hitchcock y tienden a huir del sentido tradicional de acogida que les había otorgado a los que realizó durante su primera etapa. Aquí lo encontramos cuando Marnie huye de la montería a lomos de su amado caballo. Justo antes de que se produzca el accidente que le lleva a agonizar, la cámara nos ofrece un hermoso cenital de Marnie, que llevando a sus espaldas robos, engaños, etc., está a punto de obligar a quien más ama (su caballo) a enfrentarse a un obstáculo invencible, lo que le producirá la muerte. No hay arrepentimiento, ni error en el juicio, y la cámara la observa, nos es difícil inducir con qué intención.

Volvemos a encontrarnos con los contrapicados agudos, especialmente como referentes las miradas acusatorias de los muertos en *Torn Curtain* (*Cortina rasgada*), 1966. En el momento en que la supuesta campesina, coadyuvante del profesor Armstrong en Alemania, asesina al acompañante de este que acaba de descubrir la trama, la cámara la encuadra en un fuerte contrapicado mientras respira agitada con el cuchillo aun en la mano y el rostro endurecido por una iluminación expresionista que nos hace pensar en Norman Bates, en *Psycho*, unos años antes.

De nuevo, Hitchcock indistingue las motivaciones y los objetivos de los personajes a los que retrata con iguales métodos de representación. En este caso, también, como en todos los de esta etapa, el asesinato es recreado con todo tipo de detalles, con planos cortos y en primer lugar, mostrando todas las ideas cruentas que llevan a término para perpetrarlo junto con el sufrimiento de sus rostros y la lucha de la víctima hasta el último segundo.

Tras el asesinato, Hitchcock, vuelve a regalarnos un plano cenital. Como en *Vertigo*, nos cuesta hacernos cargo de las diferencias intrínsecas entre ambos y los que los preceden... Es difícil precisar si el asesinato ha sido un acto patriótico o de legítima defensa, en cuyo caso el cenital es un homenaje a los vencedores o es otra cosa, la escena de un crimen sobre la que no es fácil establecer juicios. También recuerda al uso de la planificación de angulación de cámara en *Vertigo*, el momento final de la huida del teatro que es realizada combinando planos cenitales y contrapicados que se suceden sin atención a la sucesión coherente de planos. Muy similar es la escena y su posterior recreación de la persecución en el campanario en *Vertigo*.

En *Torn Curtain* también encontramos el plano muy picado, casi cenital, que utiliza en casi todos los films de este periodo Alfred Hitchcock. En esta ocasión lo encontramos al inicio de la huida, cuando abandonan la universidad en bicicleta escoltados por la doctora espía. Entonces, la cámara no les acompaña ni les espera ni les juzga. Les contempla desde su posición elevada, sin intervenir, esperando el devenir de los acontecimientos.

Este tipo de planos, junto con los cenitales sin especial relevancia, se observan mucho en esta última etapa. También en *Topaz* (*Topaz*), 1969, encontramos el picado muy agudo hacia el final (europeo) del film, en los momentos previos al suicidio final y multitud de cenitales, especialmente en las escaleras, como habíamos encontrado habitualmente desde *Vertigo* (*Vertigo*), 1958. Diez años después, en *Topaz*, siguen apareciendo planos similares, aunque no es especialmente significativa esta película por la utilización de angulaciones

forzadas. De hecho, casi todo el film se desarrolla con la cámara a la altura de los ojos, sin muchos movimientos ni cambios de posición. La mayoría de los contrapicados que observamos están justificados visualmente, como en el caso de la intervención del líder cubano durante un acto multitudinario. En ese caso, el público y el protagonista están bajo el escenario, aunque eso no esconde el gusto de Hitchcock por los planos propagandísticos de dictadores que utiliza de modo sarcástico desde hace mucho tiempo. Prueba de ello es *Thirty nine steps (Los 39 escalones)*, 1935.

No obstante, hay un detalle sutil, en *Topaz*, que nos hace pensar en un tipo de encuadre muy expresivo, simbólico y fruto de la fragmentación. Cuando el primer espía se encuentra con Enrique Parra y le provoca sobre su supuesta xenofobia y éste le explica que en Cuba no existen distinciones de raza, lo llamativo es la ausencia de contrapicado. Parra está sentado y el falso periodista en pie, pero la cámara los retrata sin modificar la angulación. Claramente Hitchcock está volviendo a trabajar con un plano subjetivo moral que no coincide con el visual, pues mientras lo que ve Parra es un hombre en contrapicado, lo que mira es un hombre a su misma altura.

De nuevo y por última vez, en 1976 en *Family plot (La trama)*, nos encontramos con el abuso, aún más evidente que en *Marnie*, del plano cenital. Son muchísimos los usos contradictorios de esta posición de cámara. A veces parece que es, simplemente, el modo más sencillo de explicar lo que ocurre en la tierra para quien lo contempla desde el Olimpo, con la misma indiferencia hacia lo humano que el dios griego.

Encontramos planos cenitales mientras el novio de Blanche y detective por encargo sube las escaleras camino de la basílica en la que va a ser secuestrado el obispo. Encontramos otro en la carretera, contemplando el coche del sicario que se dispone a dar muerte a los protagonistas. Otro más en la escalera de la casa del ladrón de joyas y secuestrador, en la escena final, mientras Bruce Dern permanece agazapado escuchando con horror los planes que le esperan a su novia. En esta

ocasión y sin mediar acción ninguna de los personajes ni cambios en la escena, la cámara pasa de contrapicado a picado sin justificación aparente. El taxista, culpable solo, de engañar a su jefe con las horas de trabajo, y a quienes investiga haciéndose pasar por abogado, es el menos criminal de todos los personajes. Sin embargo, la cámara no se decide a tomar partido por él ni aun en esta ocasión en la que se prevé un acto heroico por su parte. Este mismo juego lo hemos observado anteriormente, en el cementerio, cuando el taxista acude por primera vez. La cámara ya estaba allí esperándole y retrata la conversación entre el enterrador y el taxista desde un forzadísimo contrapicado que no es otra cosa que una burla de su propio lenguaje. Una constante en el cine de Alfred Hitchcock ha sido siempre el retrato en contrapicado como subjetivo de los ojos de un muerto, normalmente es un plano inquisitorio de la víctima de un asesinato que reclama, de este modo, justicia para con el crimen cometido. Sin embargo, en esta ocasión, pese a darse la irónica situación de encontrarse en un cementerio, la conversación se produce sobre la tumba de un vivo, una lápida que no cubre ningún cuerpo. Se entiende, entonces, el guiño de Hitchcock a sus espectadores y su posterior e inmediato paso a la altura habitual de cámara y el plano oblicuo desde la derecha del mismo.

#### 4.3. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos que afectan al encuadre

Los movimientos de cámara suponen una operación de reencuadre o un dinamismo en el encuadre que responde, normalmente, en la cuestión técnica, a una voluntad de explorar el decorado por parte del director y de mostrarlo, a su vez, a los espectadores, para que establezcan los ejes visuales pertinentes y las relaciones de los personajes con el espacio. Desde la perspectiva del sentido, que intentamos abordar en este punto, el movimiento de cámara es una lanza en favor de la unidad, una elección, un acto humano, libre, moral, consciente, del director, que busca la transparencia y la verosimilitud, que opta por el montaje interno y que lo hace para reconocer, implícitamente, la unidad aportada por la naturaleza enunciativa de la cámara en los relatos fílmicos.

Durante todos estos años en los que afirmamos que predomina una visión unitaria del cine por parte de Alfred Hitchcock debemos discernir si solo se trata de una comprensión impuesta por la inmovilidad de las cámaras y la herencia de un tipo de puesta en escena, aún muy influida por la escena teatral, de la que se servía aun el cine en general y en la que se había cultivado Alfred Hitchcock durante toda su infancia en Inglaterra; o si además de estas cuestiones, importantes, pero no definitivas, existe una voluntad del director de apostar por la unidad.

El segundo discernimiento y el que compete más directamente a los movimientos de cámara, es sobre si unidad e inmovilismo en el primer cine de Alfred Hitchcock son términos contradictorios o complementarios o sinónimos. Nuestra hipótesis es que la unidad es aportada por la cámara en tanto que enunciativa del discurso y, desde ese punto de vista, el movimiento de la cámara en el espacio, así como la construcción espacial dentro del mismo, no solo no se oponen a la unidad, sino que de hecho, sustituyen a la dimensión temporal del montaje en su capacidad de entrelazar imágenes en el tiempo para producir significados. En el caso del montaje interno, todo ocurre sin sutura.

#### 4.3.1. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos a través de su relación con el sentido desde 1927 hasta 1959

«Por lo que respecta a las marcas enunciativas que actúan sobre el profílmico, hay que destacar los planos-secuencia y el uso de la cámara en mano para llevar a cabo constantes reencuadres y panorámicas. El propio Godard estableció que –un *travelling* es una cuestión de moral– (...), están indicando sin ningún género de dudas que hay presente –entre lo que se filma y el espectador– una instancia discursiva que se constituye en prótesis simbólica para posibilitar la mirada, pero esta mirada no puede identificarse con la de personaje alguno dentro de la trama argumental sino que se mantiene externa, crítica»<sup>269</sup>.

En los primeros films de Alfred Hitchcock están ya contenidas varias de sus grandes apuestas en la dicción cinematográfica. Ya en *The Man Who Knew Too*

---

<sup>269</sup> GOMEZ TARÍN, F., *Al final de la escapada, Jean-Luc Godard (1959)*, Octaedro, Barcelona, 2005, 98.

*Much*, (*El hombre que sabía demasiado*), en su primera versión, del año 1934 o en *Thirty-nine steps* (*39 escalones*), en 1935, aparecen varios movimientos de cámara característicos y con gran contenido moral que además manifiestan lo que Hitchcock piensa acerca del lenguaje audiovisual, al menos antes de que irrumpa la televisión en la industria. El hecho de que Hitchcock utilice unos determinados movimientos de cámara para representar fines concretos -normalmente son planos subjetivos de la conciencia de los personajes o planos en los que son duramente juzgados por la cámara- implica una idea unívoca del lenguaje fílmico y eso es tan firme, que apenas requiere rastreo por su obra. Nos referimos, por ejemplo, a las siguientes operaciones:

–Desplazamientos ópticos: *zoom in* y *zoom out*, que no son movimientos físicos de la cámara, pero que expresan un desplazamiento del encuadre, que, además, en Hitchcock, suele contar lo que la imagen no cuenta, el interior del personaje, sus deseos secretos, sus sentimientos... Nos resulta pertinente incluirlos en este apartado porque desde su relación con el sentido, los movimientos físicos y los ópticos producen los mismos efectos, se combinan y persiguen, a veces, los mismos fines. Un archifamoso *Vertigoshot* o *Travelling* compensado, necesita la presencia de ambos desplazamientos para ser explicado. Además, los movimientos focales son antinaturales porque no representan la forma en la que el ojo humano ve, lo que sirve a Hitchcock para explicar al espectador en un instante y sin artificios externos, que se encuentra ante un plano que no ve nadie, sino más bien ante algo que alguien piensa o siente. En último lugar, estos desplazamientos suelen tener una función muy relevante en la construcción del “suspense”, en la gestión de la información. A través de ellos, Hitchcock nos muestra planos detalles o primeros planos de rostros u objetos que desvelan una información al espectador, desconocida, sin embargo, por el resto de personajes de la escena, lo que incluye inmediatamente al espectador en la acción y, además, le hace tomar partido por el juez, que es la cámara. Pongamos algunos ejemplos que se autoexplican mejor.

En 1929, en *Blackmail*, el uso del *zoom* no tenía aun la representación moral que aparece en sus films posteriores. Sería muy aventurado afirmar que hay una renuncia voluntaria a la unidad en el uso del *zoom* en este film cuando aún, de hecho, la cámara no se mueve con la libertad con la que lo hace en los films posteriores. Aunque Hitchcock mantuvo siempre el uso del *zoom* como un abordaje antinatural, no siempre es una clara apuesta por la fragmentación. En *Blackmail*, no podemos negar la función de sustituir un *travelling* en un intento de acercar al espectador a detalles pequeños de objetos de interés. No olvidamos que Hitchcock podría haber resuelto estas cuestiones con un corte y un plano detalle, pero tanto el *zoom in* presente sobre el auricular de un teléfono como el que aparece, al inicio del film, en el espejo de un dormitorio, no representan claramente remordimientos de los personajes, como en otras ocasiones. Esta hipótesis no es tampoco inviable, pero parece más probable que estos desplazamientos ópticos pudieran identificarse con *apartes* teatrales que con niveles de lectura moral de la técnica fílmica.

1934 es el año de *Waltzes from Viena (Valses de Viena)*, un film que Hitchcock no hubiera querido dirigir ni firmar. De hecho, no es un film con un estilo muy *hitchcockiano*. No obstante, nos regala su tradicional “*travelling* circular” en este caso, con una variación. Mientras el joven músico compone junto a su mecenas y la cámara les rodea, su celosa novia canta a solas en un jardín. El *travelling* se interrumpe con planos de la chica cantando, pero la discontinuidad espacial es salvada por la unidad sonora, prueba del manejo expresivo que había ya alcanzado Hitchcock sobre el lenguaje del sonido como reforzador de la unidad fílmica.

En *The Girl Was Young*, 1937, se produce uno de los primeros y más significativos *zoom in* de la filmografía de Hitchcock en la etapa de la unidad. Durante el último acto de la película, que transcurre en una carrera vertiginosa para encontrar al hombre que robó la gabardina del protagonista, tanto los protagonistas como los espectadores compartimos una única información: el asesino tiene un tic facial. Sobre este detalle, Hitchcock elabora un recurso de suspense. Mientras los protagonistas agotan sus últimas fuerzas y segundos de

búsqueda, la cámara hace un marcadísimo *zoom in* sobre el rostro de uno de los músicos de la orquesta para mostrarnos el tic incontrolable que se ha apoderado de él. Sin embargo, y gracias al *zoom*, también sabemos que los personajes desconocen, aun, esa información, lo que intensifica enormemente la tensión dramática del final del tercer acto. En ese caso, dentro de la unidad, el uso del *zoom* supone un artificio ajeno. Y esa es precisamente la función que le aporta Hitchcock en este caso. El *zoom* supone una anti naturalidad solo semejante a los apartes teatrales y, al igual que con ellos, Hitchcock se sirve de este recurso para mostrar al espectador algo que todos sabemos, menos los personajes.

En *Thirty nine steps* hay un *zoom in* en las primeras escenas, cuando el protagonista duda sobre si debe coger el teléfono y es instado por la espía a no hacerlo. Esa duda, que es mucho más que una simple duda sobre si debe coger el teléfono o no, está expresada magistralmente con el cambio de foco. En realidad, el teléfono es el *mcguffin* en este caso y el estado de duda en el personaje es la película. Debe aceptar o no una misión que no ha elegido, pero que sirve a un bien común. Debe confiar en una mujer que apenas conoce y poner su propia vida en juego por un secreto, que, como siempre en Hitchcock, no tiene importancia en sí mismo. Ese *zoom in* expresa para Hitchcock la complejidad del héroe, que no es plano en su heroicidad, sino que duda, momento que transpira el famoso «interés humano» buscado por Hitchcock en cada film, también casi en cada encuadre.

En *Notorious (Encadenados)*, 1946 también encontramos esa presencia del *zoom in*, por ejemplo, para expresar una revelación, un paso del estado de duda que se representaba en *Thirty nine steps*, al de certeza. Cuando la protagonista femenina se da cuenta de que está siendo envenenada a través de las tazas de café, se produce un *zoom in* hacia su rostro y el espectador, entonces, descubre lo que ella ha descubierto sin que aún los personajes de la escena tengan acceso a esta información. El café que había permanecido presidiendo el plano como un personaje más, cede su lugar, sin cortes ni suturas, al rostro contrariado de Bergman. Esta operación culmina con un desenfoque de la cámara que supone un claro paso a la subjetividad de la protagonista, pero esta vez no es de conciencia,

sino física, porque el aturdimiento producido por el envenenamiento hace que no pueda enfocar correctamente la vista. Todo esto ha ocurrido de nuevo, dentro del plano, y con total fluidez y sutileza.

De nuevo, también combinado con *travelling* de acercamiento, observamos un desplazamiento óptico de acercamiento al rostro de la protagonista en la primera escena de *Paradine Process (Proceso Paradine)*, 1947, cuando esta es acusada del asesinato de su esposo. Aquí observamos el contrapunto de la técnica y la narrativa. Mientras la policía (uno de los fetiches de Hitchcock, casi siempre, en el lado más oscuro de las tramas), acusa, la cámara absuelve.

En *The Rope (La soga)*, 1948, el uso del *zoom* no es lo más significativo, ya que este film está determinado técnicamente por los movimientos de la cámara sobre el *steady*<sup>270</sup>. Sin embargo, esa herramienta cumple una función importante en la película ya que es la que posibilita la sensación de plano-secuencia pese a los cambios de rollos. Estos fueron ocultados tras ingeniosos desplazamientos de *zoom in* sobre un objeto, una espalda por ejemplo, para después iniciar el siguiente rollo con un *zoom out* desde la misma posición de cámara. Así las suturas quedaban encubiertas y solo desde esa consideración puede entenderse el uso del *zoom* en *The Rope*, como una contribución a la unidad.

Otro de los momentos cumbre en el manejo del *zoom* por parte de Alfred Hitchcock lo observamos años después en *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, momento de transición entre el periodo de unidad y el periodo de fragmentación. Aquí, en el famoso *vertigoshot*, se concentran un gran número de fetiches y significantes técnicos de Alfred Hitchcock en la primera etapa y aparecen los indicadores de la segunda. Desde el punto de vista del uso del *zoom* en el encuadre, es precisamente este momento el *eslabón encontrado* de la cadena de significación a través del encuadre por parte de Hitchcock. En este film, el uso del *zoom* es paradójico y paradigmático. Representa la lucha de la unidad (a través

---

<sup>270</sup> Brazo extensible con soporte antivibratorio para cámara, que se monta sobre un chaleco que porta un operador-especialista y que permite movimientos de cámara en mano sin la desestabilización de la imagen propia de estos.

del *travelling*) con la antinaturalidad de la fragmentación representada por el *zoom*. De hecho, el nombre técnico del *vertigoshot* es *travelling compensado*, entendiendo que una y otra herramienta se compensan mutuamente. Sin embargo, el efecto resultante es todo lo contrario, una descompensación visual, un desequilibrio inquietante que abre la puerta a la fragmentación.

En esta película encontramos varias veces la utilización de esta herramienta inédita. La primera, al comienzo del film, cuando Scottie percibe por vez primera su acrofobia mientras pende de un canalón a bastantes metros del suelo. Luego se repite a modo de recuerdo cuando el protagonista intenta vencer su vértigo exponiéndose gradualmente a la altura y finalmente reaparece en la archifamosa escena de la escalera del campanario.

Aquí aparecen los siguientes elementos: uso del *zoom* como representación de la conciencia del personaje, uso del *travelling* como representación del plano subjetivo físico (de la visión) del personaje. Localización en unas escaleras, que son uno de los lugares favoritos para Hitchcock, en los que representa siempre un juicio de la cámara sobre el personaje, una suerte de corte o patíbulo, según las circunstancias. Las escaleras las hemos encontrado en *Notorious (Encadenados)*, 1946, *Thirty-nine Steps (39 escalones)*, 1935, y serán también cruciales en *Psycho (Psicosis)*.

Un *zoom in* hacia el cuerpo del abogado recientemente asesinado abre *I Confess (Yo confieso)*, 1953. La cámara atraviesa la ventana abierta para acceder a la escena del crimen. Este recurso que ensaya aquí, aun tímidamente, Hitchcock, se desarrolla en plenitud solo un año después en *The Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954. También en su secuencia de apertura, la cámara recorre toda la urbanización con la libertad de un pájaro que entra y sale de todas las estancias aprovechando las ventanas irremediabilmente abiertas por una coincidente ola de calor. Pero quizá los movimientos de cámara más relevantes de *I Confess* son los *travelling* que retratan el viacrucis del padre Logan. Por ejemplo, cuando este es absuelto por el juez por falta de pruebas (Pilatos) y devuelto a una multitud que le

considera culpable, la cámara recorre los rostros iracundos de los personajes en los momentos previos al linchamiento en el que finalmente es la propia Alma quien se lanza entre la multitud como una Magdalena del siglo XX a acompañar en la pesada carga de la cruz que porta el padre Logan. La cámara, entonces, también les acompaña y lo seguirá haciendo mientras el padre Logan sube las escaleras que le conducirán al encuentro final con el asesino. La cámara le sigue en la subida del monte Calvario.

En 1955 Hitchcock dirigió *To Catch a Thief* (*Atrapa a un ladrón*) y *What's the Trouble with Harry?* (*Pero, ¿quién mató a Harry?*). Ninguna de las dos contiene usos expresivos del *zoom*, que es más propio de la etapa de fragmentación que de la etapa de unidad. Por rescatar algún uso de la herramienta, aunque sea de tipo descriptivo y para mejorar la gestión de la información, podemos mencionar su uso en *To Catch a Thief*, sobre un periódico en el que Hitchcock está interesado en mostrarnos y subrayar el titular que está leyendo en ese momento el personaje. Pese al paso de los años, Hitchcock sigue manejando alguno de los recursos que había adquirido en su práctica con el cine mudo.

En *The Wrong Man* (*Falso culpable*), 1956, aparece el uso del *zoom* que se empieza a consolidar durante este periodo de transición. Encontramos este desplazamiento óptico con función enfática en los momentos de mayor tensión dramática, por ejemplo, cuando el detective contrasta los estilos de caligrafía de Balestrero y el delincuente. También encontramos otra vez el uso de la herramienta en el punto de inflexión de la película. Cuando el protagonista se decide a rezar, lo hace contemplando una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, que es recogido rápidamente con un *zoom*.

En *Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958, también encontramos otro *zoom in* hacia la ventana de la sala en la que se lleva a cabo la vista judicial sobre Scottie tras el supuesto suicidio de Madeleine. Aquí, Hitchcock, que acaba de realizar la escena de gran fragmentación en el campanario, nos hace entender que la fragmentación ya se ha hecho dueña del espíritu de Scottie y prueba de ello es la secuencia

onírica con tintes surrealistas y simbología psicoanalítica que sigue a esta escena. De hecho, este *zoom* es la confirmación de que la fragmentación se ha instalado, que se inaugura una nueva etapa en la filmografía de Alfred Hitchcock, que la secuencia del suicidio en el campanario, que acabamos de visionar, no es fruto de una enajenación mental transitoria, sino de una decisión firme y persistente del director de cambiar su relación con el cine y, a través de este, con el mundo.

Además, el *zoom* representa un estado de la mente respecto de la verdad. Habíamos pasado por la duda y la certeza. Aquí nos encontramos con la confusión y con la primera ruptura de la unidad aportada por la cámara. Un movimiento de *travelling* que se opone a otro de *zoom* supone una contradicción lingüística y de significado, que construye, sin embargo, un sentido a través del contrapunto. Por eso entendemos esta obra como una representación de la transición porque aunque aparece la ruptura técnica, la voluntad del director era expresar el modo en el que sus personajes perciben el vértigo y la confusión y, por lo tanto, no quebrar la unidad, aunque, de hecho, lo haga.

–Movimientos físicos: además de los movimientos de acercamiento o alejamiento de los objetos y los rostros, son muy significativos, durante este primer periodo, los *travelling* que recorren los espacios. Muchos de ellos son de ubicación. Es tradicional en Hitchcock y, en general, en el lenguaje del cine clásico, comenzar una escena o un film desde un gran plano general que se recorre y continúa acercándose al personaje o situación que nos interesa, mediante un *travelling*. Otras veces, un movimiento de la cámara nos ayuda a centrar la atención en otro lugar, o en otra acción o nos excluye voluntariamente de esta.

En este primer Hitchcock son muy representativos para entender su operación moral de encuadre varios tipos de *travelling*. Los circulares, por ejemplo, que utiliza casi siempre para acceder a una intimidad que le debería ser negada al espectador. El *travelling* circular es una clara manifestación de unidad aquí, enseña algo al completo, pero no niega el punto de vista. En lugar de reconstruir la realidad con el montaje o de deconstruirla con la planificación multicámara, el

*travelling* circular, simplemente la cuenta sin tapujos, sin idealismo ni manipulación alguna.

En segundo lugar, en gran parte de los films de Hitchcock aparece un *retrotravelling*, que en ocasiones es seguido o sustituido de un plano de la escena mostrado tras las espaldas de otros personajes, muy significativo, que llamó la atención de Truffaut y que consultó al mismo Hitchcock con respecto de la película *What's the Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)*, 1955. Este tipo de movimiento representa lo contrario que el circular. A veces, la cámara, respeta una intimidad y se aleja, un código de honor del propio Hitchcock con respecto de sus tramas, lo que cree que deben ver y saber los personajes, pero no los espectadores.

En 1927 ya encontramos a Hitchcock experimentando con los movimientos de cámara, los mismos que después caracterizaran su estilo durante años. Le encontramos luchando contra una cámara aún no muy móvil, por lo que esos primeros movimientos ameritan especial atención y reconocimiento. En *The Lodger (El enemigo de las rubias)*, 1927, encontramos el primer uso del acercamiento rapidísimo de cámara a un objeto como *aparte*, como muestra de una información al espectador que aún no es conocida para los personajes. Este movimiento de cámara estaría sustituyendo un intertítulo. Recordemos que Hitchcock se había iniciado en el cine redactando e ilustrando estos intertítulos y con ellos había descubierto el poder enunciador del montaje en los films. El hecho de que en 1927 esté intentando sustituir los intertítulos por movimientos de cámara es prueba de que abre su periodo de la unidad a través de la cámara. En este caso nos referimos al acercamiento de la cámara a la puerta para resaltar el simbólico número «13» de la habitación.

Uno de sus primeros films, realizado aun en Gran Bretaña, es *Blackmail*, en 1929. En este film, pese a la dificultad de movimiento de la cámara, Hitchcock experimenta con varios de sus movimientos más representativos. Aquí pone en práctica su ya virtuoso manejo del plano subjetivo, también con la cámara en

movimiento. Lo lleva a cabo a través de grandilocuentes pasos de la cámara del interior al exterior del vehículo, en perfecta continuidad con el coche de Scotland Yard en movimiento. Podemos observarlo durante los primeros minutos del film (también el tercer acto es una persecución vertiginosa en la que se repite este patrón matemático). Los movimientos más identificables con la posición moral de la cámara en este film son otros dos.

El primero es una secuencia de panorámicas de izquierda a derecha y viceversa, mareantes, sin aparente sentido, en el momento en el que Alice y su novio conversan, en la casa de esta, con el extorsionador falsamente acusado. Este efecto de confusión en el espectador por el cambio de sentido permanente de la panorámica es buscado por Hitchcock, quien quiere sembrar esa duda y esa ambigüedad moral sobre el crimen de Alice.

Del segundo gran movimiento, Hitchcock se sentía especialmente orgulloso por su dificultad técnica y el esfuerzo dedicado a producirlo. Se produce cuando Alice decide acompañar a un desconocido hasta su apartamento. Es exactamente lo mismo que ocurre en *Frenzy (Frenesí)*, 1972: la cámara hace algo insospechado, decide acompañar a su personaje más allá de lo posible y atraviesa paredes ascendiendo en vertical, impecablemente, mientras los personajes recorren las escaleras. Aquí nos encontramos con un uso aberrante de la posición de cámara. Si nos ceñimos a una lectura técnica y dramática de lo que ocurre, no es fácil entender cómo ese uso de la cámara refuerza moralmente la idea de unidad de Alfred Hitchcock. Por eso resulta muy pertinente la comparación con *Frenzy*. En esa ocasión, la cámara hace otro de los más atrevidos y complejos movimientos de cámara de la filmografía de Hitchcock, pero en esta ocasión se trata de un *travelling* de retroceso, exactamente lo contrario de lo que hace en *Blackmail*.

Mientras que en 1929 las cámaras de Hitchcock atravesaban paredes, si era preciso, para acompañar a un personaje en apuros y, si se producía el fatal desenlace, hacían exactamente lo contrario, mostrarlo veladamente (con sombras); en 1972, la posición de cámara nos muestra una total inversión en el criterio de

encuadre y movimiento de cámara: la cámara huye del lugar del asesinato, abandona a la protagonista y, poco después, se recrea en su violación y asesinato. Siendo prácticamente la misma situación, aquí puede observarse con más claridad que nunca, ya que se trata del inicio y el fin de su carrera cinematográfica, el paso de la unidad a la fragmentación.

Solo un año después, en 1930, Hitchcock dirige *Murder (Asesinato)*. En esta película encontramos el *retro-travelling* de la cámara durante el primer acto cuando Diana, acusada de un asesinato que no recuerda, es encerrada en una celda a la espera de juicio. Desde la puerta de su prisión, con el rostro de la protagonista de perfil y en primer plano, la cámara se aleja. Entendemos entonces el aturdimiento y remordimiento de Diana.

Aún durante su periodo británico, Hitchcock había dirigido *The Girl Was Young, (La muchacha de Londres)* en 1937. En ella observamos uno de los grandes movimientos de Hitchcock: la cámara que recorre una sala tras los cristales, utilizando una grúa. Hitchcock repetirá este plano en muchas ocasiones, quizá el más similar en *The Paradine Process*, 1947. También lo habíamos observado anteriormente. En *Sabotage (La mujer solitaria)*, 1935, por ejemplo, durante la visita familiar al restaurante. Allí aún asistimos a una familia normal y querida por la cámara, que se esfuerza en acompañarles pese a ser interrumpida visualmente de manera continuada por columnas y comensales.

Esa voluntad de explorar sin límites de la cámara, de contar el espacio con la precisión de un documentalista, esa búsqueda de la verdad en la realidad, tan característica de esta primera etapa de Hitchcock, buscaba el montaje interno a través de los grandilocuentes movimientos de cámara que mostraban tanto el espacio como el tiempo sin costuras ni censuras. Así, en este film, interpretamos del mismo modo la panorámica que realiza la cámara sobre la sala de juicios de la que huye el protagonista. La cámara gira sobre sí misma, mostrando el espacio con una focalización clarísima. Lo mismo ocurrirá en *Rebecca (Rebeca, una*

*mujer inolvidable*), 1940, cuando el protagonista se descubre ante su esposa en toda su realidad, acusándose del crimen de su primera mujer.

En *Sabotage (La mujer solitaria)*, 1936, también encontramos los dos acercamientos clásicos: el de la protagonista a la cámara, que permanece impassible, esperando la llegada de su personaje, cuando la protagonista descubre el trágico fin de su hermano y el acercamiento de la cámara a su rostro para mostrarnos la duda y turbación que preceden al asesinato de su esposo. En ese caso, aunque el acto que se sigue es terrible, la cámara no abandona a su personaje, sino que muestra su aprobación con este ajusticiamiento, en lugar de repeler un asesinato.

En *Rebecca, (Rebeca, una mujer inolvidable)*, 1940, también encontramos los dos sentidos tradicionales de los *travelling* en los films de Hitchcock durante el periodo de unidad. La película empieza, de hecho, con un larguísimo y virtuoso *travelling* de acercamiento que acompaña la voz en *off* de Joan Fontaine, mientras explica un sueño en el que se reencuentra con la desaparecida mansión. Es un recurso de acercamiento plenamente transparente y orientado a la unidad, evitando, de hecho, el *flash-back*<sup>271</sup>, que resultaría el recurso más natural en este caso. Un movimiento similar, larguísimo, suave, convencional, de acercamiento claramente físico, pero también moral, lo encontramos en *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso)*, 1938.

Los *travelling* de retroceso sobre el rostro de la protagonista para mostrar su turbación también aparecen en *Rebecca*. La primera duda se presenta clara de este modo al espectador cuando la protagonista recibe el mal augurio de su anterior jefa, que le pronostica su inutilidad como «gran señora». De nuevo, vemos a la protagonista llorando en un sofá, por la desdicha que le produce su matrimonio, y la cámara se aleja lentamente de ella, y una vez más cuando le pregunta al gestor de su patrimonio por Rebecca y él le responde recordando su majestuosa belleza.

---

<sup>271</sup> *Flash back*: alteración de la linealidad en la narración temporal. En concreto, el *flash back* supone un salto a un tiempo anterior al de la narración que, irrumpe en la misma como un *aparte* y la abandona del mismo modo.

Por último, cuando su esposo le desvela el secreto de Rebecca, cuando le cree un homicida, cuando se enfrenta a un futuro incierto, es la cámara quien nos hace saber que ya no duda, la inmadurez ha desaparecido para siempre. Entonces, la cámara permanece inmóvil y es ella quien se aleja.

Sin embargo, en *Rebecca*, encontramos también movimientos de cámara con sentido diferente, no contradictorio, pero no exactamente igual al resto. Esto puede deberse al ensayo y experimentación que Hitchcock llevaba a cabo permanentemente o, también, a las imposiciones externas con las que Hitchcock, recién llegado a América, aun no sabía relacionarse con sutileza. De hecho, Hitchcock no consideraba, por este motivo, que *Rebecca* fuera un film artísticamente suyo, como le había reconocido a Truffaut.

«No es una película de Hitchcock. Es una especie de cuento y la propia historia pertenece al final del siglo XIX. Era una historia antigua, pasada de moda. Había muchas mujeres escritoras en la época. No quiero parecer hostil, pero *Rebecca* es una historia a la que le falta humor»<sup>272</sup>.

Con referencia a los movimientos de cámara encontramos dos novedades. Cuando los protagonistas se declaran su amor, en lugar del tradicional *travelling* circular, asistimos a una curiosa coreografía de los personajes que giran sobre una cámara estática. En la perspectiva del sentido, ambos movimientos apuntan hacia lo mismo, pero en el caso de *Rebecca*, se trata de un *travelling* sin *travelling*. En segundo lugar, en esta película vemos en varias ocasiones cómo la cámara precede a la protagonista cuando esta se desplaza frontalmente. En estos casos, lo convencional en Hitchcock es que la cámara siga al personaje cuyo comportamiento aprueba y espere inquisitoriamente a aquellos a los que desea juzgar. En este caso, sin embargo, se produce una variación. La cámara efectivamente acompaña al personaje, lo que indica la satisfacción de la cámara con la acción, pero en lugar de hacerlo por la espalda, lo hace frontalmente. Pesaba, quizá, más para Sleznick que para el propio Hitchcock, aún mucho, la

---

<sup>272</sup> TRUFFAUT, F., Op. Cit., 103.

cortesía de mostrar al espectador el rostro de los personajes y que estos no dieran la espalda mientras pudiera evitarse.

De hecho Hitchcock ya había experimentado en 1937 su tradicional plano de la cámara sita e inmóvil en el descansillo de la escalera esperando la llegada del personaje al que va a recriminar algún acto inmoral. Lo que explicaría la queja de Hitchcock sobre la imposibilidad de rodar *Rebecca* como él hubiera querido. En *The Girl Was Young (Inocencia y juventud)*, 1937, cuando la protagonista (Nova Pibeam) es instada por su padre a permanecer en su habitación como castigo por la desobediencia con consecuencias trágicas que ha perpetrado, la cámara adopta el rol moral del padre y espera, no acompaña al personaje afligido en su pecado de juventud.

En 1939, justo antes de partir hacia Estados Unidos, Hitchcock rodó *Jamaica Inn (La posada de Jamaica)*. En este film presenta, en al menos dos ocasiones, los movimientos de cámara propios de este periodo. Quizá el más significativo es el *travelling* de acercamiento al rostro del joven Newton cuando este se confiesa ante Mary en la orilla del embravecido mar. Allí, por única vez en toda la película, encontramos un sentimiento de culpa acompañado por Hitchcock a través de la cámara y por los espectadores en el acto de lectura. En segundo lugar, encontramos la ausencia de movimiento significativa en las escaleras de la posada Jamaica. Cuando suben los ladrones, la cámara les espera acusatoria, mientras que cuando lo hace Mary, la cámara es su protectora y acompañante.

En *Suspicion (Sospecha)*, 1941, la cámara adquiere poca movilidad. Es destacable el esfuerzo llevado a cabo para realizar un *travelling* circular sobre los dos amantes, en el momento en el que se regalan el primer beso. Ese acercamiento impúdico a la intimidad de los personajes, se convertirá en un fetiche para Hitchcock y film tras film reproducirá el mismo movimiento de cámara para recrear todos los besos. Sin embargo, años después, al final de su carrera, encontramos un beso en *Frenzy* reconstruido a través de cortes. Lo que manifiesta el salto a la fragmentación.

En 1943, a través de *Shadow of a Doubt* (*La sombra de una duda*), volvemos a encontrarnos con el juego de acercamiento y alejamiento de la cámara al rostro de los protagonistas. En esta ocasión, Hitchcock utiliza el acercamiento sobre la cara de la protagonista femenina y el de alejamiento sobre el rostro del tío Charlie cuando una descubre alguna prueba más sobre los crímenes que él ha cometido y cuando él se siente descubierto (colérico y no arrepentido) por ella. Así, de nuevo, con un simple movimiento de cámara, Hitchcock nos explica de qué lado está en cada ocasión.

«Vlada Petric, que luego habría de convertirse en un profesor de cine de fama internacional y director del Harvard Film Archive, era en aquella época uno de los muchos estudiantes que residían en Belgrado, uno de los pocos que fueron invitados al evento protagonizado por Hitchcock. Según recordaba, *La sombra de una duda* fue del agrado de todos y Hitchcock dijo que era su película favorita»<sup>273</sup>.

En este film, los movimientos grandilocuentes de introducción al espacio físico y emocional del film vuelven a aparecer como exordio de la película. En este caso, se da un predominio de movimientos panorámicos y hay otro movimiento, muy breve, pero que merece ser señalado por su singularidad. Se trata de un instante en el que Charlie, la sobrina, se crispa cuando le hablan de veneno durante la cena familiar y descubre un detalle nuevo en su mente... Para indicarnos esto, la cámara gira rápidamente sobre el rostro de ella trazando un círculo. Este querer estar en su mente sin entrar en ella, sin ofrecer plano subjetivo, acompañar, es sinónimo del *travelling* circular que encontramos en otros films durante los encuentros amorosos de los protagonistas (*Notorious*, por ejemplo). Aquí, en Charlie, ese encuentro tan íntimo con otro no llega a producirse y, sin embargo, sí que se lleva a término con la cámara.

Quizá el mejor ejemplo de enunciación moral a través del desplazamiento de la cámara, en esta etapa de la filmografía de Hitchcock, lo encontramos en *The Rope* (*La soga*), 1948. Esta película, prueba del virtuosismo de la técnica al ser rodada

---

<sup>273</sup> CHANDLER, CH., *Op. cit.*, 153. Sobre el coloquio que mantuvo Alfred Hitchcock en 1964 con estudiantes en la universidad de Belgrado, eligió personalmente exhibir y dialogar sobre *Shadow of a doubt* (*La sombra de una duda*), 1943.

en plano-secuencia, como hemos indicado previamente, es también cumbre en la representación de la unidad y expresión, también de casi todos los recursos que se citan como prueba de esta intuición, contenidos en germen o como una auténtica explosión ya desde este momento. En este caso, la presencia de un *steady-cam* como soporte, acentúa la posibilidad de realizar acercamientos y alejamientos de los personajes y objetos de interés sin necesidad de usar el *zoom*, que, como hemos indicado, resulta antinatural y poco del gusto de Hitchcock durante la primera etapa. Estos planos cámara en mano, sin embargo, aportan la agilidad y el dinamismo buscados por el *zoom* y, desde ese punto de vista, la significación es similar, aunque su enunciación resulta menos abrupta. Técnicamente, este tipo de movimiento incluye tanto el *travelling* como la panorámica y puede, perfectamente, compensarse o aventurarse con el uso del *zoom*. Por ello, nos centramos en lo significativo, que son sus consecuencias fílmicas.

En esta obra el manejo de la técnica de alejamiento es incluso más significativo que el de la de acercamiento. Aquí se nos presentan dos protagonistas que han cometido un crimen. Uno de ellos es colaborador y otro autor intelectual. Mientras el segundo está orgulloso de su obra, el primero siente remordimientos desde el principio y cada vez que ese sentimiento aparece en el personaje, Hitchcock lo expresa a través de la cámara. Es un pacto de lectura que firma con el espectador desde el comienzo de la película y que el espectador comprende, de nuevo, antes que el resto de personajes del film, lo que enriquece la obra con la gestión de la información.

En *The Rope*, el arcón que guarda el cuerpo de la víctima del crimen no solo es un personaje más, sino que, de hecho, es el lugar desde el que se observa la película. Esta película está contada desde los ojos de un muerto. Lo prueban la altura (bajísima) de la cámara y la angulación de la misma, que hemos comentado anteriormente. Esta relevancia radical del arcón explica el respeto que le presenta la cámara en los momentos en los que la focalización renuncia al narrador muerto y pasa al omnisciente. Citamos dos: cuando el profesor está a punto de abrir el arcón, sin éxito, la cámara retrocede rápidamente. Aleja al espectador de la

acción. No debe estar allí ni observar el cadáver, que de hecho no se muestra en ningún momento tras su asesinato al comienzo de la película. En segundo lugar, el último plano en el que la cámara recoge la espalda del profesor, reposando sobre *el sepulcro* de la víctima, en la lejanía y de espaldas, protegiendo esa intimidad.

En *Notorious (Encadenados)*, 1946, el *travelling* circular en el momento en que los protagonistas se confiesan su amor es prueba de esa búsqueda de intimidad. También en *The Rope* encontramos el mismo movimiento circular cuando se nombra a la policía. De nuevo el momento de máxima tensión dramática es enfatizado por un *travelling* circular. Otro ejemplo similar de este periodo lo encontramos en *Spellbound (Recuerda)*, 1945. Cuando el nuevo director del psiquiátrico aparece en escena, la protagonista femenina siente un repentino e inesperado enamoramiento, también correspondido, que es, de nuevo, expresado, mediante un *travelling* circular rodeando la mesa y potenciando la acción interior y secreta entre los personajes.

Los *travelling* de seguimiento de los personajes también resultan muy llamativos analizados desde este punto de vista. En esta primera etapa, Hitchcock sigue a sus personajes principalmente de dos maneras: o bien la cámara va tras ellos y observamos sus acciones por la espalda o bien la cámara se queda fija en algún lugar y los personajes van hacia ella. Este segundo caso es un plano fijo, no hay movimiento de la cámara. En la pretensión de monosemia lingüística en esta etapa, Hitchcock atribuye casi siempre el mismo juicio moral sobre los personajes, representado en estos dos movimientos (el de la cámara y el de los personajes). En el primer caso, cuando la cámara sigue al personaje por la espalda, Hitchcock nos muestra su afinidad con este o esta. Son los héroes, los que hacen lo que deben, los que merecen ser salvados. Sin embargo, cuando la cámara espera el acercamiento del personaje, se comporta como el juez en el estrado mientras el acusado se acerca a declarar. Impasible, inmóvil, espera, habiendo juzgado ya de hecho la inmoralidad de la acción que se está cometiendo o del personaje que encuadra en ese momento.

En *The Rope*, el asesino arrepentido es, en ocasiones, seguido por la cámara, mientras que el orgulloso de su crimen es incluso expulsado del plano en múltiples ocasiones. La cámara no hace esfuerzo alguno por seguirle. Hecho que contrasta con el enorme esfuerzo que lleva a cabo la cámara para dar seguimiento, por ejemplo, a los movimientos del profesor por la habitación, mientras describe su hipótesis del crimen.

En *Notorious (Encadenados)*, 1946, es clarísimo este tipo de movimiento de cámara y está, casi siempre, relacionado con las escaleras, tan simbólicas para Hitchcock como los espejos.

Aquí son múltiples las ocasiones en las que los espías americanos suben y bajan las escaleras, seguidos de cerca por la cámara; mientras que el espía alemán y, muy especialmente, su diligente madre, siempre son esperados por la cámara y caminan hacia ella ufanos a veces, las últimas, como quien sabe cerca la guillotina. También en *Thirty-nine steps* encontramos esta operación de dejar la cámara estática mientras los elementos del plano se desplazan. En este caso, es el efecto contrario. La cámara, que estaba dentro de un coche, sale de él y se queda fija en el camino, mientras el coche, con los protagonistas detenidos, avanza hasta hacerse diminuto y desaparecer en el horizonte. Aquí la cámara hace algo que no es muy común en Hitchcock, aunque ya lo habíamos visto en *Lifeboat, (Náufragos)*, 1944; suspender el juicio. Con la información que disponen en ese momento el espectador y los personajes, es imposible saber si son inocentes o culpables, así que la cámara duda si seguirles o esperarles en el punto de llegada y, simplemente, contempla cómo se alejan. Después, se descubrirán las malas intenciones de los supuestos policías. A esas alturas, los espectadores de Hitchcock, acostumbrados a leer su idioma, ya habrían sospechado, por el tipo de encuadre, que algo no iba del todo bien dentro de aquel coche.

*Under Capricorn (Atormentada)*, 1949, nos presenta los movimientos de cámara habituales: el acompañamiento de los personajes, especialmente en sus ajetreadas escaleras; la panorámica circular que representa un acto centrífugo (un

desencuentro), mientras que el *travelling* circular y centrípeto y representa un acto de encuentro, etc. *Under Capricorn* es una película con una gran cantidad de movimientos de cámara, perfectamente subordinados a la unidad impuesta por la enunciación desde la cámara.

*To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón)*, es uno de los films más reconocidos de Alfred Hitchcock, que se rodó en el año 1955. Mientras esta película mantiene todos los criterios de unidad, la siguiente, solo unos meses después, contiene ya pinceladas técnicas de fragmentación que siguen creciendo en *Vertigo* y que estallan, finalmente, en *Psycho*.

En *To Catch a Thief* aparecen los movimientos grandilocuentes, pomposos, expansivos y virtuosos de esta etapa. Grandes panorámicas descriptivas y planos aéreos en los que, sin embargo, destaca a un más el montaje interno producido por el desplazamiento de personajes en el interior del plano, que por los movimientos de cámara. Encontramos, no obstante, algunos de los movimientos más característicos. Por ejemplo, el *travelling* circular que Hitchcock dedica siempre al beso más sincero y representativo de los personajes y que planifica de esta manera en su pretendida búsqueda de la verdad a través del cine, como postulado del periodo de unidad. En este caso, además, la intensidad del momento se refuerza con los planos intercalados de los fuegos artificiales, tan simbólicos como el estallido de las olas contra las rocas en el tortuoso beso de los protagonistas de *Vertigo (De entre los muertos)* algunos años después.

Casi al final del film, encontramos un retro-*travelling* sobre el rostro de Robie, cuando se encuentra sobre el tejado utilizando sus viejos conocimientos para dar caza al nuevo gato. Hay un momento de tensión final en el que el propio Robie duda de su apuesta y se turba pensando en el inmenso riesgo que ha asumido. En ese momento, como en todos los de esta etapa que pretenden reflejar esa inquietud, la cámara retrocede pausadamente.

Algunos minutos antes hemos observado el único movimiento rápido de cámara que busca transmitir la confusión y la duda moral sobre el personaje al que mata la policía confundiendo con el auténtico gato. La cámara se desplaza a toda velocidad y el asesinato se lleva a cabo en paralipsis, es decir, fuera de campo, de tal modo que lo intuimos sin verlo, como hace casi siempre Hitchcock durante esta etapa. Con este movimiento de cámara Hitchcock ya nos hace sospechar que algo no está tan bien como parece. Ni el muerto merecía la absolución (también era culpable de los robos) ni la acción de la policía es correcta (el verdadero gato es otra persona).

*What's the Trouble with Harry* (Pero, ¿Quién mató a Harry?), 1955, no es una película destacable por los movimientos de cámara que aparecen en ella, sino más bien por todo lo contrario. La cámara permanece estática contemplando el paisaje, sin querer intervenir, tras la espalda de los personajes que contemplan el cadáver de Harry. Es un tratamiento diferente, pese a que el conflicto es similar al que se hace con la cámara en *The Rope* (*La soga*). Allí la cámara se acerca y aleja continuamente de los asesinos, acusando a estos y empatizando con el cadáver escondido. Sin embargo, en *What's the Trouble with Harry*, no se produce ninguna empatía con el cadáver y este es expuesto, escondido y vuelto a exponer, y la cámara ya no expresa con la misma claridad su opinión acerca de los personajes.

Por primera vez, los pocos movimientos de cámara que aparecen son más descriptivos que expresivos. Encontramos, en el comienzo del film, cuando nos presentan el cadáver de Harry, un acercamiento rápido de la cámara a su rostro que no se corresponde con movimientos similares sobre los rostros de los presuntos culpables. Es de las pocas veces que vemos el rostro de Harry y Hitchcock, con este movimiento, si atendemos a su lenguaje, está intentando decirnos desde los primeros minutos de la película que el único culpable de la muerte de Harry es el propio Harry. Los demás se ocultan información, mienten, etc., pero no son asesinos, y así los retrata la cámara.

Hay otro amplio movimiento descriptivo en la tienda de la señora Wiggs mientras cada personaje atiende a un asunto diferente, oculto tras un diálogo intrascendente. Entonces la cámara nos muestra uno a uno los personajes, haciéndonos ver lo que piensan, que es diferente a lo que dicen, con total imparcialidad e indiferencia. Las mismas actitudes que muestran muchos de los personajes entre ellos las observamos por parte de la cámara hacia ellos a través de este movimiento.

También de este periodo de transición es *The Wrong Man (Falso culpable)*, 1956. En ella aparece un movimiento de cámara único, no utilizado posterior ni anteriormente por el director. Cuando Balestrero es encerrado en el calabozo, la primera noche, sin pronunciar una palabra, ni mostrar nada más que el rostro afligido del protagonista apoyado en la pared, la cámara comienza a girar sobre su cabeza, haciendo círculos amplios y cada vez más rápidos. Un movimiento de *centrifugado* sobre la cabeza de Balestrero que, sin mayor mediación, nos hace entender que estamos dentro y no fuera de su mente y que el caos y la confusión viajan allí a toda velocidad.

En realidad, este movimiento es una complicación del que observábamos en *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*, 1943. Entonces la cámara rodeaba el perímetro craneal de la protagonista en *travelling* y entendíamos que allí se producía una ebullición fructífera. Este segundo movimiento es un aplanamiento del anterior y la bidimensionalidad es también una renuncia, más propia de la fragmentación que de la unidad. Además, en este segundo movimiento no hay orden, sino confusión, no hay pausa, sino velocidad vertiginosa y no hay sutileza, sino voluntaria manifestación del enunciador en el enunciado.

También en *The Wrong Man* encontramos otro tipo de movimiento de cámara muy elocuente y característico de este film. Se trata del *travelling* de acercamiento concebido como visión de túnel que aparece en varias ocasiones y siempre es un aviso para el espectador. En estos momentos Hitchcock ya no se preocupa por intentar justificarlos diegéticamente con un plano subjetivo. Al

principio del film observamos un plano del túnel del metro acercándose que solo podría ser visto por el conductor que, sin embargo, no se muestra en ningún momento. El mismo plano se vuelve a repetir cuando el protagonista accede a la comisaría. El pasillo se muestra como un túnel interminable. La circularidad del film, también rasgo introductorio de la fragmentación, se observa en *The Wrong man* y no solo a través de los movimientos de cámara. Cuando detienen al segundo ladrón (tampoco podemos asegurar que sea el causante de los primeros robos), todo el ritual, los encuadres, los sonidos, etc, se repiten. Como en su próxima película -*Vertigo (De entre los muertos)*, 1958- la película vuelve a ocurrir de nuevo con otro protagonista. El primero retorna a su situación inicial, pero su vida nunca volverá a ser la misma.

Por último, en *The Wrong Man* hay un movimiento de cámara muy representativo del periodo de transición al que pertenece. Cuando Balestrero es encerrado por vez primera en la celda de la cárcel, la cámara se queda tras la puerta, lo que es más propio del periodo de fragmentación; pero inmediatamente después, la atraviesa por la rendija de comunicación para acompañar al personaje, lo que es característico del periodo de unidad.

En *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, ya hemos comentado los efectos del *travelling* y su combinación contradictoria con el *zoom*. Con respecto a los movimientos físicos de la cámara, resaltamos algunos de los más significativos, teniendo en cuenta que *Vertigo* es un film plagado de movimientos de cámara, algunos son meramente descriptivos, otros son grandilocuentes y aparecen, por vez primera, indicadores de fragmentación junto con los grandes movimientos de cámara tradicionales en Hitchcock y que refuerzan la unidad. Por ejemplo, durante el primer acto, cuando Scottie conoce a Madeleine, Hitchcock articula un larguísimo movimiento de cámara que primero se aleja de él y tras recorrer todo el espacio, acaba centrándose en ella, pasando de un plano general a un primer plano de su rostro. Todo este proceso, que es, además, el proceso mental de un enamoramiento, ha ocurrido dentro de un mismo plano-secuencia.

Después, a lo largo de la película, Hitchcock vuelve a realizar cíclicamente<sup>274</sup> este juego de acercamiento y alejamiento de la cámara entre dos personajes que parecen estar indisolublemente cosidos por un hilo invisible. Esta atracción tan fuerte como tóxica, que se intuye en el primer encuentro entre Madeleine y Scottie, la volvemos a ver en el museo, mientras la protagonista contempla, ensimismada, el cuadro de su antecesora Carlota. Allí, la cámara pasa de una a otra acercándose y alejándose, mostrando detalles de sus joyas y peinados y haciendo visible la relación tan estrecha y extraña que las une. En último lugar, hacia el final de la película, cuando la nueva Madeline acepta transformarse en la anterior para reconquistar el amor de Scottie y se viste y peina como ella, abre la puerta de la habitación del hotel y aparece borrosa, semitransparente, como un fantasma, hasta que es encuadrada a toda velocidad con un rapidísimo movimiento de cámara de acercamiento, que nos recuerda el vínculo mortal que existe entre los dos protagonistas.

Además, aparecen también movimientos circulares en dos momentos paralelos de la película, que, como ya habíamos visto en *What's the Trouble with Harry (Pero, ¿quién mató a Harry?)*, 1955, es perfectamente cíclica. Al final volvemos exactamente al principio como si nada de lo que hubiera ocurrido en los 120 minutos de película hubiera servido para nada y, sin embargo, ha transformado a los personajes para siempre. Esa circularidad matemática que obsesionaba a Hitchcock se observa también en estos dos movimientos circulares que son los que manifiestan la conquista de la posesión de Madeleine por parte de Scottie. El primero cuando se conocen y hablan por vez primera, en el apartamento de Scottie. Él está en la cocina y ella descansa en la habitación. La cámara recorre los 360 grados de la habitación hasta ponerlos en contacto, como había hecho antes en el momento en que se vieron por vez primera. En estos dos casos, se trata de un movimiento centrífugo. Sin embargo, cuando Scottie toma posesión de la nueva Madeleine (tercer acto) y la besa apasionadamente, Hitchcock lo realiza en un bellísimo *travelling* circular que muestra con detenimiento todos los planos

---

<sup>274</sup>*Vertigo* es una película circular tanto desde el punto de vista del contenido como de los aspectos formales. También lo es en los movimientos de cámara, que se repiten cuando se recrean las mismas escenas.

posibles del acontecimiento. Este movimiento es tan centrífugo que mientras ellos se besan, en el centro del cuadro, Hitchcock sustituye el escenario en el que se encuentran por las diversas localizaciones significativas de su relación. Mientras ellos se besan, su mundo está cambiando sin que ellos se den cuenta, sin que quizá les importe demasiado. Tal es el poder destructivo de su relación, según nos muestra Hitchcock a través de este magistral movimiento de cámara.

« Hete aquí que preguntado por tres obras del director –*La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* y *Vertigo*–, Rohmer se descolgaba así: Estas tres películas son precisamente las de la metafísica de Platón citado por Edgar Allan Poe, y no es inocente que todo pase en Hitchcock por mediación de Poe. El tema de estos tres filmes es idéntico: la filosofía de Platón o la de Kant, si lo prefiere, expuesta en el comienzo de la *Crítica de la razón pura*, vale decir, la estética trascendental. Son films basados en la materialización de una idea, donde se ha hecho visible el espacio-tiempo de la trascendencia. No son formas blandas sino formas reales geométricas»<sup>275</sup>.

#### 4.3.2. Movimientos de cámara y desplazamientos ópticos en relación con el sentido desde 1959 hasta 1976

Durante estos últimos años, el lenguaje de Hitchcock se ha radicalizado, se ha vuelto hosco y los movimientos de cámara son una de las pruebas más evidentes de este fenómeno. En casi todos los films de este periodo observamos el aumento de la movilidad de la cámara, a veces, tanto, que resulta difícil de seguir incluso para un espectador del siglo XXI, mucho más habituado a un lenguaje fragmentado y a la cámara móvil. En algunos films, es el caso de *Frenzy* (*Frenesí*), 1972, llega a utilizar una cámara portátil para aumentar el movimiento de los planos cámara en mano.

El caso de *Frenzy* es paradigmático de la fragmentación desde el punto de vista de los movimientos de cámara porque se producen de manera continuada y sin aparente necesidad. Es difícil encontrar planos estáticos, lo que queda perfectamente explícito en el título de la obra. Además, *Frenzy* había empezado a

---

<sup>275</sup> GUTIERREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim, directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014, 107.

rodarse en 1968, pero se había postergado su exhibición por la radicalidad técnica y la violencia de algunas de sus escenas. En aquellos momentos, Hitchcock había pensado llamarla *Caleidoscopio*. Pocos títulos sugieren tan bien la fragmentación como este.

Con *Psycho*, Hitchcock había tocado la cima de un nuevo idioma que parecía capaz de alcanzar cotas desorbitadas. A Hitchcock le faltó tiempo vital para hacerlo y también acogida en una sociedad que aún no estaba preparada para recibir las nuevas formas que crecían en la mente del director mucho más deprisa que en el resto. *Psycho* comienza con una serie de movimientos de cámara indescriptibles, diferentes, que tienen como fin atravesar una ventana, razón que no se advierte inicialmente. Resulta muy revelador cuando se compara con la sutileza de los planos en secuencias con objetivos parecidos, como el juicio de la señora Paradine en *The Paradine Process*. Los grandes movimientos de cámara están presentes, especialmente el *retrotravelling*, tan característico de la etapa de fragmentación, por su excesiva duración y gran exhibición de maestría técnica. En *Psycho*, lo observamos en la tienda, indicándonos, como en *Frenzy*, que la cámara se aleja del sujeto y de la comisión del crimen que se anticipa, en lugar de juzgarlo.

No obstante, en cuestión de movimientos de cámara, es muy significativo en *Psycho* (*Psicosis*), 1960, un homenaje a la explosión de *Vertigo*, un *vertigoshot* o *travelling* compensado, de nuevo sobre unas escaleras y ante la muerte de un inocente sobre el que la cámara presenta la mayor ambigüedad moral posible: mientras el desplazamiento de la cámara indica un acompañamiento en el sufrimiento del detective, el *zoom* nos aleja enajenadamente de él. Este caso, además, supone un giro más de tuerca desde *Vertigo*, que se presenta como una obra de transición entre ambos periodos. Mientras en *Vertigo* encontrábamos una lucha entre el plano subjetivo convencional y el subjetivo de conciencia del mismo personaje, aludiendo, por lo tanto, a la perfectamente posible confusión mental producida por el vértigo, en este caso, en el de *Psycho*, el *vertigoshot* es un mero ejercicio de virtuosismo formal, no focalizado en la mirada de nadie, sino,

un regalo del propio Hitchcock al espectador en el que, más que ninguna otra cosa, se observa el posicionamiento de Hitchcock hacia los detectives, su falta de empatía, quizá de compasión.

Desde el punto de vista de los movimientos de cámara, *Frenzy*, a pesar de la autocensura del material, resulta muy relevante, al menos por tres motivos. En primer lugar por la presencia del movimiento frenético de la cámara de manera permanente y sin necesidad, ya, de vinculación alguna con la trama. El movimiento de cámara como un fin en sí mismo es merecedor de atención.

En segundo lugar por la disociación lingüística entre los movimientos de cámara y sus tradicionales significados en el lenguaje de Hitchcock. No se trata exactamente de una enajenación, sino más bien de una superación poética. La relación entre los significantes y los significados sigue vigente, pero ahora los significados se bifurcan. Lo mostramos con un movimiento de cámara y otra ausencia de movimiento. En el primer caso, encontramos personajes que se desplazan en el sentido opuesto a la dirección del *travelling*, buscando una ruptura que se hace aún más evidente en el segundo caso. En varias ocasiones, el tradicional plano del personaje que camina hacia la cámara para ser juzgado por esta, es traicionado por un quiebro del personaje en el último momento, quedando la cámara sin reo, desconcertada y quieta.

En tercer lugar, en este film aparece uno de los movimientos de cámara más complejos y bellos llevados a cabo por Alfred Hitchcock. Se trata de un magistral plano-secuencia que contiene un *travelling* de retroceso larguísimo y de gran complejidad, cuya operativa le supuso grandes quebraderos de cabeza y orgullo a parte iguales al gran Hitchcock. La cámara, que ha acompañado a los personajes hasta el dintel de la puerta, no lo atraviesa, se queda en el rellano y, cuando la puerta se cierra, inicia un descenso marcha atrás girando sobre la escalera y utilizando como apoyo el forillo de la ventana de la entreplanta. Entonces, atraviesa la puerta del portal de la finca y, abriendo plano, continúa el retroceso, cruza la calle de espaldas y se sitúa frente al edificio al que encuadra ahora en

contrapicado. Allí, sabemos, se está cometiendo un asesinato y violación y la cámara, a diferencia de la secuencia anterior, no ha querido estar presente y, sin embargo, el *travelling* no resta un ápice de violencia al momento. Es tan subrayado, tan acusado, tan vuelto sobre sí mismo, que no parece ya un recurso dramático, sino expresivo y *per se*.

« Estaban asustados, era algo tan innovador, provocador y diferente del Hitchcock más tradicional, que creían que podía ahuyentar a los films del cineasta. Para el pobre genio, esta negación por parte Lew Wasseman que era y sigue siendo una de las personas más influyentes del estudio, fue algo tan frustrante, que provocó que la próxima película que hizo, por mera imposición de la Universal, *Topaz*, fuera la peor de toda su carrera»<sup>276</sup>.

En *Frenzy*, además, observamos otra ruptura de la linealidad narrativa con el uso totalmente subrayado del *zoom in*. En este caso, además, no se trata de un desplazamiento encubierto bajo el uso combinado del *travelling*. Hay una escena en la que dos personajes son inquiridos por un tercero cuando se disponen a abandonar un parque. Entonces, la cámara, para mostrar en plano a la persona que les llama, realiza un rapidísimo zoom sobre el balcón, imposible de ubicar para el ojo humano, minúsculo en un inmenso bloque de apartamentos. Ahí ubicamos un plano que no puede corresponderse con el plano subjetivo de nadie, algo que Hitchcock rechazaba hasta ese momento (recordemos la burla que lleva a cabo sobre los planos de trenes que atraviesan la pantalla en medio de una pradera deshabitada). Ese plano, imposible para el primer Hitchcock y que busca, ahora sin tapujos, acercar una información al espectador sin preocuparse por cuanto eso supone de ruptura temporal de la trama y aparente expulsión del espectador de la diégesis. Como si de un aparte teatral se tratara, Hitchcock, a través del *zoom* interrumpe su propia película para explicarnos algo. Lo que después nos resulta tan habitual en otros directores contemporáneos como Lars Von Trier o Tarantino, resulta toda una provocación en Hitchcock y más aún en su público.

---

<sup>276</sup> BORDANOBA, M., «Censurado. En el año de su centenario, un libro descubre el Hitchcock prohibido», *El cultural. ES*, 30-05-199. Disponible en internet en: [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=14109](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=14109), Última consulta: 23-octubre-2015.

Menos arriesgado, pero igualmente injustificable es el *zoom in* que se realiza durante el primer acto de *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*, 1959, cuando los dos sicarios del contrabandista están a punto de secuestrar al Sr. Thornhill. Hitchcock aprovecha esta herramienta para presentárselos al espectador sin preámbulos y adelantarle una información que aún el protagonista desconoce. Una construcción de suspense sin preocuparse de las condiciones de posibilidad de la forma de lo narrado.

Antes de llegar a estas cotas de fragmentación a través de los movimientos de cámara, Hitchcock había ensayado con mayor o menor intensidad estas rupturas desde *Vertigo*, en 1958, hasta *Topaz*, en 1969. Había sido una década de cine nuevo, de un lenguaje mucho más poético y libre, mucho más estético que verdadero. Hitchcock había sustituido los movimientos de cámara grandilocuentes, hiperbólicos, virtuosos y pomposos, por una cámara inquieta, que seguía los pasos de personajes que casi nunca van a ninguna parte. Es muy llamativo observar el tiempo que se dedica en los últimos films de Hitchcock a seguir a personajes andando sin que ocurra ninguna otra cosa. En su planteamiento anterior, el de «los trozos de pastel»<sup>277</sup>, todos ellos habrían sido objeto de agradecidas elipsis temporales.

En *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*, 1959, nos encontramos con los dos patrones de movimientos de cámara conviviendo en una suerte de transición entre estilos. Así, tanto en la secuencia de presentación del film como en la de la estación de tren que le da nombre, nos encontramos con los movimientos rápidos, de aparente desenfado y sinsentido de la cámara, que parece que se desplaza sobre un objeto móvil o en unas manos despreocupadas e inexpertas. Ese movimiento de cámara es el germen del caos en *Frenzy* con respecto a los movimientos y a la negación de la posición de cámara. Sin embargo en *North by Northwest* parecen enajenaciones transitorias. La cámara vuelve después a adoptar patrones de unidad, al menos en cuanto a su posición estática.

---

<sup>277</sup> TRUFFAUT, F. *Op. cit.*, 289. Truffaut recuerda que Hitchcock había afirmado en varias ocasiones: «Algunos directores ruedan trozos de vida. Yo ruedo trozos de pastel».

*Marnie (Marnie, la ladrona)*, 1964, es un film dirigido por el argumento y por lo subterráneo a este, más que por los movimientos de cámara. Sin embargo, en algunas ocasiones, asistimos a movimientos difícilmente explicables en la monosemia del lenguaje fílmico de la unidad y que suponen un uso abrupto de las formas cinematográficas.

Por ejemplo, aparecen panorámicas en sentido opuesto a los movimientos de Marnie, cuando esta está en la oficina. Entendemos que persiguen la misma concepción de ambigüedad moral que el juego de picados y contrapicados que hemos mencionado en el apartado de angulaciones de cámara en el periodo de fragmentación.

También encontramos un acercamiento muy brusco, sin pudor, al rostro de Connery cuando este se dispone a desnudar a su esposa en un arrebatado de cólera y un movimiento envolvente sobre la cabeza de la propia Marnie cuando ella está trabajando con la máquina de escribir, mientras sus ideas, entendemos, vuelan en otra dirección. Un apunte similar lo habíamos encontrado muchos años antes en *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*, 1945, cuando la joven Charlie descubría algo y lo cocinaba en su propia cabeza. Sin embargo, en aquella ocasión, la cámara rodeaba a la víctima y en esta a la ladrona.

De nuevo nos encontramos con una cámara que no juzga a Marnie mientras esta, armada con una pistola robada, se dispone a saquear la caja fuerte de su esposo. Lejos de esperar su llegada, como nos tenía acostumbrados, la cámara sigue de cerca, sin intervenir, los movimientos de Marnie. En este film, casi todas las posiciones y los movimientos de la cámara parecen indicar que no podemos juzgar a Marnie, es inimputable desde el punto de vista de la cámara.

En último lugar, en *Marnie*, hay dos momentos en los que resulta más relevante el estatismo de la cámara que su movimiento. Esas dos ocasiones de cámara estática resultan tan significativas como un movimiento por, precisamente, su ausencia. Nos referimos a un plano de la madre de Marnie bajando las escaleras de su

dormitorio, en un claroscuro expresionista, muy emulador de *Psycho (Psicosis)*, 1960, y la cámara ni la sigue (esto supondría la aprobación de su comportamiento) ni la espera insidiosamente en el rellano en señal de recriminación. Esta escena se produce durante el primer acto, cuando aún no se ha desvelado el oscuro secreto que protege esta anciana. Sin embargo, Hitchcock nos adelanta la suspensión del juicio, como había hecho antes con *Marnie*. No podemos juzgar a quien a primera vista parece una madre fría y despreocupada, porque es presa de su pasado, al igual que el resto de personajes.

El otro plano en el que resalta el estatismo de la cámara, también por su indiferencia, por su falta de implicación, es el momento en el que el coche en el que viaja *Marnie*, recién descubierta y a punto de enfrentarse a su nueva vida, atraviesa la pantalla de un lado a otro. Hitchcock le había dicho a Truffaut que no soportaba los planos de los trenes cruzando la pantalla porque no podían referir la mirada de nadie, más que la de una vaca que estuviera pastando en el prado. De hecho, en todas sus películas anteriores el tren es un elemento recurrente y esencial en ocasiones y siempre es tratado con elegancia, detalle y sumo cuidado, como posible plano subjetivo de los personajes o de quienes esperan su llegada en la estación. En esta ocasión, por el contrario, el coche aparece y desaparece sin dejar ningún mensaje. Es inquietante la cantidad de tiempo que dedica Hitchcock en este film y en todos los de esta etapa en retratar a gente andando o circulando sin la impresión de que el viaje produzca ningún efecto en la trama ni lleve a ningún sitio.

De hecho, este desconcierto de la fragmentación, lleva a varios críticos a despreciar las últimas obras de Hitchcock. Con *Marnie*, por ejemplo, es fácil encontrar comentarios sobre cómo la agresividad de la película es fruto de la relación tempestuosa entre el director y la actriz protagonista.

«*Marnie* representa un giro y una fractura en la obra de Hitchcock, y siendo una de sus películas más personales, sobre todo en lo que respecta a la expresión de ciertas obsesiones fundamentales, es también lo que Truffaut ha llamado *un gran filme enfermo*, es decir y citémoslo de nuevo, *una obra*

*de arte frustrada, un ambicioso empeño que se resiente de ciertos errores en su andadura (...)*<sup>278</sup>.

*Torn Curtain* (La cortina rasgada) 1966 es otro de los films de Hitchcock en los que la cámara se mueve incesantemente. Sin embargo, como explicábamos anteriormente, *Torn Curtain* es un film paradójico, no explícito ni constante en cuanto al uso de los recursos técnicos. Comienza con mucha inestabilidad de la cámara, movimientos continuos sin aparente solución de continuidad que buscan y lograr producir gran inquietud y desasosiego en el espectador, hay otra parte de la película que se lleva a cabo con una cámara más bien estática y usos de los recursos no tan significativos o aparentemente intrascendentes.

*Torn Curtain*, como *Vertigo* (De entre los muertos), 1958, y como *What's the Trouble with Harry* (Pero, ¿Quién mató a Harry?), 1955, es una película circular que empieza y termina con una disposición más o menos similar de los personajes que han sufrido, sin embargo, un gran arco de transformación personal y también en sus relaciones. Sin embargo, mientras que en *Harry* la repetición es detallista y en *Vertigo*, que hemos considerado un film de transición, la repetición se vuelve tan obsesiva como los personajes y los movimientos de cámara que recrean los espacios son exactamente los mismos, en *Torn Curtain* los personajes entran y salen de su mundo en un barco, pero mientras que el punto de partida se realiza con muchos movimientos de cámara, el punto de llegada se recoge de una manera mucho más sosegada y estática.

Al inicio del film encontramos un *zoom out* descriptivo para mostrar el contenido de un telegrama. Vuelve a utilizar esta herramienta en el insólito plano tomado desde el suelo de un inodoro en el que se esconde el profesor Amstrong para recibir las instrucciones de su misión y de nuevo, tras asesinar a su acompañante, Hitchcock utiliza el recurso del *zoom* como aparte o información extradiegética solo para el espectador para recordarnos que hay un cabo suelto del que deshacerse en la ocultación de pruebas.

---

<sup>278</sup> TAVERNIER, B. y COURSONDON, J., *50 ans de cinéma américain*, Editions Nathan, 1991, 1995. Trad. de Francisco Díaz del Corral, *50 años de cine norteamericano*, Akal, Madrid, 2006, vol I, 632.

*Topaz* (*Topaz*), 1969, no contiene muchos ni grandes movimientos de cámara. No es una película muy representativa de Hitchcock. Quizá lo más fragmentado que veamos en ella sea el argumento, ya que se presenta inconexo y algunas de las tramas quedan sin cerrar, el final se realizó de tres modos diferentes... No cumple con el concepto de *decoupage* de Hitchcock, ni con el de ruptura, ni con el de experimentación, a no ser que la experimentación en este caso consista en no ser Hitchcock. En este film, casi todos los acercamientos y alejamientos tradicionales de la cámara a los rostros de los personajes para mostrar sus vínculos morales, son sustituidos por cortes que traducen planos medios a primeros planos. No hay discontinuidad ni tampoco significaciones extraordinarias.

Sin embargo, hay algunos momentos destacables además del *travelling* circular que precede a la muerte de Juanita y que hemos comentado en el apartado de *posiciones de cámara relevantes*. En el momento en el que el protagonista se despide de su amante, antes de abandonar Cuba, hay un *travelling* de retroceso de la cámara, remarcando que todos abandonan a Juanita, quien no obtendrá, hasta el momento de su muerte, mayor empatía por parte de la cámara. Y ese *travelling* se complementa con el que minutos después encontramos en la cabina del avión hacia el rostro del protagonista.

Con respecto al uso del *zoom*, encontramos en *Topaz* una utilización que puede ser interpretada como cercana a la fragmentación, pero que es difícil de analizar sin la total certeza de que fuera voluntad de Hitchcock, ya que de este film se rodaron tres finales diferentes por motivos sociales y políticos. Se trata de un intenso *zoom* sobre la puerta de la vivienda en la que el director de *Topaz*, recién descubierto, se encierra para suicidarse. Por una parte, el suceso acontece de manera parálptica, como es muy común en la primera etapa (en esta ocasión tras la puerta que la cámara decide no atravesar). Pero, en segundo lugar, y esta es la verdadera fragmentación, el movimiento por el que la cámara se acerca al acontecimiento es un *zoom*, que es más propio de la segunda etapa en su utilización expresiva antinatural. Además, el hecho de no avanzar ni retroceder,

sino permanecer tras la puerta, también es más propio de la fragmentación que de la unidad.

*Family Plot (La trama)*, 1976, es el último film de Alfred Hitchcock, quien falleció cuatro años después. No está considerada una de sus mejores obras, pero sus ideas sobre el mundo, que habían permeado toda su obra desde el inicio y que se habían radicalizado en los últimos tiempos, están igual de patentes que siempre, tanto en lo narrativo como en su expresión técnica. Nos hemos encontrado de nuevo ante un puñado de antihéroes en el que los protagonistas se diferencian de los antagonistas porque sus crímenes son menos violentos y porque su fracaso vital suele ser mayor. La cámara, de nuevo, vuelve a dudar sobre por quien tomar partido, tiende a desconfiar de todos y pocas veces se apiada o acompaña a un personaje.

En esta película también aparecen en repetidas ocasiones los desplazamientos ópticos de *zoom* mucho más característicos de esta etapa que de la anterior. En *Family Plot* se ha relajado la ansiedad que expresaba el movimiento continuo de la cámara en *Frenzy (Frenesí)*, 1972, y antes, desde *Psycho (Psicosis)*, 1960, y *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*, 1958. Sin embargo, en *Family Plot*, hay dos movimientos de cámara largos que refuerzan la indiferencia de Hitchcock hacia la humanidad representada en sus personajes. Son dos momentos importantes y de un gran simbolismo si hubieran aparecido en cualquiera de sus films anteriores a 1960.

El primero de ellos es un movimiento panorámico combinado con desplazamiento de la cámara, que recorre la localización del entierro del acólito del ladrón y asesino que ha sido víctima de su propia trama para acabar con los protagonistas (Barbara Harris y Bruce Dern). Todos los personajes son seguidos por la espalda y no hay ningún intento de mostrar los rostros posiblemente afligidos de los familiares, ni el féretro durante el sepelio. La cámara está en la distancia, observando el mismo cementerio en el que empezó todo, sin empatizar con nadie, realizando un movimiento puramente descriptivo que es seguido por un plano

irónico de una persecución absurda en el mismo cementerio, rodada en cenital de un modo cómico, como si se tratase de un videojuego en el que los personajes se siguen en un laberinto.

El segundo gran movimiento de cámara lo observamos segundos antes de producirse el secuestro del obispo. La cámara, apoyada por la música religiosa diegética que parece provenir de la basílica en la que se celebra el oficio religioso, encuadra en cenital al taxista (Bruce Dern) subiendo las interminables escaleras. Después la cámara le abandona, retrocede y encuadra la majestuosa edificación con detalle y grandilocuencia. Es el último plano de Hitchcock en el que se muestra admiración y es difícil saber si se trata de la Iglesia o de la arquitectura noble y desafiante de la basílica.

El uso del *zoom*, que *per se* supone una ruptura de la cuarta pared, una antinaturalidad, había sido utilizado por Hitchcock en muchos otros films. De nuevo en *Family Plot* aparece en sustitución del tradicional plano detalle explicativo. En varias ocasiones Hitchcock se decide por un *zoom* hacia el ojo de la espiritista o al chasis del coche manipulado para deshacerse del líquido de frenos durante la conducción y provocar el consiguiente accidente.

## 5. CONCLUSIONES

«Los hallazgos visuales o narrativos que aparecen de *Declive*<sup>279</sup> son innumerables y asombrosos. Muchos de ellos aparecerán a lo largo de su extensa filmografía, incluso en sus últimas películas. (...) Señalar simplemente que la mayoría de ellos tiene que ver con aquellos momentos o situaciones en las que se intenta expresar la angustia, la soledad, la amenaza, el desamparo o la tristeza de los personajes, sentimientos complejos expresados de manera magistral cuando la cámara aporta el punto de vista del sujeto, como un texto narrado en primera persona o a través del montaje *tramposo* de secuencias en las que, con frecuencia, se oculta algún elemento al personaje en cuestión, pero no al espectador»<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup>*Downhill*, 1927.

<sup>280</sup> MACGREGOR, J., “Hoy...Declive-Downhill. (Alfred Hitchcock)”, *Cine Maldito*. Disponible en internet en: <http://www.cinemaldito.com/hoy-declive-downhill-alfred-hitchcock/> Última consulta: 22-octubre-2015.

Nuestro análisis concluye con la confirmación de las hipótesis planteadas en la introducción. Hemos podido mostrar que el encuadre y el montaje, que siempre sen actos morales en cuanto que son actos humanos, son conscientemente morales en Alfred Hitchcock, de forma que hay una mirada con una pretensión moral muy fuerte en el cine de Alfred Hitchcock.

También podemos afirmar que existen dos periodos en la obra de Hitchcock y que esos periodos son manifestados a través de dos estilos diferentes que merecen reconocerse como estilo de unidad y estilo de fragmentación. El estilo de unidad quedaría enmarcado entre los años 1927 y 1959. En nuestro recorrido por la obra de Hitchcock, hemos diferenciado, además, un breve periodo comprendido entre los años 1955 y 1959, en el que se exhiben *What's the trouble with Harry*, *Vertigo* y *North by Northwest*, que, por sus indicios de fragmentación, hemos considerado films de transición.

No obstante, no existe un estilo de transición, ya que no hay ningún rasgo contenido en este periodo que no esté en los otros dos. Además, los films de este periodo cumplen muchas más características del estilo de unidad que del estilo de fragmentación. Por este motivo, se incluyen en el periodo y estilo de unidad, contemplando, en cada análisis, las peculiaridades que los hacen formar parte de la transición entre ambos periodos.

Por último, hemos encontrado conexiones más que probables entre los acontecimientos vitales relevantes y las películas que acusan mayores cambios de estilo hacia la fragmentación en Alfred Hitchcock. Por esto, el método más adecuado de acercamiento a la obra del director es aquel que concilie siempre el factor humano con el técnico. Así lo hemos llevado a cabo en el recorrido por las cámaras, operadores y directores de fotografía y también en el recorrido bio-filmográfico de Alfred Hitchcock.

### 5.1. 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, a la que hemos dedicado un apartado de esta tesis, y a la unidad singular que supone cada film 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 films anteriores a 1927, desde 1922, año en el que por vez primera Alfred Hitchcock dirigió un film (*Number 13*)<sup>281</sup>, son encargos en los que colaboraba sin que pudiera tomar decisiones relevantes, especialmente en cuanto a la posición de cámara.

1927, que 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)*, film 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 ha subyacido en todo el recorrido por la filmografía del *maestro del suspense*.

---

<sup>281</sup> También recibe el nombre de *Mrs. Peabody*. Film inconcluso de Alfred Hitchcock y nunca exhibido comercialmente.

- Enunciación desde la posición de cámara e implicación moral de esta. La prioridad en la posición de cámara como enunciadora, 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 habían ofrecido respectivamente Álvaro Abellán-García y Juan José García-Noblejas. 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.

-Gran relevancia de la angulación de cámara con significación moral de los siguientes tipos en función del contexto creado por la unidad de cada film: 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 es cómo ve el ojo, sino cómo mira el hombre. Una visión menos realista que expresiva, que también sale del relato para evidenciar la cosmovisión del narrador.

- 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 film 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.

- 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.

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

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 presidencia de la posición de cámara como enunciadora del relato. En segundo lugar, la unidad temporal tiene que ver con el modo en que se entiende el montaje. La unidad visual espaciotemporal es consecuencia tangible de la voluntad de documentalismo 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).

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 espaciotemporal lo hace inhóspito).

-Preferencia por planos largos en el espacio y en el tiempo. 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 recogíamos de la obra de Alfonso López Quintás.

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, además de una ruptura técnica y visual, no hay una cuestión exclusivamente visual porque la técnica está inserta esencialmente en el enunciado del relato.

-Reserva de especiales encuadres y movimientos para momentos de especial 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 reconstruyen 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.

-Un único punto de vista con excepciones fallidas. En 1954, además de *The 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 *Psyco (Psicosis)*, 1960, quiere reproducir en nosotros las mismas inconexiones mentales del asesino.

-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 porque fluye en la dirección de reforzar el vínculo comunicativo entre Alfred Hitchcock y nosotros.

-Paralipsis<sup>282</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.

-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 logos compartido (estructura en actos), que favorece el entendimiento y la comprensión y esto es moral porque fomenta la colaboración. Las tramas y subtramas en este periodo se

---

<sup>282</sup> «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>.

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.

-Polisíndeton<sup>283</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.

-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 obtener de ellos el máximo rendimiento. Solo quien conoce en profundidad un equipo, descubre posibilidades creativas innovadoras, modos de

---

<sup>283</sup> « 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.

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 compliado 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.

## 5.2. 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, cuestión a la que seguramente habría accedido Hitchcock si hubiera vivido otros veinte años más.

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 films. En Europa empezaba a ser reconocido por los cahieristas, pero aquello en Hollywood no era suficiente para obtener una estatuilla.

Por otra parte, Alma, 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 film. Este *gag* que agradaba al principio al ego del director o 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 film, 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.

-Estructura circular de los films, 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 films 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 film.

La estructura circular es un fraude, una expectativa defraudada para el espectador que aún espera (según el logos 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.

-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.

-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 inocente.

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 cosmovisión de Alfred Hitchcock. La concepción antropológica que subyace a esta 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.

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 incompreensión que manifiestan sus obras es solo un fiel reflejo de la incompreensión 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 si mismo, pues aunque sus actos

cinematográficos son menos comunicativos, la disposición de honestidad 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.

-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.

-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.

-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.

-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.

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.

-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.

-Hegemonía del montaje sobre la cámara que renuncia a la unidad de la enunciaci3n aumentando los movimientos de cámara y las múltiples posiciones de la misma que aportan infinidad de puntos de vista. Hay una negaci3n de la posici3n de cámara de hecho y una regencia del montaje. La posici3n de cámara cuando se vuelve esquizofrénica y ca3tica o cuando renuncia a su enunciaci3n moral, a través de diferentes artificios, es, en sí misma, una toma de posici3n frente al mundo. La fragmentaci3n 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.

-Preferencia por planos cortos en el espacio y en el tiempo, que son la primera expresi3n de la fragmentaci3n 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 descontextualizaci3n es el desarraigo de la imagen y la antesala de la fragmentaci3n.

-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 desenfrenados...), 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.

-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 asiste confuso al resto del discurso, otra película sobre los familiares de la malograda Marion.

-Asíndeton<sup>284</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”.

### 5.3. Recapitulación

En este capítulo hemos ofrecido un recorrido desde la teoría a la práctica en el análisis de la posición de cámara en las películas más representativas de la filmografía de Alfred Hitchcock a lo largo de sus dos etapas (1927-1959 y 1959-1976), que ya podemos llamar etapas de unidad y de fragmentación.

Nuestra revisión de las películas cinematográficas de Alfred Hitchcock ha buscado y mostrado las posiciones de cámara que evidenciaban una clara

---

<sup>284</sup> «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>

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 ya podemos considerar unidad y muy desconcertante en el periodo que ya podemos considerar de fragmentación. Este último periodo, precisamente, se caracteriza, como hemos descubierto a lo largo del análisis, por una desconexión entre el sentido y la forma. 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.

Lo que se muestra en el siguiente capítulo es un modelo de análisis que pretende explicar la obra no solo desde la posición de cámara y el montaje, sino globalmente, como acto de comunicación, intentando abrazar la totalidad del film.

## CAPÍTULO IV: PROPUESTA Y APLICACIÓN DE UN MODELO DE ANÁLISIS

### 1. PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS

«Dice Eco: –si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse– Esto significa, pues, que por más que la interpretación sea potencialmente limitada, no todo acto de interpretación tiene necesariamente un final feliz. No todo vale».<sup>285</sup>

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

«Aunque fuese una falacia, el espectador cinematográfico podía considerar el cine, medio tan próximo a la naturaleza, como un ente superior, que estaba por encima de las imperfectas y anticuadas técnicas del dibujo y la pintura. Y es que al fijarnos en el siglo pasado, las limitaciones que establecen las artes son un impedimento para un público exigente, que anhela acercarse, cada vez más a la realidad»<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> CÁRDENAS, L., y RESTREPO, C. (ed.), *Didácticas de la filosofía*, San Pablo, Colombia, 2012, 202.

<sup>286</sup> CARAMÉS, J., ESCOBEDO, C. y BUENO, J., *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 200, 267.

Durante todo este recorrido, hemos identificado como partes fundamentales de esta nueva propuesta las variables que se indican posteriormente, y que configuran un nuevo abordaje del análisis fílmico. Todas ellas quedan acogidas en una perspectiva de la película como acto de comunicación.

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

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

–Dimensión ética: a la que hemos dedicado la mayor parte del análisis y que evidencia la intencionalidad compartida del director y el espectador y la posibilidad de encuentro real y fecundo entre ambos o, a la inversa, el uso manipulador de los medios expresivos. Además, en esta dimensión se recogen los más importantes aspectos comunicativos y dialógicos para el enfoque de nuestro modelo de análisis, como los criterios de unidad presentes en la visión dialógica del acto de comunicación: el cine para conocer la verdad, escribir para aprender, el amor al cine (los ojos del corazón); los frutos de la interacción (vínculo a través del suspense y los films como forma de entendimiento, comprensión y colaboración) y exigencias del diálogo (veracidad y confianza como conceptos centrales).

–Dimensión retórica: muy clara también en el caso de los films de Alfred Hitchcock y su especial apego y dedicación a la técnica. El eje entre el

virtuosismo y el manierismo en el que se reflejan todos los films del director, es contenido de la dimensión retórica.

–Dimensión estética: relación del objeto analizado con el universal “belleza”. Como toda obra de arte, el cine tiene pretensiones estéticas que pueden analizarse. No ahondamos en esta dimensión porque el análisis estético de obras de arte, incluidas las cinematográficas, tiene un amplio recorrido en las metodologías de análisis.

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

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

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

a) La cuestión de la mirada del director:

Partimos de la diferencia entre ver y mirar, que es la misma que indicábamos en el apartado sobre la dimensión moral de los actos comunicativos, en ese caso aplicada a la diferencia entre actos humanos y actos del hombre; como un acto intencional y moral que compromete al director en todas sus dimensiones.

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

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

Las cuestiones tecnológicas como los tipos de cámara y lentes utilizadas junto con los tipos de soportes y accesorios (raíles de *travelling*, trípodes, grúas, plumillas, practicables, etc.) las analizamos distinguiendo si son fruto de una decisión con una expectativa de expresión por parte del director o si conllevan unas limitaciones obligadas por el tipo de tecnología accesible por el momento de la evolución de la misma, por los costes abarcables o no según el tipo de producción, etc. De este modo, encontramos películas de Hitchcock en las que la cámara es muy poco móvil debido al peso de los equipos, lo que no puede entenderse como la voluntad estaticista de Hitchcock quien de hecho, luchó siempre por conquistar cada vez más movimiento de cámara.

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

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

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

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

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

–Tipo de encuadre: preferencia por planos generales, medios, detalles, etc. Utilizaremos la escala que pone en relación el espacio con la proporción de la figura humana porque entendemos el cine como un acto de comunicación

humana. Frente a la convención cultural del plano medio, los grandes planos generales y los planos detalle, adquieren especiales significaciones.

–Profundidad de campo y juegos de enfoque: gran nitidez o desenfoco intencional de los segundos planos.

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

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

## b) La cuestión de la trascendencia

«El cine de Alfred Hitchcock es difícil de entender si el aficionado no si sitúa en la perspectiva justa, si no indaga el fondo de su estilo y, sobre todo, la raíz de su estética. Para muchos es la simple utilización del *suspense* aplicado a lo policiaco. Y hay aficionados que le reprochan su aparente superficialidad. Pero el hombre aplica sobre las cosas la luz de que está dotado. Y cuando uno busca trascendencia, que las cosas vayan más allá de una pura apariencia, uno descubre en el cine de este gran realizador valores insospechados»<sup>287</sup>.

Permitir, acoger, contemplar una dimensión trascendente como variable de análisis cinematográfico, resulta clarificante en algunos casos. Schrader, de hecho, define el estilo trascendental en el cine<sup>288</sup> de modo retroactivo, tras haber detectado la necesidad de poner nombre a la verdadera razón de algunos films, cuyos directores, (Ozu, Bresson y Dreyer en este caso), no encajaban en ningún otro estilo.

## c) La cuestión del interés humano

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

Es preciso buscar qué hay de lo humano en cada uno de los films que analicemos bajo este modelo, porque la visión antropológica subyacente explicará el tipo de

---

<sup>287</sup> TUBAU, I., *Hollywood en Argüelles*, publicacions edicions universitat de Barcelona, Barcelona, 1984, 83.

<sup>288</sup> SCHRADER, P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. de Breixo Viejo. *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*, J.C., Madrid, 1999.

bienes que orientan su ética y ésta, a su vez, dirigirá cuestiones técnicas como la posición de cámara.

#### d) La cuestión del sentido

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

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

Hemos entendido el montaje en sentido amplio, no estrictamente referido a la reconstrucción de las historias mediante la sutura de planos, sino a toda la construcción del relato, que se lleva a cabo en el tiempo y es por lo tanto narrativa, aunque contenga, también, una construcción espacial a través del montaje interno. Este puede llevarse a cabo tanto por desplazamiento de elementos en el interior del plano como por movimientos de cámara que, en cualquier caso, acceden a planos nuevos sin que se produzca un cambio físico de plano, ya que los planos pueden ser tanto de sentido como tomas, fotogramas o encuadres.

Cuando el director opta por subordinar el montaje a la enunciación de la cámara, nos encontramos con un punto de vista unificador, que pretende mostrar el relato sin interrupciones ni disonancias. El montaje sirve entonces para condensar el tiempo de la historia en el tiempo fílmico, para organizar los elementos

constructores del suspense, para apoyar las propuestas expresivas, para hacer poética la narrativa y comprensible la historia. Si entendemos así el montaje, la predilección por planos largos, con su máximo exponente en el plano secuencia, debe ser interpretada como la apuesta total por la transparencia y la confianza plena en la capacidad de la cámara de contribuir, desde su naturaleza de medio al esclarecimiento de una verdad. El plano-secuencia es una apuesta radical por la unidad desde la cámara, del mismo modo que el montaje fragmentado de planos con tantos puntos de vista como ángulos de acercamiento a lo encuadrado es, de hecho, una negación de la enunciación de la cámara.

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

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

El contrapunto o contradicción auténtica entre dos planos, bien sean imagen frente a sonido o dimensión conceptual frente a dimensión formal, son otras formas de montaje extradiegético que, junto con el montaje espacial, solo pueden ser

atendidas desde esta perspectiva de análisis sintáctico del film con vector hacia el sentido.

e) La cuestión de la integración del espectador

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

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

## 2. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA INICIAL DE *THE REAR WINDOW*

En primer lugar analizamos la secuencia inicial de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, como máximo representante de un estilo que Hitchcock inauguró en 1927 y que aparece plenamente consolidado en este film.

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

### 2.1. Sinopsis

Jeff, fotógrafo de eventos deportivos, convaleciente en su apartamento, tras un accidente laboral que le deja temporalmente en silla de ruedas, pasa el tiempo vigilando a sus vecinos a través del teleobjetivo de su cámara. A través de su lente descubre comportamientos habituales en los habitantes del resto de apartamentos,

más o menos pintorescos, pero nada comparable con la actitud tan sospechosa de su vecino Lars Thorwald a quien ve abandonar repetidamente el edificio con una maleta en medio de la noche. Después, nadie vuelve a tener noticias de su esposa.

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

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

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

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

## 2.2. Análisis

La secuencia inicial de *La ventana indiscreta*<sup>289</sup> es un perfecto exordio para el film. En ella están contenidas todas las claves del cine de Hitchcock en esta etapa. Además, *The Rear Window* es uno de los films clave y cumbre del virtuosismo formal que elegimos. Supone, entonces, la culminación de una etapa (1954) a partir de la que se irán introduciendo los cambios que darán paso al siguiente periodo, en parte, seguramente, por la conquista formal, pero como venimos explicando, esa conquista se retroalimenta de una conquista de la unidad, que es mucho más que una unidad técnica.

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

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

---

<sup>289</sup> *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954). Análisis de la secuencia inicial: títulos de crédito y movimiento grandilocuente, inicial, de cámara. Secuencia accesible en internet a través de youtube en la siguiente URL: <https://m.youtube.com/?=es&gl=ES#/watch?v=Kd8reeAmifI>. Última consulta, (22-octubre-2015)

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

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

Muchos de los temas recurrentes de Alfred Hitchcock están ya contenidos en este ejercicio de unidad. Creemos, de hecho, que el número tres es también representado por las tres miradas: la del director, en la cámara de cine; la del actor protagonista, en la cámara fotográfica; y la del espectador, en la ventana. Las tres miradas se van encontrando en el recorrido de la secuencia y el modo en que lo hacen funciona operativamente como los espejos<sup>290</sup>, cuando dos miradas se encuentran, se reconocen en la similitud y en la diferencia y ese encuentro subraya el discurso de la unidad y distingue inmediatamente la mirada del punto de vista.

El primer plano cronológico que encontramos es una ventana dividida en tres secciones, correspondientes a tres cortinas sobre las que se construyen los títulos de crédito. De hecho, esa primera imagen es el perfecto resumen formal de lo que sigue, la culminación de la búsqueda geométrica en la imagen en la que se estructura la composición clásica del marco y que beben de la sección aurea. A partir de este momento, el número tres y la unidad en el tres marcan el diseño de

---

<sup>290</sup> Otro de los temas recurrentes en el cine de Hitchcock son los espejos. Son usados tanto como símbolos de unidad como de despersonalización. En el primer caso suponen reafirmación de la identidad y en el segundo disociación. Son herencia del expresionismo alemán, que Hitchcock tuvo la oportunidad de conocer a través de Murnau.

la secuencia. Este primer plano ya ha puesto sobre la mesa la idea clave de la película: que la ventana física es la propia cámara y que una y otra se encuentran en una única mirada.

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

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

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

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

hecho, esa apertura es la imagen recurrente en Hitchcock del agujero de cerradura y su posterior interpretación como cuarta pared.

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

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

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

e) La integración del espectador. La primera ocasión en la que percibimos un claro esfuerzo por la comunicación con el espectador en esta secuencia ocurre inmediatamente después de los títulos de crédito. Se trata del momento en que la

cámara atraviesa la ventana. En este momento, la mirada del director se encuentra con la del espectador. Recordemos aquí dos datos muy pertinentes sobre el director: el valor que le atribuye a los títulos de crédito debido a su formación en dibujo y sus inicios como rotulista en el cine, y su objetivo en este periodo de unidad, que podría describirse como la voluntad de incluir al público en la trama.

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

Veamos ahora cuáles de los ítems que representan el estilo de unidad están contenidos en esta secuencia inicial de 3.39 minutos, que arranca con los títulos de crédito y termina con el encuentro de miradas entre las cámaras y sus *operadores*.

–La enunciación desde la cámara es el patrón de toda la secuencia tanto por la construcción desde los encuadres como por los movimientos de cámara descriptivos y también analíticos.

–La angulación moral no es aún perceptible puesto que no se ha presentado en estos primeros fotogramas al asesino. Los planos en los que la cámara adopta una posición angular con respecto del suelo, obedecen a los recorridos descriptivos del espacio.

–Planos naturales: no aparecen planos aberrantes. Todos los planos podrían estar justificados por la mirada de un personaje que recorre el vecindario con su cámara. La altura de cámara, la posición y la angulación son normales. Solo hay una posición aérea que retrata el recorrido de un gato por un callejón interior de modo cenital, que podría deberse a una altura elevada de quien mira o a un paso al narrador omnisciente que nos muestra la totalidad de la realidad con pretensión de transparencia, para que descubramos las relaciones que van a establecerse en el interior del espacio.

–Montaje transparente: es otro de los hitos perfectamente conquistado por Hitchcock en esta secuencia en la que, pese a la dificultad extrema presente en la disposición del espacio circular y los movimientos de cámara, la planificación del montaje de la secuencia lleva a su magistral resolución en una total transparencia del montaje.

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

–Punto de vista: no hay desestructuración del punto de vista. El espectador pasa con naturalidad del plano del narrador al subjetivo, sin ninguna dificultad, apoyado por las miradas del protagonista y por algunos elementos de la puesta en

escena, en este caso, por las ventanas y la cámara fotográfica sustituida por los prismáticos.

–Polisíndeton: abundancia en los nexos de unión entre las unidades sintácticas. En este caso, es especialmente observable en el modo en el que suceden los títulos de crédito que, pese a ser elementos de texto, son montados por encadenado entre unos y otros, lo que produce un efecto muy poco habitual y que a su vez explica por qué los títulos de crédito son, al menos para Alfred Hitchcock, una parte más de la película. En este caso, claramente son tratados como imagen adaptada a los criterios de la unidad. En el extremo contrario estarían los créditos de *Frenzy* (*Frenesí*), 1972, por ejemplo, que son montados a través de *picture in picture*, un recurso de clara fragmentación espacial.

–Paralipsis: mientras la cámara recorre los apartamentos mostrándonos lo que sus dueños exponen en las ventanas, Hitchcock nos hace creer que no hay más universo que el retratado por los marcos de puertas, balcones y ventanas. Sin embargo, un asesinato, la ocultación del cadáver, la trama de una coartada, han ocurrido tras las paredes de uno de los inmuebles observados. Todo ha ocurrido en paralipsis, como es propio de la unidad. Sin esconder nada (lo que sería una manipulación propia del segundo periodo), pero eligiendo un lugar para la cámara que solo permita percibir las huellas del crimen.

–Unidad narrativa: aunque son solo los primeros compases de la obra, precedidos por los créditos iniciales y sin la intervención aun de la voz de los personajes, todo cuanto ocurre es perfectamente inteligible y expresado con unidad. Sin palabras, entendemos que estamos viendo, por los ojos de un fotógrafo accidentado (vemos su hueso y su cámara rotos), los encuadres de su vecindario a través de las ventanas. Sabemos lo que ha ocurrido antes, lo que está ocurriendo e intuimos que algo nuevo está a punto de ocurrir porque la unidad narrativa ha sido garantizada por la cámara y su potente capacidad de enunciación.

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

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

### 3. ANÁLISIS DE SECUENCIA EN *PSYCHO*

La segunda secuencia analizada es de la película *Psycho (Psicosis)*, 1960, en concreto el momento del asesinato de Marion en el motel de Norman Bates. Nos hemos referido repetidamente en esta tesis a esta secuencia como mayor representante del estilo de fragmentación que produce un primer estallido en este film. Posteriormente se consolida hasta 1976, año en el que se estrena el último film de Hitchcock, quien falleció en 1980, con un nuevo guión entre las manos y un nuevo *decoupage* del mundo en la cabeza, que se llevó para siempre con él.

«Goce allí donde el cuerpo se aniquila y donde la palabra ha desaparecido: recordemos que durante esta escena de la ducha solo escuchamos un ruido siniestro, un fondo sonoro como de violines desafinados (muy bien ideado por cierto por Bernard Hermann) que remite a un grito desgarrador. El grito, como agujero negro (como, por ejemplo, en la conocida pintura de Munch), que anuncia el fin de toda figuración, la desaparición del sentido, es decir, de la palabra.»<sup>291</sup>

## 2.1. Sinopsis

Marion, amante de Sam, secretaria en una empresa, es una habitante más de Phoenix que decide renunciar a la normalidad de su vida por una aventura. Huye con 40.000 dolares robados de su trabajo. Tras una jornada de carretera, decide hacer noche en un extraño, solitario y deshabitado motel, regentado por Norman Bates. Norman le confiesa lo complicada que resulta la convivencia con su anciana madre antes de que Marion regrese a su habitación. Allí, mientras se ducha, una aparente anciana armada con un cuchillo, acaba con la vida de Marion de doce puñaladas.

Bates, aparentemente desolado por el crimen de su madre, se deshace del cadáver, el dinero y el coche, sumergiéndolos en un pantano.

Leila, hermana de Marion, Sam y el detective Arbogast, emprenden la búsqueda de la desaparecida Marion. Arbogast es asesinado por la madre de Bates cuando acude al motel a intentar entrevistarse con ambos.

Leila consigue entrar en la mansión mientras Sam entretiene a Bates y descubre lo que parecen reliquias mortuorias. Entonces la anciana vuelve a aparecer con intención de asesinar a Leira, que consigue zafarse con la ayuda de Sam. En el forcejeo, la anciana pierde la peluca y se descubre que ella y Norman eran el mismo personaje.

---

<sup>291</sup> MARTÍN ARIAS, L., “Alfred Hitchcock”, *Escritos*, 132, CajaEspaña, 1999.

En una posterior conversación policial aclaran que Bates padecía un tipo de psicosis que le hacía suplantar a su madre para descargar la culpa de los asesinatos que él mismo había cometido.

## 2.2 Análisis

La conocida como «secuencia de la ducha» en *Psycho*<sup>292</sup> es una de las más aplaudidas no solo de Alfred Hitchcock, sino de toda la historia del cine, y es referente del cine de terror psicológico, que se ha convertido en un género de éxito. Sin embargo, en el año 1960, esta película fue considerada experimental no solo por los críticos, sino principalmente por Alfred Hitchcock, quien nunca se cansó de reconocer su sorpresa frente al inmenso éxito de la película. En realidad, el director la utilizó como banco de pruebas de un nuevo lenguaje con el que trabajará desde este momento. De hecho, resulta difícil, a veces, encontrar sentido narrativo, aunque esta ausencia es suplida con creces por la explosión creativa y la experiencia estética, claves también de esta etapa de fragmentación.

Si revisamos la secuencia de acuerdo con las dimensiones estéticas, poéticas y retóricas, nos encontramos con una secuencia de una gran expresividad, deslocalizada del fondo, puramente formal y muy desconcertante. Tiene una dimensión retórica exclusivamente manierista. Éticamente induce confusión, porque el director no adopta posiciones, más que las del psicópata asesino, cuya cosmovisión y juicio son la imagen de un calidoscopio. La dimensión social es una visión antropológica dura y reactiva. Hitchcock nos cuenta que la humanidad también es eso que muestra y capaz de eso que muestra. Quizá la humanidad es solo lo que se muestra. El corazón humano estaba podrido y lleno de basura para el Hitchcock de estos tiempos.

---

<sup>292</sup>*Psycho*. Análisis de la secuencia del asesinato de Marion Crane (Janet Leigh) en la ducha del motel. Secuencia accesible en internet a través de youtube en la siguiente dirección:

[https://www.youtube.com/watch?v=NTFYv55eMk&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=NTFYv55eMk&feature=youtube_gdata_player).

Última consulta, (22-octubre-2015).

Desde la jerarquía de medios, hay una inversión en las prioridades y la cámara se inhibe. Su lugar lo ocupa un lenguaje inconexo que resuelve, por lo tanto, en un vicio de la comunicación: la manipulación. Esta es tan presente en la trama (objetualización de Marion bajo el deseo de posesión), como en la expresión reduccionista (visión antropológica sesgada y oscura) y en la técnica, que al desligarse del sentido pierde su carácter moral.

El proceso de vértigo que ha llevado a cabo Norman y que culmina con este terrible acto, al que le sigue la nueva soledad y desazón que le llevará a matar de nuevo al policía que investiga el caso y a intentarlo con los familiares de Marion, es también el proceso de pesimismo en el que Hitchcock empezaba a adentrarse. Por consecuencia del modo en el que había interpretado los acontecimientos familiares, personales, profesionales y contextuales de su vida durante los últimos años, la desesperanza tomaba posesión de la mirada de Hitchcock sobre todas las cosas, y este la proyectaba también con furia sobre el espectador bajo el paradigma de la fragmentación, que se convierte en referente de este periodo.

Queremos ahora poner en relación este enfoque con nuestro modelo de análisis:

a) La mirada del director, en este caso, está sobre el montaje mucho más que sobre la cámara, lo que es una decisión de fragmentación que se refuerza por la esquizofrenia de los puntos de vista. No encontrando una mirada en los encuadres, naturalmente la buscamos en la otra substancia expresiva por excelencia del relato cinematográfico: el montaje. Además, el elevado número de planos y puntos de vista producen una secuencia técnicamente muy fragmentada.

La creación del relato, en este caso, no es producida por la cámara, sino todo lo contrario. De hecho, la cámara aporta planos tan desconcertantes que no existe modo de seguir el punto de vista. La unidad argumental es, entonces, posterior, fruto del montaje y la postproducción, que toma las riendas de la situación cuando esta se vuelve tan desconcertante que se hace preciso introducir un elemento de orden que obra en regencia de la cámara tras la renuncia de esta a seguir

gobernando el film. Así pues, el montaje supone una suerte de injerencia externa sobre la película y por eso el orden que de él se deriva nos resulta extraño y distante. No deja de ser una protoforma lógica, un sucedáneo.

La música, aquí, aporta tensión y recrea, entendemos, el plano subjetivo que representa la conciencia de la asesina. Así, cada nota es una suerte de chirriar de un violín como un cuchillo metálico. La música de esta secuencia la hace aún más siniestra y desagradable pues hace del asesinato una coreografía plástica, un baile del violín con el cuchillo, de la cámara con la carne...

En esta secuencia aparecen 68 planos, una cantidad muy sorprendente y superior si la comparamos con el predominio de los planos largos en el periodo anterior. 45 segundos de angustia agonizante y una cantidad incalculable de puntos de vista. Se rodaron cerca de 90 y se utilizaron 68.

Frente al acompañamiento y el paso delicado de una mirada a otra, como observábamos en los films del periodo de unidad, aquí asistimos a la esquizofrenia de la imagen, una suerte de cubismo de cine que pretende contar un cierto estado de las cosas, una situación, y no una verdad descubierta, rompiendo con la continuidad de la naturaleza, buscando la omnisciencia, a tal punto, forzada, que se aleja de la verdad

b) La trascendencia. Esta es una secuencia en la que la técnica crea tanto contenido como el mismo contenido. Es poéticamente trascendente en el sentido más estricto de trascendencia dado por Schrader<sup>293</sup>, también si entendemos el plano *nadir*<sup>294</sup> como la referencia a un mundo espiritual que siempre está presente en Hitchcock hasta sus últimos films<sup>295</sup>. El *nadir* de *Psycho* en esta secuencia es

---

<sup>293</sup> *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer.*

<sup>294</sup> El plano nadir es aquel en el que la cámara se posiciona bajo el suelo, ofreciendo una vista perpendicular al eje del suelo, opuesta a la ofrecida por un plano cenital.

<sup>295</sup> Pensemos en su último film, en 1976, *Family Plot*, (*La trama*), cuya resolución final resulta ser consecuencia de las dotes espiritistas de la protagonista.

la mirada acusadora y trágica de Marion, desde el desagüe por el que cae su sangre, en preludeo del lago al que será arrojado posteriormente su cuerpo. Si por dimensión trascendente entendemos la apertura del director en el film a un mundo espiritual, ciertamente hay una dimensión trascendente en esta secuencia. Pero si, por el contrario, esperamos que la secuencia sirva de elemento trascendente para el espectador, a través del sentido o del interés humano o de la poética audiovisual, entonces es imposible afirmar que un estilo fragmentado es a su vez trascendente, porque si no hay integración entre las dimensiones materiales del relato (fondo y forma), no es viable una superación de las mismas.

c) El sentido de *Psycho* es el de la fragmentación misma, que se personaliza de tal modo en Norman que le despersonaliza, le hace inconexo en dos personalidades que no se encuentran nunca ni se reconocen. Si ampliamos la interpretación sobre los hechos. Lo que ocurre en la habitación del motel de Bates no es solo el asesinato de Marion, sino el de toda esperanza, más allá, es el acuchillamiento de la razón. Lo que hay tras la cortina de la ducha a la que se aferra Marion al desplomarse no es solo Marion sino toda una concepción del mundo que cae con ella. A partir de aquí Hitchcock se vuelve más agresivo, más expresivo y más ininteligible.

d) El interés humano. *Psycho* es un film sobre la misma fragmentación humana y cómo esta puede llevarnos precisamente a la deshumanización. La primera fragmentación es la de la mente de Norman, víctima o culpable (no hay distinción en esta etapa y por eso es tan pertinente el tema de la psicopatía en el que ciertamente existe esa controversia), de una psicosis, que le *obliga* a asesinar a Marion, quien también es víctima y verdugo a la vez.

Además, posee un cierto interés humano en la valoración moral social de la psicopatía, que sigue resultando compleja. Hay, de hecho, un tema de total alejamiento al interés humano aquí, ya que nada es más lejano a lo humano que la ausencia de empatía que caracteriza a estas personalidades, cuya dimensión moral no comparte el referente del bien común que rige el resto de principios.

La secuencia que analizamos es, por lo tanto, el punto de inflexión de todas las fragmentaciones. Narrativamente, el director elimina a la protagonista en la mitad del largometraje y la sustituye por otra. Este concepto es realmente novedoso y trasciende la idea que siempre observamos en sus películas de que los personajes eran atrezzo, partes del decorado, elementos perfectamente intercambiables y utilizables de los que no esperar nunca nada creativo o novedoso. Va mucho más allá en la reducción de los sujetos (ámbitos de nivel superior) a objetos, lo que es propio de la manipulación, según recogíamos de Alfonso López Quintás. Pensar que la protagonista de la película puede sustituirse por su hermana, como un plato nuevo sustituye a otro roto en la misma mesa, es muestra de una cosmovisión nueva, de una idea de hombre diferente y reduccionista, que aplica una propiedad de los objetos (la intercambiabilidad) a una dimensión superior, la de los sujetos.

e) La integración del espectador. El argumento del film presenta la primera fragmentación. Lo experimentamos como dos historias completas, finalizadas y suturadas con rudeza: Marion huye de su trabajo con una gran cantidad de dinero robado. Decide hacer noche en un motel. Allí conoce a sus propietarios, dos extraños personajes, madre e hijo, que parecen tener tras de sí un pasado tan oscuro como el de la propia protagonista.

Tras un momento de intimidad entre el hijo y Marion, la madre de este decide asesinarla y ejecuta su plan mientras Marion está en la ducha. A partir de aquí, lo que empieza es otra película: la de los familiares de Marion buscándola insidiosamente. El hecho de que el espectador sepa lo que ni la hermana de Marion sabe hace aún más trágico el tono de la película.

En realidad, la secuencia está rodada como si a nadie le importase la vida que se pierde en esa bañera de un motel de carretera. Esa sensación inquietante de desasosiego en el espectador tiene su origen en la fragmentación de Hitchcock y, desde entonces, no hemos parado de verla, llegando incluso al manierismo que puede observarse en directores como Tarantino.

Prueba de esto son todos los síntomas de la fragmentación, que pasamos a enumerar y que contrastan fuertemente con el periodo de la unidad:

–Sobredimensión del sonido, buscando la ruptura y acusando el de la cisterna del W.C., lo que se ha interpretado desde entonces como un lanzamiento de guante a la crítica clásica, que no concebía lo grotesco en el cine. Sin embargo, en el último Hitchcock, todo lo que se hubiera rodado anteriormente en paralipsis, pasa inmediatamente a un primer plano, sobredimensionado y evidente.

–Presencia de planos aberrantes, como el de la cañería por la que casi entra la cámara al final de la secuencia, que es, de modo simbólico, el plano contrapicado de los ojos del muerto con el que ha regado siempre Hitchcock sus films a lo largo de sus dos estilos. En este caso, la angulación se vuelve extrema, *nadir* y el cadáver es solo representado por su sangre.

–Presencia de planos injustificados desde cualquier punto de vista. El *nadir* de la ducha y otros escorzos de la protagonista duchándose.

–Sustitución del color por el blanco y negro. Hitchcock decidió ahorrar en este aspecto para poder invertir más parte de su presupuesto en lo que consideraba valioso en ese momento: las tomas imposibles y el montaje. Pero además de un ahorro, es una elección, una renuncia voluntaria para potenciar la violencia del film y la dureza de las sombras de inspiración expresionista.

– Tomas sincopadas, con elipsis no narrativas, cuyo único fin debe de ser la misma fragmentación. Asíndeton, yuxtaposición de los elementos sintácticos sin continuidad entre ellos. Ausencia de nexos, todos los planos se suceden por cortes abruptos que se hacen aún más evidentes al no respetar la secuencialidad de proporciones de lo encuadrado en el cambio de plano.

–Predominio de planos cortos en el espacio y en el tiempo: aparecen multitud de planos detalle, lo cual no era habitual antes y el plano contra plano como recurso que ya, en sí mismo, supone una ruptura del espacio y una reconstrucción posterior.

–Otra de las rupturas es la expectativa defraudada, una especie de guiño del director a sus espectadores, acostumbrados al otro idioma. Durante un breve instante, la mano de Marion se acerca a la cámara como suplicando ayuda. Parece que van incluso a tocarse, que podrá producirse el encuentro como ocurría en la secuencia anterior. Sin embargo, cuando están cerca de tocarse, el plano se interrumpe abruptamente y se pasa a otra perspectiva de la mano arrancando la cortina de la ducha.

Mientras que en *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, las cortinas se abrían pausada y acompasadamente, aquí la cortina es arrancada mientras la protagonista se aferra a ella, a lo único que le queda tras la negativa de la cámara. En este caso, la mirada de la protagonista no se encuentra con la del director a través de la cámara, sino que es rechazada por él y tampoco se encuentra con la del espectador, que es su último intento y a quien dedica su última expiración.

Esta invocación desesperada de la mano a la cámara no es una innovación, aunque sí el modo de retratarlo. Recordemos que en *Dial M for Murder* (*Crimen perfecto*), 1954, Hitchcock había experimentado con el cine en tres dimensiones y, aunque finalmente había sido un fracaso, soñaba con la mano de la víctima recorriendo el patio de butacas como una garra suplicante al espectador. Esa identificación de la cámara con el espectador ha estado siempre en Hitchcock, pero lo que ha querido hacer en cada caso con ese poder es bien distinto. En 1954, movido por distintas inquietudes, la autocensura le lleva a trabajar en paralipsis y durante los siguientes y anteriores años (periodo de unidad), evita al espectador los actos de máxima violencia que son, sin embargo, perfectamente interpretables por otros indicios. En *Psycho* y en todo el periodo de fragmentación que le sigue hasta el final de la filmografía de Alfred Hitchcock, en 1972, hay un

sobreesfuerzo por hacer cada vez más explícita la misma violencia que siempre estuvo contenida en sus films.

–Hegemonía total del montaje que dirige, ejecuta, planifica y cuenta la secuencia completa. En esta secuencia, breve e intensa, contenedora de muchos más planos de lo habitual, el único orden viene impuesto por el montaje, que, no obstante, se toma las licencias poéticas que quiere, fruto del manierismo y verso libre de esta etapa. Así observamos planos de los ojos, de aparente contenido imaginado, pero sin justificación presente. El montaje realiza el paso de unos a otros planos sin continuidad más que la aportada por el sonido. El acompañamiento métrico del baile del cuchillo con los acordes agudos de la melodía, son la base de una secuencia dirigida desde el montaje y no desde la posición de cámara, que había producido una visión desestructurada y calidoscópica de la misma.

–Fragmentación narrativa manifiesta en el mismo hecho de asesinar a la protagonista hacia la mitad del film, en esta misma secuencia que analizamos. Esta secuencia parte en dos la película y son dos partes que no se reconcilian en ningún momento. Las tramas se presentan sin que sean respaldadas por ninguna continuidad. No sabemos qué ocurre con el dinero robado ni con la relación que parece surgir entre la hermana de Marion y su novio, ni qué había ocurrido en el motel y en la cabeza de Norman Bates. Encontramos un extraño y forzado anticlímax en el que se explican estos sucesos verbalmente al final del film, lo que solo aumenta la extrañeza e inconexión de esta parte con el resto. No se explica todo ni resulta coherente la resolución explicada de lo que la imagen ha dejado fragmentado. Aquella conversación final no deja de parecer un añadido tan inconexo y extraña como el resto de la película.

–Indistinción entre culpables e inocentes en el tratamiento de la cámara. En esta secuencia en concreto, los planos de asesino y víctima están entremezclados, son muy cortos y cercanos y su tratamiento es el mismo. De hecho, cuesta distinguirlos. La cámara, que antes había acompañado o respetado a los personajes durante sus momentos de máxima turbación, parece ahora estar en los

ojos y la mente del asesino, disfrutar del asesinato como el asesino, sin consideración alguna hacia la vida de Marion. En estos últimos films, Hitchcock nos presenta a personajes complejos, como en el caso de Marion, que es una ladrona a la que poco le importan sus relaciones con los demás, hasta las más estrechas, como la de su novio o su hermana a los que no les preocupa traicionar. Estos personajes, a su vez, son víctimas de otros mucho peores, asesinos psicópatas, violadores, a veces, capaces de los más terribles crímenes. Sin embargo, la cámara los aborda con el mismo distanciamiento que a veces es representado por un acercamiento máximo, como en este caso. Esta disociación de la técnica con lo moral es el primer y más representativo síntoma de la fragmentación.

#### 4. SÍNTESIS

En este capítulo han dado fruto las conexiones entre los presupuestos teóricos del capítulo segundo y la revisión de nuestro objeto de estudio, el relato cinematográfico de Alfred Hitchcock, en el capítulo tercero. De esas interacciones han surgido dos frutos importantes: un mapa de las características visuales y sus correspondencias retóricas, poéticas y morales de los estilos de unidad y fragmentación mostrados en el capítulo anterior y un ejercicio de aplicación del modelo sobre dos secuencias representativas de cada uno de los estilos.

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

Hitchcock. Finalmente, hemos podido mostrar que la posición de cámara es una decisión moral que construye el relato hasta que la fragmentación toma posesión de todos los campos y la sobredimensión de la expresión se convierte en el nuevo paradigma.

## CONCLUSIONES Y PROSPECTIVA

«Desde mi óptica personal, Hitchcock era un hombre extraordinario. Una vez me dijo: “¿Quieres ser camarógrafo?”. Yo respondí afirmativamente, “Sí, me encantaría.” Acto seguido me dio un par de consejos. El primero era ir a un museo, o una galería de arte y estudiar detenidamente dos o tres pinturas de artistas consagrados como Rembrandt o similares. Observar y memorizar sus técnicas de iluminación, la dirección de la luz. El segundo consejo consistía en coger una vela y una hoja de papel en blanco, e internarme en una habitación oscura. Sostener entonces la vela en diferentes posiciones en relación con mi cabeza, y observar, con la ayuda de un espejo, los efectos de la luz frontal, la luz lateral, el contraluz, los reflejos o la ausencia de reflejos»<sup>296</sup>.

### 1. RECAPITULACIÓN DE LAS CONCLUSIONES EN CONTRASTE CON LAS HIPÓTESIS

Se recogen en este apartado las conclusiones de esta tesis, que se derivan de las preguntas planteadas en la introducción y que han servido, a su vez, de esqueleto para la conformación del estado de la cuestión y de patrón para el esquema de la investigación posterior.

En primer lugar reconocemos probadas nuestras hipótesis. Hemos podido mostrar que existe una mirada moral en Alfred Hitchcock y que esa mirada se manifiesta en su cine, muy especialmente, a través de las sustancias expresivas y enunciativas encuadre y montaje.

También consideramos probada nuestra segunda hipótesis sobre la mejor división de la obra de Alfred Hitchcock en un periodo de Unidad comprendido entre los

---

<sup>296</sup> CHANDLER C., *Alfred Hitchcock. A Personal Biography*, Simon and Schuster. Trad. de Jorge Conde, *Hitchcock íntimo*, Robinbook, Barcelona, 2009, 98. Son palabras de Bryan Langley sobre Alfred Hitchcock.

años 1927 y 1959 y un periodo de fragmentación comprendido entre los años 1959 y 1976.

En segundo lugar, damos respuesta a las preguntas del planteamiento de cuestiones de nuestra introducción. Lo hacemos en el orden en el que fueron expuestas seguidas de las respuestas derivadas de la investigación. Responden a diferentes enfoques, matices y cuestiones de nuestra hipótesis principal sobre la mirada y de nuestra segunda hipótesis sobre como esas sustancias expresivas en el relato cinematográfico mediado por la mirada del director, constituyen un periodo de unidad y otro de fragmentación.

**HIPÓTESIS PRINCIPAL:** existe una mirada moral en Alfred Hitchcock que se manifiesta en su cine, muy especialmente, a través de las sustancias expresivas y enunciativas posición de cámara y montaje

**RESPUESTA:** El asunto sobre el método técnico-moral, que intuíamos como más adecuado al análisis de las obras de Hitchcock, se ha confirmado como bastante cercano a la perspectiva del director. Hemos podido mostrar la oportunidad de ese método por la naturaleza moral de la mirada de Hitchcock a través del encuadre y el montaje en su cine. La perspectiva moral es en primer lugar la que contempla de un modo más integrador toda la realidad fílmica como un acto de comunicación en el que director y espectador se encuentran creativamente co-creando la película en cada exhibición. La unificación de lo formal-técnico ha sido descrita a través de las obras de García-Noblejas, quien ya desde las últimas décadas del siglo XX nos abría la posibilidad de elaborar una poética de la técnica. La apertura a la dimensión moral en el análisis de la obra de Alfred Hitchcock ha revelado un criterio en el hacer del director en dos claros periodos que no se percibían de igual modo sin esta perspectiva.

SEGUNDA HIPÓTESIS: ¿Puede analizarse la obra de Alfred Hitchcock desde el binomio *unidad-fragmentación*?

RESPUESTA: Hemos mostrado y aportado razones para explicar por qué es más adecuado dividir la obra de Alfred Hitchcock en un periodo de unidad y otro de fragmentación, que mantener la división geográfica en etapa británica y etapa en Hollywood. En primer lugar, es preciso dividir la obra porque entre la unidad y la fragmentación existen diferencias irreconciliables que responden, claramente, a dos visiones contradictorias del mundo. No hay una filmografía única de Alfred Hitchcock, sino una filmografía en dos periodos. En segundo lugar, mientras la división geográfica no aporta valor para el análisis y, de hecho, incomodaba al propio Hitchcock, la división existencial explica mucho mejor las características comunes a todos los films de cada periodo y las diferencias patentes entre ambos.

Sí que hemos probado una contradicción real entre los dos estilos y cómo la fragmentación redimensiona el concepto de contrapunto haciendo posible una contradicción entre el fondo y la forma, además de contradicciones entre varias formas (saltos de continuidad visuales) y una tercera contradicción entre la posición de cámara y la reconstrucción de una protoforma de orden a través del montaje en la fragmentación.

No obstante, no todas las películas de Alfred Hitchcock se ajustan con igual fidelidad a los modelos de unidad y fragmentación. En casos como *Rebecca* (*Rebeca, una mujer inolvidable*), 1940, y *Topaz*, 1969, otras cuestiones ajenas a la voluntad del director intervienen haciendo no atribuible completamente el film al modo en el que Hitchcock lo hubiera deseado.

Fuera de los periodos de *unidad y fragmentación* quedan los primeros filmes de Hitchcock, comprendidos entre 1922 y 1927, en los que

Hitchcock está codirigiendo o dirigiendo por encargo o creando el estilo de unidad que él mismo considera establecido firmemente en *The Lodger* (*El enemigo de las rubias*), en 1927.

Posteriormente hemos considerado que el periodo de unidad culmina con *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, y desde entonces hasta 1960 con *Psycho* (*Psicosis*), hay un periodo de difícil transición entre dos estilos antagónicos. Los films de estos años son lienzos en los que Alfred Hitchcock, formal o narrativamente, comienza a construir una fragmentación por una desconsideración hacia lo humano que no existía anteriormente y que se había planteado en la pregunta de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, sobre la ética de ventanas. *What's the Trouble with Harry* (*Pero, ¿quién mató a Harry?*), 1955 y *Vertigo* (*De entre los muertos*), 1958, forman parte de ese recorrido hacia la fragmentación y están, por lo tanto, en tierra de nadie, aunque en el caso de *Vertigo*, el peso de la fragmentación es muy superior al de la unidad.

Nuestra hipótesis de trabajo no obligaba a formularnos otras preguntas ya recogidas en la Introducción de la tesis. Exponemos ahora las respuestas que hemos alcanzado al final de nuestra investigación.

- ¿Existe, en la obra de Alfred Hitchcock, una cuestión de sentido que se genera en la técnica y que supera los límites del audiovisual como relato?

RESPUESTA: La cuestión de sentido, como indicamos en el modelo de análisis propuesto en el último capítulo de esta tesis, es la capacidad de un texto o un relato, en este caso, de superar su significación particular. En los films de Alfred Hitchcock siempre hay una cuestión de sentido buscada por él mismo y expresada de dos maneras. Cuando le indica a François Truffaut que toda película debe tener interés humano, es decir, hablar sobre lo valioso de lo humano; y cuando a todo lo anecdótico,

particular, que permite tramar una película concreta, pero que cuenta de fondo otro gran relato, lo llama *mcguffin*.

La cuestión de sentido supera siempre lo lingüístico y nos lleva, como recogía Juan José García-Noblejas de la mano de Paul Schrader, a la apertura a la trascendencia. Como hemos mostrado en segundo capítulo de esta tesis, lo que hay más allá del análisis estrictamente lingüístico del relato es un análisis integral que recoge las cinco dimensiones del acto de comunicación mostradas por Juan José García-Noblejas.

- ¿Existe una concepción antropológica en la obra de Alfred Hitchcock? Y si existe, ¿es perceptible en su obra?

RESPUESTA: La visión antropológica del director ha estado presente durante todo el recorrido. Hemos descubierto dos visiones en Alfred Hitchcock, correspondientes a las dos etapas en las que hemos dividido su filmografía y su vida. Una primera visión más esperanzada y otra en la que prima la desconfianza sobre lo humano. En ambas, lo relevante para nuestra tesis ha sido descubrir cómo esas visiones del hombre impregnan la técnica de Alfred Hitchcock durante los dos periodos. Siempre existe una visión antropológica porque siempre existe una idea del mundo y de la realidad y, por lo tanto, de los agentes que en ella intervienen. En el caso de Hitchcock, es una visión antropológica confiada, esperanzada y, en lo respectivo a la comunicación, esencialmente centrada en el paradigma de la búsqueda de la verdad a través del relato cinematográfico (comunicación auténtica) en el periodo de unidad y en la expresión que implica renuncias comunicativas en el periodo de fragmentación.

- ¿Alfred Hitchcock pensaba su creación y producción cinematográfica en categorías metafísicas, como afirman Chabrol y Rohmer en *Cahiers du cinema*?

RESPUESTA: Cuando Claudé Chabrol y especialmente Eric Rohmer hablan de la metafísica en Hitchcock, lo hacen buscando un modo de explicar la poética de la técnica del director. Han descubierto, muy prematuramente, un modo de contar el cine que ya llaman *cine de autor* en Alfred Hitchcock y que tiende al virtuosismo formal. Pero además, descubren (con anterioridad al periodo de fragmentación), que ese virtuosismo no es una forma vacía, sino que abre puertas. La búsqueda de trascendencia de Hitchcock a través de la técnica no es una cuestión común y Chabrol y Rohmer reclaman una metafísica para explicarla.

Recientemente, Pedro Gutiérrez Recacha escribe un libro sobre los directores católicos en Hollywood<sup>297</sup> e incluye a Alfred Hitchcock entre ellos por una cierta inquietud espiritual presente en sus films y en relación con el estilo trascendental que había descrito Paul Schrader.

Hemos percibido, también, en el análisis de la obra cinematográfica de Hitchcock, la necesidad de abrir una puerta e incluso, hemos incluido una dimensión trascendente en el modelo de análisis que proponemos en el capítulo cuatro, aunque es preciso aclarar algunas cuestiones lingüísticas que no todos los autores contemplan del mismo modo, aunque todos reciben el impacto de la misma intuición. Cuando Chabrol y Rohmer hablan de *metafísica*, lo hacen en un primer sentido etimológico y en un segundo sentido parcial haciendo referencia exclusivamente a la teleología, parte de la metafísica. Es esta metonimia la que permite interpretar su reclamación como una cuestión de trascendencia.

La trascendencia, sin embargo, de la que hablan los cahieristas, es una trascendencia de niveles, de hecho, inmanentes, y que queda resuelta por Juan José García-Noblejas en la dimensión poética cuando esta contempla la posibilidad de la poética de la técnica.

---

<sup>297</sup> GUTIÉRREZ RECAHCA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim Directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014.

Pedro Gutiérrez-Recacha reclama la trascendencia narrativa por el sentido espiritual y católico de algunos films de Alfred Hitchcock, por su iconografía, por su simbolismo y porque algunas películas, como *I Confess (Yo confieso)*, 1953, solo pueden ser entendidas por un católico.

Sin embargo, nuestra incorporación de la variable de la trascendencia en el modelo de análisis ha pretendido recoger todas las visiones porque todas tienen de común la capacidad del lenguaje de superarse a través de herramientas propias. El uso trascendente del lenguaje audiovisual o la trascendencia explicada por el lenguaje audiovisual, pueden ser cuestiones metafísicas en Alfred Hitchcock, o también de sentido, suprasemánticas, de sentido para la vida.

- ¿Es ciertamente todo el cine de Hitchcock unívoco desde un punto de vista lingüístico? ¿Hay una sola forma válida para cada película, para cada guión? ¿Hay una sola posición de cámara para cada plano? ¿La película se hace en Hitchcock mucho antes, incluso, que la redacción del guión?

RESPUESTA: Uno de los motivos por los que elegimos el cine de Alfred Hitchcock como objeto material de esta tesis es por su pretensión de univocidad y porque de hecho esa univocidad se percibía, al menos, como los rasgos de un estilo consolidado.

Alfred Hitchcock creía en la forma única para un relato y por eso prefería versionar novelas de poco éxito que grandes obras literarias, cuya forma, de hecho, era, inmejorablemente, la que ya tenían. El recorrido por la filmografía de Alfred Hitchcock a través de la posición de cámara en sus films más significativos nos ha llevado a reconocer patrones claros de posición de cámara asociados a connotación y decisiones morales.

Sin embargo, el recorrido por el periodo de fragmentación nos ha hecho reconocer que la naturaleza misma de la fragmentación es la disociación entre el fondo y la forma y que, por lo tanto, muchos de los recursos y asociaciones firmemente establecidas en el primer periodo se diluyen en este, y no es posible afirmar con contundencia que entre 1959 y 1976 exista un patrón único, unívoco y repetitivo de posiciones de cámara moralmente inducidas.

La cuestión del *decoupage* o premontaje del film en la mente del director es clara en Alfred Hitchcock, porque es de los pocos directores que rueda sin apenas repeticiones y con un plan de rodaje optimizado y que contempla todas las variables, pero que está únicamente en su cabeza. El resto del equipo le sigue sin saber lo que está ocurriendo hasta que observan el premontaje del director.

Además, como hemos mostrado, la dimensión moral es integral e integradora y ello no podría llevarse a cabo sin una concepción previa del film completo en la mente del director. De hecho, como hemos descubierto a lo largo del análisis, la posición de cámara y otros actos comunicativos o diálogos previos y posteriores que residen en el relato, desvelan información para el espectador formado en el idioma de Alfred Hitchcock sobre los futuros acontecimientos. Son pistas que el director deja cuando utiliza, por ejemplo, un tipo de angulación que sabemos que representa algo concreto. Esa gestión de la información a través del suspense es solo posible con un *decoupage* nítido previo. De hecho, es sabido que Alfred Hitchcock disfrutaba con la preproducción y una vez había construido el film en su mente, comenzaba a aburrirse y a pensar en el siguiente, antes incluso del rodaje.

Sin embargo, de nuevo, el periodo de fragmentación plantea alguna excepción a esta costumbre de Alfred Hitchcock de previsualizar y reconstruir los films. En *Topaz (Topaz)*, 1969, por ejemplo, como

indicamos en el capítulo tercero, se rodaron hasta tres finales diferentes en función de los intereses del público, la autocensura de la productora y la decisión del propio Hitchcock. En casos como ese, si existió una previsualización del film completo en la mente del director (y, probablemente, así fue), la resolución es tan fragmentada que impide la conexión de ambas.

- ¿Es en realidad la posición de cámara un acto moral, una mirada que explicita toda una concepción antropológica que se despliega, además, en cada emplazamiento?

RESPUESTA: La posición de cámara, como se muestra en el capítulo segundo de esta tesis, es un acto moral porque es un acto humano y porque es un acto comunicativo. Como lo primero, busca la felicidad, y como lo segundo, esa felicidad se explicita en los fines de la comunicación: *entendimiento, comprensión y colaboración*. Cada emplazamiento es rigurosamente expresión de la cosmovisión del director, bien presuponga una narración omnisciente o un plano subjetivo y cada posicionamiento moral (unidad o fragmentación) conlleva consecuencias en todos los agentes de esa comunicación (especialmente director y espectadores), que les acercan o alejan de los fines propuestos.

En todos los casos, es el director quien se pone en los ojos de otros o en los suyos propios. No obstante, como mostramos en el análisis de su filmografía del tercer capítulo, en algunas ocasiones se producen encuadres que revelan posiciones de cámara especialmente significativas y solo explicables o justificables con una perspectiva moral. A esas las hemos denominado *posiciones relevantes*. Principalmente a través de ellas, aunque como indicamos, la cosmovisión está presente en todas, se puede rastrear la mirada del director cuando la mirada se ha orientado hacia la unidad técnica en el film. De esa apuesta por la unidad, de esa colaboración para la comprensión del otro, de ese colocar la cámara para

ayudar a desvelar una realidad misteriosa, surge ya de hecho una concepción antropológica.

Igualmente, como se explica en el periodo de fragmentación, una apuesta por el montaje como enunciador y por la fragmentación, como ocurre en la última etapa de Hitchcock, permite descubrir una concepción antropológica, que es apoyada por sus biografías y testimonios suyos y de quienes le conocieron en diversos ámbitos, radicalmente diferente a la primera.

- Si formalmente, como creemos, la unidad está representada por la cámara y la fragmentación por el montaje: ¿Puede afirmarse que el cine es una gran contradicción para Hitchcock, una lucha entre dos fuerzas en permanente oposición de la que surge siempre el conflicto y el dinamismo de la trama y el equilibrio o desequilibrio de Hitchcock en su obra y viceversa?

RESPUESTA: Hemos mostrado que los periodos *unidad* y *fragmentación* son existenciales y se suceden cronológicamente, no se presentan con simultaneidad, lo que imposibilita la contradicción en el propio Hitchcock.

En Alfred Hitchcock hay una apuesta por la unidad que es posteriormente una apuesta por el montaje y que no surge de un conflicto entre Hitchcock y el cine, sino entre Hitchcock y el mundo. Hemos recogido desde el estado de la cuestión una luminosa y bellísima afirmación de Chabrol y Rohmer sobre el relato cinematográfico de Hitchcock, quien consideraban que repetía en bucle la misma película sobre un alma enfrentada con el mal. Su bio-filmografía apoya posteriormente esta hipótesis y el análisis de los datos volcados por el análisis cinematográfico nos lleva a concluir de igual modo que no hay más contradicción que la buscada por el propio director en la fragmentación y que incluso esa es fruto de una fragmentación personal y de una ruptura de Alfred Hitchcock con el

mundo y que pese a toda la fragmentación, el montaje no deja de ser una suerte de *logos* frente al caos de la disociación y enajenación.

- ¿La unidad en el relato es una unidad visual? Y si es así, ¿la cámara es su causante? ¿Si se trabaja con varias cámaras, como de hecho hizo Hitchcock, la unidad se rompe?

RESPUESTA: La unidad, como la hemos explicado, es una unidad personal y una elección libre de Alfred Hitchcock. La unidad es la apuesta por la integración y el resultado visual, que se muestra, es consecuencia de la mirada integradora del director sobre el mundo.

La cámara es el medio principal por el que puede producirse la enunciación. En el epígrafe sobre la capacidad expresiva del medio fílmico hemos explicado la relación de la cámara con el resto de medios que intervienen en el rodaje de las películas de Alfred Hitchcock, con sus operadores y con el propio director.

La cámara, *per se*, no produce unidad, pero el uso adecuado de la cámara (naturaleza y razón de las tecnologías en el acto comunicativo), en las ubicaciones que ayudan a la comprensión por parte del espectador, sí que produce unidad.

Por lo tanto, como hemos indicado, la cámara es un medio prioritario sobre el resto porque su capacidad de desvelar, de apoyar los fines comunicativos, es mayor que la del resto de los medios.

El trabajo con varias cámaras, como ocurre en *The Paradine Process (El proceso Paradine)*, 1947, o con la técnica de 3D, que también supone una deconstrucción de la posición de cámara en la enunciación, que Alfred Hitchcock utilizó en *Dial M for Murder (Crimen perfecto)*, 1954,

supondrían ciertamente una ruptura de la unidad si se hubieran consolidado, pero hemos explicado que, de hecho, nunca fue así.

Alfred Hitchcock renegó siempre de la técnica 3D porque consideraba que impedía al espectador formar parte de la película y su uso de varias cámaras nunca supuso un trabajo en multicámara real. Utilizaba varias cámaras para recoger todos los detalles de la expresión de sus personajes o porque era imprescindible en los comienzos del sonoro para trabajar las diferentes versiones de la película, pero, posteriormente, lo reconstruía con el mimo de un sastre, sin que fuera perceptible ningún ataque a la unidad.

Cuando se instala la fragmentación, sin embargo, como se prueba en la secuencia analizada en el capítulo cuatro de esta tesis sobre *Psycho* (*Psicosis*), 1960, la técnica caleidoscópica heredada del multicámara en la televisión, sistema fragmentado por excelencia, la deconstrucción del punto de vista pasa a ser *conditio sine qua non* para la creación de relatos cinematográficos por parte de Alfred Hitchcock.

- ¿El montaje es causa de fragmentación en todos los casos y siempre está en lucha con la posición de cámara? ¿Cómo puede probarse esto?

RESPUESTA: El montaje no solo no es causa de fragmentación, sino que es manifestación, junto con la posición de cámara, de la mirada del director.

El montaje sirve a la enunciación expresada por la cámara y mantiene ese segundo lugar durante todo el periodo de unidad. Hemos hablado de un tipo de montaje, en este periodo, transparente, invisible, al servicio de la unidad. Hemos descrito, en el apartado de análisis de la filmografía de Hitchcock de acuerdo con la posición de cámara, un tipo de montaje durante la unidad y una especial predilección por el montaje interno.

Hemos descubierto, además, durante este periodo, un montaje en el espacio, hacia el interior del plano, además del montaje en el tiempo, entre planos.

Luego el montaje no solo no es síntoma permanente de fragmentación, sino todo lo contrario. El montaje es siempre un criterio de orden y responde siempre a la mirada del director. Cuando decimos que el montaje es protagonista de la etapa de fragmentación lo hacemos porque la cámara renuncia a su deber en la enunciación, los planos se vuelven inconexos, los puntos de vista se multiplican, las tomas se acortan en el espacio y en el tiempo y el montaje, pese a todo ello, introduce un cierto orden, que no deja de ser un sucedáneo de la unidad anterior.

Por lo tanto, el montaje no litiga, sino que se subordina (en el caso de la unidad) o toma el mando por la anarquía reinante (en el caso de la fragmentación). No se opone a la posición de cámara ni a su poder enunciativo, sino que lo apoya o sustituye en función de los periodos de unidad y fragmentación, respectivamente.

- Por último, sobre los estilos de unidad y fragmentación: ¿Cómo son manifestados visualmente? ¿Qué desencadena ambos y qué produce el cambio?

RESPUESTA: Hay un periodo de unidad y un periodo de fragmentación, como hemos visto principalmente en el tercer capítulo. La unidad y la fragmentación en la filmografía de Alfred Hitchcock son la unidad y la fragmentación en la cosmovisión de Hitchcock. Visualmente, son manifestados por los ítems que aparecen en el epígrafe dedicado a las características de cada estilo, al final del tercer capítulo.

En síntesis, en el periodo de unidad encontramos una clara enunciación desde la cámara, un montaje subordinado a esta y transparente, grandes

movimientos de cámara, gran profundidad de campo y perfecta composición de los elementos en el interior de plano, angulaciones y alturas de cámara con claras indicaciones morales, conquista del virtuosismo técnico y de la experimentación, etc.

En la etapa de fragmentación encontramos descomposición del punto de vista, acortamiento de los planos, movimientos continuos y caóticos, ruptura voluntaria de todas las convenciones de reconstrucción del espacio (*raccords*) y del tiempo (saltos temporales) y renunciadas (al color, a las grandes producciones, etc.). En esta etapa, el orden es impuesto *a posteriori* por el montaje.

El recorrido por la filmografía de Hitchcock en el capítulo tercero muestra todas las representaciones visuales de ambos periodos en los films más característicos de cada etapa. Posteriormente, se recogen y sintetizan las características visuales comunes a ambos estilos desde la cuestión de la posición de cámara y pueden observarse en las secuencias analizadas de *The Rear Window* (*La ventana indiscreta*), 1954, y *Psycho* (*Psicosis*), 1960, las huellas visuales que se extienden más allá de la posición de cámara, a otros actos comunicativos de la puesta en escena, el rodaje y la postproducción, en ambos periodos.

La pregunta sobre los desencadenantes de los dos periodos y los motivos del cambio, debe encontrar respuesta en el estado de la cuestión, porque es cuestión previa a la obra cinematográfica de Hitchcock y la dirige. El periodo de unidad en Hitchcock responde a un modo institucional de hacer cine, que el director ha aprendido como un oficio, desde los rótulos e intertítulos del cine mudo, pasando por el diseño de decorados, la redacción de guiones, el apoyo en las tareas de dirección, la producción y finalmente la dirección. Además viene de una gran cultura literaria y teatral. Responde también a la inquietud personal que se representa en la experimentación continua y el interés por devorar todo lo

cinematográfico, bien fueran revistas de todo tipo, innovaciones tecnológicas, corrientes y movimientos artísticos europeos, otros directores... Sobre todas las cosas, el periodo de unidad es fruto de una visión del mundo en la que todo lo dicho tiene cabida y se hila con la intención de expresar ese mundo para mejorar el presente, de contribuir a la cultura, de intervenir comunicativamente para habitar el mundo.

Eso no significa que no existieran, desde siempre, en Alfred Hitchcock, motivos oscuros, tendencias misantrópicas, inquietudes sobre el crimen, el goticismo estético, el expresionismo alemán que había degustado con Murnau, etc.

Muchas de sus películas del estilo de unidad contienen pinceladas de esa amargura interior, de esa lucha contra el mal, librada dentro y fuera de Alfred Hitchcock durante cincuenta años. La cuestión diferencial es que al final de esas luchas siempre ganaban la batalla el bien y la esperanza. Son películas en las que la miseria humana es redimida y redirigida. Por ejemplo, en *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*, 1943, en la que hasta el título nos indica la insidiosa presencia de las dudas que seguirán creciendo hasta *The Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954, y *What's the Trouble with Harry (Pero ¿quién mató a Harry?)*, 1955, Hitchcock pone en boca del tío Charly sus pensamientos sobre la humanidad, terrible, sin futuro; pero el film acaba haciendo justicia y con la historia de amor entre el policía y la sobrina mientras afirman que no todo el mundo es malo y que hay muchos motivos para la esperanza.

Todas esas pequeñas fugas, dudas, inquietudes, etc., van a terminar ganando la partida cuando se encuentran con los acontecimientos vitales a los que Alfred Hitchcock no consigue hacer frente con una visión antropológica crítica, débilmente sostenida, fundamentalmente en su esposa, que como se recoge en el apartado de testimonios directos de Alfred Hitchcock, fue siempre su timón y su vela.

Cuando Alma enferma gravemente en varias ocasiones y la salud del propio Hitchcock también le hace temer por su vida, cuando fallecen su hermano y su madre y la guerra le enseña el rostro más terrible y absurdo de la humanidad, el virtuosismo se vacía y la contención y el montaje transparente se convierten al expresionismo más duro y salvaje.

La voluntad de intelección, comprensión y colaboración, son sustituidas por un estallido iracundo que acaba conduciendo al manierismo. La búsqueda de la verdad es sustituida por la expresividad agresiva y la ruptura interior en el corazón de Alfred Hitchcock es vomitada, con fuerza, en la fragmentación, de la que no se recuperará, al menos estilísticamente, hasta el final de su carrera, quizá sí, tímidamente, al final de su vida.

Lo que produce el cambio, por lo tanto, es una actualización inmediata y brutal de un gran número de potencialidades contenidas en Alfred Hitchcock desde siempre. Los incidentes desencadenantes más claros son las enfermedades de su esposa, pero estas encontraron un buen caldo de cultivo previo en las experiencias vividas por el joven Hitchcock y el modo de almacenarlas. Cuando a todo esto, ya en el periodo de fragmentación, se unieron otros motivos profesionales como los fracasos en taquilla, la falta de reconocimiento por los críticos y académicos y las disputas con sus actrices a las que criticaba que desearan tener vida propia y quienes le acusaban de manipulación reiteradamente, la fragmentación se acrecentó y el montaje, y por lo tanto la reconstrucción, fue el único modo en el que la mirada de Alfred Hitchcock se hizo presente a través de sus películas.

## 2. PROSPECTIVA

### 2.1. Investigación

A lo largo de los diferentes capítulos de esta tesis, se han ido apuntando, también descubriendo, los que se perfilan como los temas de investigación siguientes y que son reclamados por las conclusiones arrojadas por la propia tesis.

Se presentan, naturalmente, dos itinerarios que responden al lugar en el que colocamos la cámara, es decir, al foco de atención. En primer lugar, aparecen los temas concretos, derivados directamente de las tres grandes áreas desde las que se aborda nuestra investigación, (Alfred Hitchcock, Teoría de la comunicación y Teorías del Cine y modelos de análisis fílmico). Estos son los temas concretos de la prospectiva de investigación y aparecen en primer lugar, no jerárquico, sino cronológico.

En segundo lugar, y quizá aún más valiosos que los primeros, aunque ciertamente se derivan de estos, se presentan temas generales, transversales y de servicio a la comunidad universitaria, que son fruto de las relaciones que esta tesis ha tejido con estudios anteriores que pretenden ahondar en esas conexiones para hacer, al servicio de la universidad y de los universitarios, una profundización en la síntesis de saberes para reforzar los puentes que ya existen entre las disciplinas desde las que se aborda esta tesis (Ética, Teoría de la comunicación, Narrativa, Tecnología Audiovisual).

#### 2.1.1. Retos concretos

Una vez elegimos llevar a cabo la propuesta sobre la obra de Hitchcock, se nos planteó la cuestión sobre si abordar sólo la obra cinematográfica o si incluir también la televisiva. Elegimos solo la primera porque en ella la posición de cámara es el claro enunciador, mientras que la tecnología televisiva plantea otra forma de hacer, más fragmentada de por sí. Lo encuadrado por el tema de esta tesis reclama de hecho lo que queda fuera del marco y esos son los primeros retos

concretos de investigación, junto con algunos análisis pormenorizados de algunos films muy característicos de los dos periodos cinematográficos de Alfred Hitchcock.

- Análisis, según nuestro modelo, de un film característico de cada periodo. En concreto, tenemos previstos los siguientes: *Blackmail (Chantaje)*, 1929, como representación del primer periodo. También *Vertigo (De entre los muertos)*, 1958, como representación del periodo de transición y *Frenzy (Frenesí)*, 1972, como representación extrema y final de la fragmentación.

-Revisión de la obra televisiva de Alfred Hitchcock y de las sustancias expresivas enunciativas en este caso, que siguen siendo cámara y edición, en lugar de montaje; siempre y cuando se trate de telefilms, como en el caso de los dirigidos por Alfred Hitchcock, y no de técnica multicámara, en cuyo caso, la mesa de realización adopta las funciones de enunciativo.

-Análisis narrativo concreto de la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock desde la elaboración de los guiones hasta el resultado final; para ponerlo en relación con nuestro análisis técnico y estudiar ambos como fruto del mismo acto de comunicación.

-Ampliar el modelo de análisis propuesto hacia otras decisiones manifiestas en técnicas y elementos de la puesta en escena y de la producción, rodaje y postproducción. Recorrer la filmografía de Alfred Hitchcock desde las implicaciones morales del uso y tratamiento del sonido, de la iluminación, que es tan simbólica y significativa; de la dirección de actores, etc., son retos de investigación que completarán en el futuro nuestra tesis.

-Ensayar el modelo propuesto y la hipótesis de partida sobre la dimensión moral de la posición de cámara, más allá del relato cinematográfico de Alfred Hitchcock, hacia los relatos de otros directores que también han entendido el cine como una obra de arte total, abierta a la trascendencia, capaz de dotar de sentido

nuestra vida, en el camino del desvelar una verdad o en el de apostar por la expresión aceptando grandes renunciaciones, en última instancia, en el de manipular cuando todo lo anterior se trata como un mero objeto.

En este sentido empezariamos siguiendo la senda trazada por los autores que ya han descubierto esta pieza diferente e integradora para el análisis fílmico: Paul Schrader, Pedro Gutiérrez Recacha y los propios cahieristas, Claude Chabrol y Eric Rohmer, quienes junto con su precursor, Jean Luc Godard, ya son autores de un cine que quieren medir en términos metafísicos.

Tras ellos son muchos los directores sobre cuya filmografía nos gustaría aplicar el método propuesto: Henry Hathaway, Eric von Stroheim, Yasujiro Ozu, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Quentin Tarantino, Tarkovski, etc.

–El último reto concreto que nos sugiere nuestra investigación es el comportamiento del modelo cuando se someta a los cambios tecnológicos sufridos por el cine en los últimos años (tras la muerte de Hitchcock en 1980) y los que podemos aventurar que entren a formar parte de este en los próximos años.

Se trata de poner en juego el modelo con tecnologías actuales que son un reto para la posición de cámara como los últimos formatos de 3d, las posiciones de cámara recreadas por ordenador, que permiten aberraciones en los ángulos de visión y posiciones subjetivas antes inalcanzables –Estas seguro habrían sido del agrado de Hitchcock–, técnicas multicámara en continua experimentación de simultaneidad, sincronismo, planificaciones a la carta por parte del espectador, que participa así de la creación etc. y las más recientes apariciones de cámaras 360° , que permiten, aún en aplicaciones informáticas, elegir al espectador el plano y que suponen, de hecho, una negación de la posición de cámara.

Prever que solo las que suponen un enunciador se incorporarán finalmente al cine y que la interactividad seguirá creciendo en la co-creación de la obra, es un gran reto que seguirá ahondando en las muchas posibilidades ofrecidas por la teoría

dialógica de la comunicación y que acoge, de hecho, las preguntas para todos estos retos de investigación.

### 2.1.2. Retos generales

Una vez ampliado el panorama, ofrecida una visión extendida de un plan de investigación ambicioso, se presenta con fuerza la pregunta por la finalidad y el sentido de servicio de lo anterior. Esa pregunta encuentra respuesta en los retos generales, que buscan orientar la investigación hacia la reflexión sobre los esquemas implícitos que rigen los modelos de comunicación que asumimos acríticamente. De esta investigación surgen nuevos modelos centrados en la persona.

La Universidad Francisco de Vitoria ha generado líneas de investigación bajo ese prisma en todas las ciencias vinculadas a sus grados universitarios. Se han consolidado grupos estables de investigación, en cuyos caminos recorridos, especialmente en los que se dedican al estudio de la comunicación humana y a su praxis desde esta perspectiva, se asienta naturalmente esta tesis y recibe el impulso necesario para continuar ahondando en esta línea, cuyos autores describen de este modo:

«Repensamiento teórico de los fundamentos y el sentido de la comunicación social a partir de la persona. Con fundamentación en la Teoría de la comunicación y para la renovación curricular de contenidos y metodologías. Favorecer el diálogo interdisciplinar y formar profesionales de la comunicación altamente cualificados y capaces de transformar la realidad y los medios de comunicación en los que desempeñen su labor»<sup>298</sup>.

Con esa línea en mente, nos proponemos continuar desarrollando la dimensión práctica de esa línea de investigación de la Universidad Francisco de Vitoria sobre

---

<sup>298</sup> Propuesta de línea de investigación para grupo estable de la UFV, creación del Modelo de Coaching Dialógico. Disponible en internet en: <http://recursos.ufv.es/docs/ficha7.1.pdf>. Fecha última consulta: 22-octubre-2015.

el repensamiento y hacer visible el camino ya conquistado por la Teoría dialógica de la comunicación para formar un poso de investigación sobre un criterio previo. En concreto, nos proponemos ahondar en la significación del adecuado uso de la tecnología, principalmente las cámaras cinematográficas, en la visión dialógica de la comunicación.

Además, creemos que ese gran reto conlleva implícita una hermenéutica que es, de suyo, otro reto de investigación general de esta prospectiva. Se trata de la expansión y fortalecimiento de la síntesis de saberes que necesita el repensamiento de la comunicación para ser integral e integrador y que, en nuestro caso, se entablará entre las disciplinas desde las que hemos abordado central o tangencialmente nuestro objeto de estudio. Disciplinas como la Narrativa y la Realización audiovisual y cinematográfica, junto con la tecnología para la creación audiovisual, observadas desde la Filosofía, con un anclaje ético, producirán, una visión más integral y humanísticade la comunicación audiovisual.

## 2.2. Divulgación

El destino final de lo aquí descubierto son las aulas universitarias, que forman parte de una comunidad de aprendizaje formada por alumnos y profesores, que serán, en dos niveles, receptores de la divulgación de esta tesis.

Es necesario recordar, en primer caso, que esta tesis ya es en gran medida fruto de la prospectiva de divulgación de otra anterior<sup>299</sup>, y de la actitud de repensamiento de la Universidad Francisco de Vitoria hacia todas las disciplinas. La divulgación de los primeros resultados de esa actitud que aporta una nueva visión de la comunicación nos hace querer un modelo de análisis fílmico centrado en la persona y, después, nos hace querer comunicarlo impregnando en primer lugar las asignaturas que impartimos desde hace más de una década y, posteriormente, las que con ellas comparten área temática.

---

<sup>299</sup> ABELLÁN-GARCÍA, A., *Crítica, fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2009.

Creemos interesante traducir alguna de las obras que se citan en la bibliografía, que no han sido editadas en España y que explican algunas de las recientes reinterpretaciones del relato cinematográfico de Alfred Hitchcock y de su huella en directores españoles como Almodóvar y Amenábar. Nos referimos a *Latin Hitchcock: how Almodóvar, Amenábar, de la Iglesia, Del Toro and Campanella became Notorious*<sup>300</sup>, por ejemplo o a la obra que inspira *Hitchcock, el maestro del suspense*, film de Gervasi en 2012. Este libro se basa en una obra de Stephen Rebello<sup>301</sup>, que sería interesante conocer para dar sentido al modo en el que el film recoge los avatares del rodaje de *Psycho (Psicosis)*, 1960 y las peculiaridades del carácter del director.

Posteriormente entendemos que sería menester elaborar un primer artículo académico que proponga como una posible respuesta a los grandes interrogantes de Alfred Hitchcock, que son expresados por todos los autores como una contradicción de estilos o entre el cine y la forma de ser del director, una respuesta moral, que nos invita a entender el cine de Hitchcock a través de la unidad y la fragmentación.

Otro aspecto de nuestra prospectiva de divulgación sería la asistencia a congresos del estilo del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra, *CIMOC*, el Congreso Universitario Internacional sobre la comunicación en la profesión y en la universidad de hoy, *CUICIID* o el Congreso *Ciudades Creativas*, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

---

<sup>300</sup> KERCHER, D., *Latin Hitchcock: how Almodovar, Amenabar, de la Iglesia, Del Toro and Campanella became Notorious*, Columbia University Press., N, Y, 2015.

<sup>301</sup> REBELLO, S., *Alfred Hitchcock and the making of Psycho*, Soft Skull Press, U.S.A., 2013.

## BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN

### 1. LIBROS

#### 1.1. Libros sobre Alfred Hitchcock

ALBERICH, E., *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen.*, Fabregat, Barcelona, 1987.

BARTON PALMER, R. y BOYD, D., *Hitchcock at the source. The auteur as adaptor*, State University of N,Y, N,Y, 2011.

BELTON, J., *Rear Window*, Cambridge University Press, London, 1999.

CASTRO DE PAZ, J., *Alfred Hitchcock*, Cátedra, Vigo, 2012.

–*Vertigo*, Paidós, Madrid, 1999.

CHABROL, C. y ROHMER, E., *Hitchcock*, Ramsay Poche Cinema, 2006. Trad. De Irene Miriam Agoff, Hitchcock, Manantial texturas, Buenos Aires, 2010.

CHANDLER, C., *Alfred Hitchcock. A Personal Biography*, Simon and Schuster. Trad. de Jorge Conde, *Hitchcock íntimo*, Robinbook, Barcelona, 2009.

DOMARCHI, J., *La politique des auteurs*, l'Étoile-Cahiers du cinema, 1984. trad. de Teresa Renales Lang, *Hawks, Hitchcock*, Fundamentos, Madrid, 1999.

GOTTILEB, S., *Alfred Hitchcock: Interviews*, University Press of Mississippi, Oxford, Mississippi, 2003.

–*Hitchcock on Hitchcock*, University of California Press, California, 1997.

GOTTILEB, S., y BROOKHOUSE, C., *Framing Hitchcock: Selected Essays from the Hitchcock Annual*, Wayne State University Press, Michigan, 2002.

GUTIERREZ RECACHA, P., *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*, Encuentro, Madrid, 2014.

KERCHER, D., *Latin Hitchcock: how Almodovar, Amenabar, de la Iglesia, Del Toro and Campanella became Notorious*, Columbia University Press, N,Y, 2015.

MAKKAI, K., *Philosophers on film Vertigo*, Routledge, N,Y, 2013.

MARTÍNEZ, E. M., *Hitchcock, imágenes entre líneas*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2011 (Tesis doctoral).

McGILLIGAN, P., *Alfred Hitchcock, a Life in Darkness and Light*, Harper Collins books, N, Y, 2003.

MIGUEL, M., *La representación de la mirada en la ventana indiscreta*, ediciones de la mirada, Valladolid, 2000 (tesis doctoral).

REBELLO, S., *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*, Soft Skull Press, Berkeley, California, 2013.

RUSSEL TYLOR, J., *Hitch: the Life and Timer of Alfred Hitchcock*, Da Capo Press, Boston, Massachusetts, 1978.

SHARFF, S., *The Art of Looking*, Limelight Editions , Hal Leonard, Milwaukee, 2004.

SPOTO, D., *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*. Harper Collins, Broadway, 1983. Trad. de Domingo Santos, *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*, Ultramar, Barcelona. 1985.

SPOTO, D., *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of his Motion Pictures*, Allen Hopkinson and Blake , New York., 1992. Trad. de Victoria Llorente, *El arte de Alfred Hitchcock. Las películas de Hitchcock*. 2 Vols. RBA. Barcelona. 1992.

THOMSON, D., *The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Thought America to Love Murder*, Basic Books, N. Y., 2010.

TRUFFAUT, F., *Hitchcock Truffaut*, Ramsay, París, 1983. Trad. De Rafael del Moral, Akal, Madrid, 1991.

## 1.2. Otras fuentes bibliográficas

ABELLÁN, A., *Crítica. Fundamentos y corpus disciplinar para una teoría dialógica de la comunicación*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2012 (tesis doctoral).

AGEJAS, J. A., *La ruta del encuentro*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2012.

—*El arte de aprender la libertad, curso de Ética*, Spiritus Media, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2003.

ALMACELLAS, M., *Seguir educando con el cine*, Digital Reasons S.C., Barcelona, 2014.

- Camino hacia la madurez personal*, Desclée de Brouwer, Barcelona, 2010.
- Educación con el cine, 22 películas*, internacionales universitarias, Barcelona, 2004.
- APODAKA, E. y VILLAREAL, M. *El poder en busca de la autoridad*, Club Universitario, Alicante, 2008.
- ARDENOL, E., *La Mirada antropológica o la antropología de la mirada. De la representación audiovisual de las alturas a la investigación etnográfica con una cámara de vídeo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1994 (tesis doctoral).
- AUMONT, J. y MARIE, M., *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 2009.
- BLONDEL, M., *L'action: essai on a critique of life and a science of practice*, University of Notre Dame, Paris, 1983. Trad. de J. Isasi. y C. Izquierdo, *La acción*, BAC, Madrid, 1996.
- BURCH, N., *Praxis du Cinéma*, Gallimard, París, 1970. Trad. de Ramón Font, *Praxis del cine*, fundamentos, Madrid, 2004.
- La lucarne de L'infiniti: naissance du langage cinématographique*, L'Harmattan, 2007. Trad. de Francisco Llinas *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.
- CÁRDENAS, L., y RESTREPO, C. (ed.), *Didácticas de la filosofía*, San Pablo, Colombia, 2012.
- CARAMÉS, J., ESCOBEDO, C. Y BUENO, J., *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2000.
- CARMONA, R., *Cómo se comenta un texto filmico*, Cátedra signo e imagen, Madrid, 1996.
- CASSETTI, F., y DI CHIO, F., *Analisi del film*, Fabbri Bompiani, 1991. Trad. de Carlos Losilla, *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2003.
- CHABROL, C., *La Nouvelle Vague*, Cahiers du cinema, París, 1999. Trad. de Miguel Rubio, *La Nouvelle Vague*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Comment faire un film*, Payot, París, 2003. Trad. de Carlos Barbachano, *Cómo se hace una película*, Alianza editorial, Madrid, 2004.

- DELEUZE, G., *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Éditions de Minuit, París, 1983. Trad. de Irene Agoff, *Estudios sobre el cine I. La imagen–movimiento*, Seix Barral, Barcelona, 1985, prefacio.
- DOLEZEL, L., *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Londres, 1998. Trad. de Félix Rodríguez *Heterocósmica ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid, 1999.
- ECO, U., *Cultura y semiótica*, trad. de C. Vázquez, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2009.
- Apocalitticci e integrati*, Bompiani, Milán, 1977. *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- Cinque Scritti morali*, Bompiani, Milán, 1997. Trad. de H. Miralles *Cinco estudios morales*, Debolsillo, Barcelona, 2000.
- ECO, U. y COSTA, A., *Saper vedere il cinema*, Bompiani Milán, 1985. Trad. de Carlos Losilla, *Saber ver el cine*, Paidós, Barcelona, 2003.
- FERNÁNDEZ–SANTOS, A., *La mirada encendida, escritos sobre cine*, DEBATE, Madrid, 2007.
- FERRER, U., *Filosofía moral*, Servicio de publicaciones de la universidad de Murcia, Murcia, 1997, 13.
- FRANKL, V., *Ein Psychologe erlbl das Konzntarionslager*. Trad. de C. Koppplhuber y G. Insausti *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 1999.
- GAMALERI, G., *La galassia McLuhan*, Armando, Roma, 1976. *La galaxia McLuhan*, ATE, Barcelona, 1981.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J., *Información audiovisual: los géneros*, Paraninfo, Madrid, 1999.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J., *Medios de conspiración social*, Eunsa, Navarra, 2006.
- Comunicación y mundos posibles*, Eunsa, Navarra, 2005.
- Comunicación borrosa. Sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica*. Eunsa, Navarra, 2000.
- Poética del texto audiovisual*, Eunsa, Navarra, 1982.

- GARCÍA-NOBLEJAS, J. y SÁNCHEZ, J., *Información y persuasión*, servicio de publicaciones de la universidad de Navarra, Navarra, 1999.
- GILES, P., *American Catholic Arts and Fictions*, Cambridge Univpress, Londres, 1992.
- GILI, J. A., SAUVAGET, D., TESON, C. y VIVIANI, C. *Les grands réalisateurs*, Larousse, 2006. Trad. de Sofía Barthelot, *Los grandes directores de cine*, Robinbook cine ma non troppo, Barcelona, 2008.
- GOMEZ TARÍN, F., *Al final de la escapada, Jean-Luc Godard (1959)*, Octaedro, Barcelona, 2005.
- GÓNZALEZ REQUENA, J. *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid, 2002.
- GRANADOS GARCÍA, C. y GRANADOS GARCÍA, J., *El corazón, urdimbre y trama*, Montecarmelo, Madrid, 2010
- GUTIERREZ RECACHA, P., *El origen y la consolidación del western en la cinematografía española (1954-1965)*, UAM, Madrid, 2006.
- GUTIERREZ, R. (coord.) *Poéticas de La persona. Estudios en honor de Juan José García-Noblejas*, Comunicación social, Salamanca, 2013.
- HABERMAS, J., *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Shurkamp, Paperback, 2006. Trad. de M. Jiménez, *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Barcelona, 2003.
- KONISGSBERG, I., *The Complete Film Dictionary*, Bloomsbury publishing PLC, Londres, 1997. Trad. de E. Hernando, y F. López Martín, *Diccionario técnico Akal de cine*, Akal, Madrid, 2004.
- LAÍNEZ, J., *Construcción metafórica y análisis fílmico*, Institució Alfons el Magnánim, diputació de Velència, Valencia, 2003.
- LAÍN, P., *Teoría y realidad del otro*, Selecta de revista de Occidente, Madrid, 1968.
- LÓPEZ QUINTÁS, A. *La ética o es transfiguración o no es nada*, BAC, Madrid, 2014.
- Cuatro personalistas en busca de sentido*, Rialp, Madrid, 2009
- Vértigo y Extasis*, Rialp, Madrid, 2006.
- La experiencia estética y su poder formativo*, Deusto, Bilbao, 2004.

—*Liderazgo creativo. Hacia el logro de la excelencia personal*, Nobel, Oviedo, 2004.

—*Inteligencia creativa: el descubrimiento personal de los valores*, BAC, Madrid, 2002.

—*Tolerancia y manipulación*, Rialp, Madrid, 2001.

—*Estética de la creatividad.*, Rialp, Madrid, 1998..

—*El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid, 1997.

—*Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid, 1994.

—*Vértigo y éxtasis, bases para una vida creativa*, APCH, Madrid, 1987.

—*Hacia un estilo integral de pensar*, Universidad de Palma de Mallorca, Facultad de Filosofía y letras, Palma de Mallorca, 1975.

LUCAS, R., *Orizzonte verticale. Senso e significato della persona umana*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2007. Trad. de Salvador Antuñano, *Horizonte vertical. Sentido y significado de la persona humana*, Bac, Madrid, 2008.

MARCEL, G., *Les hommes contre l'humain*. La Colombe, París, 1951. Trad de J. AYUSO, *Los hombres contra lo humano*, Caparrós editoriales, Colección Espirit, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, J., *La novela semanal cinematográfica*, colección literatura breve, consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 2002.

MARÍAS, J., *Breve tratado de la ilusión*, Alianza, Madrid, 2014.

—*La felicidad humana*, Alianza, Madrid, 2013.

McLUHAN, M., *The Gutenberg Galaxy*, 1962. trad. de J. Novella, *La galaxia Gutenberg*, h círculo de lectores, Barcelona, 1993.

McLUHAN, M., FIORE, Q. y AGEL, G., *The medium is the Masseur, an inventory of effects*, Gingko Press *El medio es el mensaje, un inventario de efectos*, Paidós, Barcelona, 1995.

MIRÓ, S. *El sentido del sufrimiento en la obra de Flannery O'Connor*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid, 2010 (tesis doctoral).

MITRY, J., *La sémiologie en question*, Les Editions du Cerf. Trad. de María del Mar Linares, *La semiología en tela de juicio, cine y lenguaje*, Akal, Madrid, 1990.

—*Esthétique et Psychologie du cinema* (1,2), Éditions universitaires, París, 1965. Trad. de René Palacios, *Estética y Psicología del cine* (I y II), Siglo XXI España editores S.A., Madrid, 1978.

—*Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, París, 1963. *Diccionario de cine*, Plaza y Janés, Madrid, 1970.

MORAGAS, M., *Sociología de la comunicación de masas*, tomo II, Gustavo Gili, Barcelona, 1985

MUÑOZ, J., *Cine y misterio humano*, Rialp, Madrid, 2003.

PANTALEÓN PANERO, C., *Del espacio fílmico al espacio protofílmico. Del espacio arquetípico al espacio fenomenológico*, Escuela superior de Arquitectura, universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2012, (tesis doctoral).

PEARCE, G. K., *Wisdom and Innocence*, Hodder and Stoughton, 1996. Trad. de Carmen González del Yerro, *Chesterton sabiduría e inocencia*, Encuentro, Madrid, 2009.

PÉREZ BOWIE, J., *Leer el cine la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.

RUIZ MARTINEZ, N., *Poesía y memoria, "Histoire's du cinema de Jean-Luc Godard"*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

RUPNIK, M., *Il colore della luce*, Lipa, 2003. Trad. de L. Vázquez y P. Cervera *Los colores de la luz*, Monte Carmelo, Burgos, 2003.

ROHMER, E., *Six contes moraux*, ed. L'Herme, París, 1974. Trad. de Joaquín Jordá, *Seis cuentos morales*, Anagrama, Barcelona, 2000.

--*Elisabeth: roman*, Gallimard, París, 1946. Trad. de Concha Madueño, J.C., Madrid, 2007.

RUSSO, E., *El cine clásico desde David Griffith a Clint Eastwood*, Manantial, Buenos Aires, 2008.

SARRIS, A., *Interviews with Film Directors*, Avon Books, Londres, 1969. *Entrevistas con directores de cine*, magisterio, Madrid, 1975.

SARTORI, G. *Homo videns, Televisione e post-pensiero*, Editori Laterza, Roma, 2014. Trad. de Ana Diaz Soler, *Homo videns, la sociedad telediorigida*, taurus, Madrid, 2012.

SCHRADER, P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Trad. de Breixo Viejo, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson y Dreyer*, J.C., Madrid, 1999.

*El estilo trascendental en el cine Ozu, Bresson, Dreyer*, Trad. de B. Viejo, J.C., Madrid, 1999.

TAVERNIER, B. y COURSDON, J., *50 ans de cinéma américain*, Editions Nathan, 1991, 1995. Trad. de Francisco Diaz de Corral, *50 años de cine norteamericano*, Akal, Madrid, 2006, vol I.

TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, 2ª Edición actualizada: 2010. Reimpresión: Debolsillo. Madrid. 2011.

TUBAU, I, *Hollywood en Argüelles*, Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1984.

## 2. ARTÍCULOS EN REVISTAS Y CONGRESOS

### 2.1. Artículos sobre Alfred Hitchcock

CERDAS, D., “Hitchcock y Psicosis. El acuchillamiento del terror clásico”, *Creación y producción en diseño y comunicación*, año IV, nº 14, Buenos Aires, 2008, 1-77. Disponible en internet en:

[http://fido.palermmo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/detalle\\_articulo.php?id\\_articulo=3888&id\\_libro=29](http://fido.palermmo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=3888&id_libro=29). Fecha última consulta: 22-octubre-2015.

MARTÍN ARIAS, L., “Alfred Hitchcock”, *Filmoteca Escritos*, 132, Caja España, 1999.

### 2.2. Otros artículos y actas de congresos

ABELLÁN-GARCÍA, A., «Teoría dialógica de la comunicación: devolver al hombre con el hombre al centro de la investigación», *Comunicación y hombre*, revista interdisciplinar de Ciencias de la comunicación y humanidades, nº 7, 2011, 213-222.

AGEJAS, J. A., «La polémica del caso Balauz-Espada», *Información, libertad y derechos humanos: la enseñanza de la ética y el derecho de la información*, 2004,

1-14. Recoge los contenidos presentados en: *Congreso internacional de Ética y derecho de la información* (Febrero, 2003, Valencia). Disponible en internet en: [ddf.v.uv.es/bitstream/handle/10641/289/Agejas\\_40\\_05.pdf?sequence=1](http://ddf.v.uv.es/bitstream/handle/10641/289/Agejas_40_05.pdf?sequence=1). Última consulta: 22-10-2015.

ALMACELLAS, M., «El foco en el corazón: la educación de la afectividad a través del cine», *I Congreso de cine y educación* 14-16-October-2011, ed. Asociación cinema net.

CASADO, M., «El estudio de la narrativa audiovisual», *Revistas UCM*, disponible en internet en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/artile/download/DCIN8383110289A/20621>  
Última consulta: 22-octubre-2015.

IRAMAIN, J., Reseña sobre *Comunicación borrorsa, sentido práctico del periodismo y de la ficción cinematográfica* (GARCÍA-NOBLEJAS, J. *Op. Cit.*, 2009), en *Communication and Society*, Vol. 13, nº 2.

LUENGO, M., Reseña «Juan José García-Noblejas *Medios de conspiración social*», *Communication and society*. Disponible en internet en: [communication-society.com](http://communication-society.com). Última consulta: 22-octubre-2015.

McLUHAN, E. «McLuhan Antes y ahora. El trabajo pendiente de mi padre». *Infoamérica*, 7-8, 2012, 24-25.

RAJAS, M. y SIERRA, J., «El tiempo narrativo del montaje interno», *Prisma Social*, nº4-2010, 1-23. Disponible en internet en: [www.isdfundacion.org](http://www.isdfundacion.org). Última consulta: 22-octubre-2015.

RODRÍGUEZ PARDO, J., «A propósito de Habermas: una reflexión sobre la conexión entre las condiciones de validez del habla y la idea de lo justo objetivo», *Derecom, Nueva época*, nº 7, 1-11, septiembre-diciembre, 2011. Disponible en internet en: <http://derecom.com/numeros/pdf/julian.pdf>. Última consulta: 22-octubre-2015.

VAZQUEZ, .M., «Análisis fílmico e interpretación: Epistemología de los modos de significación», *Revistas U.C.M.*, vol. 21, año 2010, 249-277. Disponible en internet en:

<http://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/download/CDMU1010110249A/20748>, última consulta: 25-octubre-2015.

### 3. PELÍCULAS Y OTRAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS

#### 3.1 Filmografía de Alfred Hitchcock

##### A) Como rotulista

- 1920 *The Great Day*, de Hugh Ford.
- 1920 *The Call of Youht*, de Hugh Ford.
- 1921 *The Princess of New York*, de Donald Crisp.
- 1921 *Dangerous Lies*, de Paul Powell.
- 1921 *The Mistery Road*, de Paul Powell.
- 1921 *Beside the Bonnie* de Briar Bush.
- 1922 *Three Live Ghosts*, de George Fitzmaurice.
- 1922 *Perpetua*, de John S., Robertson.
- 1922 *The Man from Home*, de George Fitzmaurice.
- 1922 *A Spanish Jade*, de John, S., Robertson.
- 1922 *Tell Your Children*, de Donald Crisp.

##### B) Como ayudante de dirección y otras funciones

- 1921 *Always Tell Your Wife*, de Hugh Croise.
- 1922 *Woman to Woman*, de Graham Cutts.
- 1923 *The Prude´s Fall*, de Graham Cutts.
- 1923 *The White Shadow*, de Graham Cutts.
- 1924 *The Passionate Adventure*, de Graham Cutts.
- 1925 *The Black Guard*, de Graham Cutts

##### C) Como director

- 1922 *Number-thirteen* (producción y puesta enescena), (Inconcluso)
- 1926 *The Pleasure Garden* (*El jardín de la alegría*).
- 1926 *The Mountain Eagle* (*El águila de la montaña*).
- 11926 *The Lodger: a story of London Fog* (*El enemigo de las rubias*)

- 1927 *Downhill (Declive)*
- 1927 *Easy Virtue (Dudosa virtud).*
- 1927 *The Ring (El ring).*
- 1928 *The Farmer´s Wife (La esposa del granjero).*
- 1928 *Champagne*
- 1929 *The Maxman (La isla del pecado)*

#### D) Sonoros

- 1929 *Blackmail. (Chantaje/ La muchacha de Londres).*
- 1930 *Elstree Calling (Elstree llama).*
- 1930 *Juno and the Peacock*
- 1930 *Murder (Asesinato)*
- 1931 *The Skin Game (Juego sucio).*
- 1932 *Rich and Strange (Ricos y extraños)*
- 1932 *Number-seventeen*
- 1932 *Lord´s Camber Ladies*
- 1933 *Waltzes from Viena (Valses de Viena).*
- 1934 *The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado) versión británica.*
- 1935 *The Thirty-nine steps (Los 39 Escalones)*
- 1936 *The Secret Agent (Agente secreto)*
- 1936 *The Woman Alone/Sabotage (La mujer solitaria/Sabotaje)*
- 1937 *Young and Inocent (Inocencia y juventud)*
- 1938 *The Lady Vanishes (Alarma en el expreso)*
- 1939 *Jamaica Inn (La posada de Jamaica)*
- 1940 *Rebecca (Rebeca, una mujer inolvidable).*
- 1940 *Foreign Correspondent (Enviado especial)*
- 1941 *Mr. and Mrs. Smith (Matrimonio original)*
- 1941 *Suspicion (La sospecha)*
- 1942 *Sabotage (Sabotaje)*
- 1943 *Shadow of a Doubt (La sombra de una duda)*
- 1944 *Lifeboat (Náufragos)*

- 1945 *Spellbound (Recuerda)*
- 1946 *Notorious (Encadenados)*
- 1947 *The Paradine Case (El proceso Paradine)*
- 1948 *Rope (La soga/Festín diabólico)*
- 1949 *Under Capricorn (Atormentada/ Bajo el signo de Capricornio)*
- 1950 *Stagefright (Pánico en la escena/Desesperación)*
- 1951 *Strangers on a train (Extraños en un tren/ Pacto siniestro)*
- 1953 *I confess (Yo confieso)*
- 1954 *Dial M for Murder (Crimen perfecto)*
- 1954 *The Rear Window (La ventana indiscreta)*
- 1955 *To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón)*
- 1955 *What's the Trouble with Harry (Pero... ¿quién mató a Harry?)*
- 1956 *The Man Who Knew Too Much. (El hombre que sabía demasiado)*
- 1956 *The Wrong Man (Falso culpable)*
- 1958 *Vertigo (De entre los muertos)*
- 1959 *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*
- 1960 *Psycho (Psicosis)*
- 1963 *The Birds (Pájaros)*
- 1964 *Marnie (Marnie, la ladrona)*
- 1966 *Torn Curtain (Cortina rasgada)*
- 1969 *Topaz*
- 1972 *Frenzy (Frenesí)*
- 1976 *Family Plot (La trama)*

#### E) Cortometrajes

- 1944 *Aventure Malgache (Aventura malgache)*
- 1944 *Bon Voyage*

#### F) obra televisiva

- 1955 *Revenge (Venganza)*
- 1955 *Breakdown (Colapso)*

- 1956 *Back for Christmas* (*Volver para Navidad*)
- 1956 *Wet Saturday* (*Sábado lluvioso*)
- 1956 *Mr. Blanchard's Secret* (*El secreto del señor Blanchard*)
- 1957 *One More Mile To Go* (*Una milla para llegar*)
- 1957 *Four O'clock* (*A las cuatro en punto*)
- 1957 *The Perfect Crime* (*El crimen perfecto*)
- 1958 *A Dip in the Pool* (*Un chapuzón en el mar*).
- 1958 *Poison* (*Veneno*)
- 1959 *Banquo's Chair* (*La silla del asesino*)
- 1959 *Arthur*
- 1959 *The Christal Trench* (*El ataúd de Cristal*)
- 1960 *Incident at a Corner* (*Incidente en una esquina*)
- 1960 *Mrs. Bixby and the Colonel's Coat*. (*La señora Bixby y el abrigo del coronel*)
- 1961 *The Horse Player* (*El jugador*)
- 1961 *Bang! You're Dead*. (*¡Bang, estás muerto!*)
- 1962 *Saw the Whole Thing* (*Yo lo vi todo.*)

#### G) Documental

- 1945 (rodaje) 1985 (exhibición). *Memory of the Camps*. Codirigido con Sidney Bernstein.

### 3.2. Filmografía sobre Alfred Hitchcock

#### A) Entrevistas y documentales

- Entrevista Fletcher Hitchcock 1964.
- Aquarius: Alfred The Great*. Entrevista de Burton a Hitchcock en 1972 durante el rodaje de *Frenzy* (*Frenesí*), 1972, dirigido por Derek Barley.
- Looks at Alfred Hitchcock*, Paul Merton en 2008 para B.B.C.
- Rear Window Ethics: remembering and restoring Alfred Hitchcock classic*. Laurent Bouzereawen 2000.

## B) Películas sobre Alfred Hitchcock

–*Hitchcock*, Sacha Gervasi, 2012.

–*Double Take*, Johan Grimon Pérez, 2009.

–*Looking for Alfred Hitchcock*, Johan Grimon Pérez, 2005.

## 4. INTERNET

### 4.1. Recursos on-line sobre Alfred Hitchcock

–BORDANOBA, M., «Censurado. En el año de su centenario, un libro descubre el Hitchcock prohibido», *El cultural. ES*, 30–05–199. Disponible en internet en: [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=14109](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=14109). Última consulta: 23–octubre–2015.

–CAVIARO, J. «La mejor película de todos los tiempos es...

*Vertigo*», *Blogdecine*. Disponible en internet en:

<http://m.blogdecine.com/noticias/la-mejor-pelicula-de-todos-los-tiempos-es-vertigo> Última consulta: 22–octubre–2015.

–DANS, C., «Inicios del cine sonoro: “Blackmail” (1929), Alfred Hitchcock»,

*Pantalla de sombras*, Disponible en internet en

[pantalladesombras.wordpress.com](http://pantalladesombras.wordpress.com), última consulta: 22–octubre–2015.

–DUGUID, M., «Hitchcock´sstyle», *Screenonline*, Disponible en internet en: [www.screenonline.org.uk](http://www.screenonline.org.uk). Última consulta: 23–octubre–2015.

–GONZÁLEZ REQUENA, J., «Hitchcock, una secuencia ejemplar», *Escritos*, nº 2, Caja Popular, Valladolid, 1982. Disponible en internet en: [www.gonzalezrequena.com/resources/Psicoanálisis y análisis](http://www.gonzalezrequena.com/resources/Psicoanálisis_y_análisis). Última consulta: 22–octubre–2015.

–MACGREGOR, J., «Hoy...Declive–Downhill. (Alfred Hitchcock)», *Cine Maldito*. Disponible en internet en: <http://www.cinemaldito.com/hoy-declive-downhill-alfred-hitchcock/> Última consulta: 22–octubre–2015.

–MARTÍN, R., «Alfred Hitchcock, en 3D, en octubre», *Las horas perdidas*, Disponible en internet en: [www.lashorasperdidas.com](http://www.lashorasperdidas.com), Última consulta: 22–octubre–2015.

- MONTIEL, T., «Erich Von Stroheim, el hombre al que usted le gusta odiar», *Mito revista cultural*, Agosto, 2015. Disponible en internet en: <http://revistamito.com/tag/erich-von-stroheim/>, última consulta: 25-octubre-2015.
- NAVAJAS, S. «Cuando Buñuel encontró a Hitchcock», *Libertad digital* 2011–04–29. Disponible en internet en: <http://www.libertaddigital.com/opinion/fin-de-semana/cuando-bunuel-encontro-a-hitchcock-1276238943.html>. Última consulta: 22-octubre-2015.
- «Crimen perfecto de Hitchcock, por fin disponible en 3D», *TCM, el cine que ya tenías que haber visto*, Disponible en internet en: [www.canaltcm.com](http://www.canaltcm.com), última consulta: 22-octubre-2015.
- Blog Alfred Hitch–blog. Disponible en internet en: <https://alfredhitchblog.wordpress.com/>. Última consulta: 22/octubre/2015.
- Crimen perfecto de Hitchcock, por fin disponible en 3D”, *TCM, el cine que ya tenías que haber visto*, Disponible en internet en :[www.canaltcm.com](http://www.canaltcm.com). Última consulta: 22-octubre-2015.
- Página: The Hitchcock´s zone. Disponible en internet en: [http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock\\_books](http://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_books). Última consulta: 22-octubre-2015.
- Aciprensa*: «Sacerdote recuerda conversión de Alfred Hitchcock al final de su vida». Disponible en internet en: <https://www.aciprensa.com/noticias/sacerdote-recuerda-conversion-de-alfred-hitchcock-al-final-de-su-vida-58335/>. Última consulta: 25-octubre-2015.
- The Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954. Análisis de la secuencia inicial: títulos de crédito y movimiento grandilocuente, inicial, de cámara. Secuencia accesible en internet a través de Youtube en la siguiente URL: <https://m.youtube.com/?=es&gl=ES#/watch?v=Kd8reeAmifI> . Última consulta: 22-octubre-2015.
- Psycho* (Psicosis), 1960. Análisis de la secuencia del asesinato de Marion Crane (Janet Leigh) en la ducha del motel. Secuencia accesible en internet a través de Youtube en la siguiente dirección: [https://www.youtube.com/watch?v=NT-FYv55eMk&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=NT-FYv55eMk&feature=youtube_gdata_player). Última consulta, 22-octubre-2015.

#### 4.2. Otros recursos on-line

–ÁLVAREZ ASIÁIN, E., «La cuestión ética de la creencia en el mundo a través del cinematógrafo», *Filosofía.net*. Disponible en internet en: [http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a\\_52.html](http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_52.html). Última consulta: 22–octubre–2015.

-CHUVIECO E. «Entrevista a Pedro Gutiérrez Recacha: la educación católica de muchos directores *configuró su visión del mundo* en el Hollywood dorado», *Pantalla 90*. Disponible en internet en: <http://www.pantalla90.es/2014/entrevista-a-pedro-gutierrez-recacha-la-educacion-catolica-de-muchos-directores-%E2%80%9Cconfiguro-su-vision-del-mundo%E2%80%9D-en-el-hollywood-dorado/>. Última consulta: 25-octubre-2015.

-LÓPEZ QUINTÁS, A., «Vértigo y éxtasis», *El alfa y omega, recursos para el crecimiento psico espiritual*, 14-07-2010. Disponible en internet en: <https://elalfayomega.wordpress.com/>, última consulta: 22-octubre-2015.

–NAVARRO, D. y PEMBERTON, F., «Carácter tridimensional del proceso comunicativo», *Contribuciones a las ciencias sociales*, marzo 2012. Disponible en internet en: [www.eumed.net/rev/cccss/19/](http://www.eumed.net/rev/cccss/19/). Última consulta: 25–octubre–2015.

– SOLAZ, L. «Pintando con la luz: la fotografía cinematográfica», disponible en internet en [www.encadenados.org/041Heroes/elbazarab\\_lafotografia.html](http://www.encadenados.org/041Heroes/elbazarab_lafotografia.html). Última consulta: 22–octubre–2015.

–ZAVALA, L., «La traducción intersemiótica en el cine de ficción», UAM, 2008. Disponible en internet en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5035147.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5035147.pdf). Última consulta: 22-octubre-2015.

– Blog relatoenmarcado. Disponible en internet en: <http://www.relatoenmarcado.com/portfolio-view/gilbert-taylor/>. Última consulta: 22- octubre- 2015.

–Blog condensador de fluzo de MONTALVO, I. Disponible en internet en: <http://elcondensadordefluzo.blogs.fotogramas.es/>. Última consulta: 22-octubre-2015.

- ELORTEGUI, C., *Lente creativo*, cine de culto.culto del cine. Disponible en internet en <https://lentecreativo.wordpress.com/2008/02/04/hitchcock-por-chabrol-rohmer/>. Última consulta: 22-octubre-2015.

–Página de cámaras Nikon de enfoque manual, cámaracoleccion.es. Disponible en internet en:

[http://camaracoleccion.es/Fotos\\_Topaz.html](http://camaracoleccion.es/Fotos_Topaz.html). Última consulta: 22-octubre-2015.

– Sony. España. Disponible en internet en: <http://www.sony.es/pro/article/digital-cinema-what-is-4k>. Última consulta: 22-octubre-2015.

–IMDB, base de datos cinematográfica.

–Internet Encyclopedia of cinematographers. Disponible en internet en

<http://www.cinematographers.nl/>. Última consulta: 22-octubre-2015.

–*Pontificia Universidadella Santa Croce*. Disponible en internet en:

<http://didattica.pusc.it/mod/page/view.php?id=2149>. Última consulta: 22-octubre-2015.

–Asociación española de personalismo, personalismo.org, Disponible en

interneten: <http://www.personalismo.org/alfonso-lopez-quintas/>. Última consutla: 22-octubre-2015.

– “Aranguren, José Luis López”, *DicFi*, disponible en internet en

[www.mercaba.org/DicFi/A/aranguren\\_jose\\_luis:lopez.html](http://www.mercaba.org/DicFi/A/aranguren_jose_luis:lopez.html). Última consulta: 22-octubre-2015.

–Propuesta de línea de investigación para grupo estable en colaboración con el

IDDI de la UFV, creación del Modelo de Coaching Dialógico. Disponible en

internet en: <http://recursos.ufv.es/docs/ficha7.1.pdf>. Última consulta: 22- octubre-2015.



## RECONOCIMIENTOS

A mi director de tesis, Álvaro Abellán-García, quien iluminó un camino en el que la Teoría de la comunicación acoge el encuadre y el montaje cinematográfico. Y mucho más que eso, quien con paciencia y sabiduría, supo suscitar todas las preguntas importantes.

A mis otros maestros que siempre tuvieron un consejo, un apoyo, una ayuda bibliográfica, un hueco en sus agendas, una sonrisa sincera o la serenidad que a veces he necesitado: Javier Davara, Vicente Lozano, Pedro Gómez, Elena Pedreira, Marisol Perea y Paula Puceiro.

A la Universidad Francisco de Vitoria, mi casa, donde cada estudiante puede descubrir una mejor versión de sí mismo.

A mis padres, José Antonio y Teresa, que apostaron siempre por la formación y cuyo talento apenas nos repartimos mis hermanos y yo. A mi madre, por hacer de nuestro mundo siempre el mejor escenario posible y por no darse nunca por satisfecha con los éxitos que cosechábamos. También porque nunca nos sentimos solos.

A mis hermanos, Teresa y José, a quienes debo los mejores momentos, el aliento, la confianza y mucho más apoyo del que merezco.

A mi esposo, Ricardo. por hacer posible esta tesis renunciando generosamente a grandes cosas. A mis hijas, Ana y Candela, por sembrar cada día la motivación, por iluminar mi mundo.

A Dios, a la Virgen, a quien tantas veces acudo buscando la empatía de madre y a Santa Teresa.