

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE CINE

Trabajo de Licenciatura

Hitchcock y Antonioni:

**Dos estilos autorales a través de *La ventana indiscreta* (1954) y
Blow up (1966)**

Daniela Ortiz Araya

C.I.: 14.728.866

Tutor: María Gabriela Colmenares

Caracas, Julio de 2008

INDICE

| | |
|---|-----|
| PRESENTACIÓN..... | 4 |
| 0. INTRODUCCIÓN..... | 6 |
| I. VIDA Y OBRA DE LOS AUTORES..... | 11 |
| Alfred Hitchcock..... | 11 |
| Michelangelo Antonioni..... | 17 |
| II. ESTILO AUTORAL Y ANÁLISIS DEL FILM..... | 25 |
| 1. Estilo autoral..... | 25 |
| 2. Instrumento de análisis..... | 35 |
| III. ANÁLISIS GENERAL DE LOS FILMS..... | 41 |
| 1. <i>La ventana indiscreta</i> , Alfred Hitchcock, 1954..... | 41 |
| Criterios para segmentación de <i>La ventana indiscreta</i> | 41 |
| Estructura narrativa..... | 43 |
| Análisis narratológico..... | 54 |
| Estructura temática..... | 60 |
| 2. <i>Blow up</i> , Michelangelo Antonioni, 1966..... | 66 |
| Criterios para la segmentación de <i>Blow up</i> | 66 |
| Estructura narrativa..... | 69 |
| Análisis narratológico..... | 77 |
| Estructura temática..... | 81 |
| IV. ANÁLISIS ESPECIFICO DE LOS FILMS..... | 86 |
| 1. Las escenas de <i>La ventana indiscreta</i> | 87 |
| Análisis detallado de la escena 1..... | 99 |
| Análisis detallado de la escena 18..... | 95 |
| Análisis detallado de la escena 20..... | 109 |

| | |
|---|-----|
| 2. Las escenas de <i>Blow up</i> | 133 |
| Análisis detallado de la escena 13..... | 136 |
| Análisis detallado desde la escena 22 a la 31..... | 154 |
| Análisis detallado de la escena 42..... | 175 |
| V. RESULTADO DE LOS ANÁLISIS..... | 193 |
| 1. Estilo autoral de Alfred Hitchcock..... | 193 |
| 2. Estilo autoral de Michelangelo Antonioni..... | 207 |
| VI. COMPARACIÓN DE LOS AUTORES..... | 215 |
| VII. CONSIDERACIONES FINALES..... | 228 |
| FILMOGRAFÍA..... | 235 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 237 |
| ANEXOS..... | 239 |
| RESUMEN Y DESCRIPCIÓN DE LOS FILMS..... | 240 |
| <i>La ventana indiscreta</i> | 240 |
| <i>Blow up</i> | 243 |
| Segmentación <i>La ventana indiscreta</i> | 245 |
| Análisis. Clasificación de la unidades narrativas..... | 279 |
| Segmentación <i>Blow up</i> | 287 |
| Análisis. Clasificación de las unidades narrativas..... | 297 |

“Alexandre Astruc preparó el camino para la teoría del autor con su ensayo de 1948 «El nacimiento de una nueva vanguardia: la *caméra-stylo*», en el que sostenía que el cine se estaba convirtiendo en un nuevo medio de expresión análogo a la pintura o la novela... La fórmula de la *caméra-stylo* («cámara-pluma») privilegiaba el acto de dirigir películas; el director ya no era un mero servidor de un texto preexistente (novela, guión), sino un artista creativo por derecho propio.”¹

“«La forma en que un filme se presenta y progresa debe estar relacionada con la forma en que el director piensa y siente». Sarris sostiene que un estilo coherente une el «qué» y el «cómo» en una «proclama personal» en la que el director se arriesga y lucha contra la estandarización.”²

¹ Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, p. 106

² *Ibíd.*, p.111

PRESENTACIÓN

Uno de los aspectos más interesantes del análisis fílmico y cinematográfico es cómo a medida que uno se va introduciendo en cada parte que conforma un film, va descubriendo nuevos mundos llenos de elementos significativos, tanto por su forma como por su contenido. Cada elemento de una película comienza a descubrirse como todo un sistema de códigos que a su vez forma parte de otro sistema, y así sucesivamente, hasta dar como resultado la totalidad de una película.

Algunos detalles pueden ser mínimos, y en el momento en que se está disfrutando de la historia que ofrece el film, muy imperceptibles. Pero en la mayoría de los casos, aquellos elementos no están ahí al azar, sino que cumplen una función determinada; sobre todo cuando se habla del cine de autor, en donde detrás de toda obra hay un hombre que cuida con extremo cada uno de los detalles que compondrán su película, y busca imprimirle a cada movimiento, plano, angulación, música o silencio, un sentido no arbitrario, sino con cierto sentido dentro de lo que es para él, el lenguaje cinematográfico y sobre todo de lo que es para él el fenómeno del cine como director.

De esta manera, es posible que en algunas historias se hallen pequeños detalles del lenguaje cinematográfico que pasan desapercibidos, por la atención que capturan en primer plano sus actores, la música o la palabra; pero esos detalles son muy importantes, y son los que permiten identificar en el cine de autor, a ese hombre que está detrás de cada uno de los filmes que llegan a la pantalla. Estos detalles pueden estar representados en los tipos de planos que se utilizan, en la mirada predominante de un personaje a lo largo del film, en silencios inesperados, entre muchas otras cosas más. Y eso es precisamente lo que se busca identificar en este trabajo, acerca de dos grandes directores que han evolucionado el lenguaje cinematográfico del cine, con estilos muy personales, y que han dejado grandes huellas para la historia del cine, como lo son Alfred Hitchcock y Michelangelo Antonioni.

Cada uno de estos directores pertenece a un movimiento de gran importancia en la historia del cine, e incluso se pueden ver como pilares fundamentales en la transformación desde un cine clásico cuyo cánones de representación estaban en su mayoría regidos por las grandes industrias del cine, predominantes en el mundo cinematográfico hasta

mediados de los años 50; hasta el auge de una nueva forma de cine, más libre y espontánea que surge en los 60. Alfred Hitchcock, un autor representativo del cine clásico, no dudó en innovarlo y modificarlo según sus necesidades estilísticas, acercándose con sus técnicas y su pasión por el movimiento de la cámara y el montaje, a un cine más moderno; desvinculándose progresivamente con sus propuestas de las reglas estándares que venía trayendo consigo el cine de la época, sin dejar nunca de lado la figura tan importante del espectador dentro del fenómeno cinematográfico. Antonioni por su parte, proveniente del neorrealismo italiano, fue un director que rompió con la narrativa clásica establecida en cuanto al lenguaje cinematográfico, y abrió un nuevo camino para un cine moderno, más personal, en donde la enunciación del autor se hacía más evidente en las películas, se alejó del espectador convencional y buscó atraer nuevos públicos hacia el nacimiento de una nueva forma de cine. Así, Hitchcock fue conocido como un cine de autor para las masas, y Antonioni sólo para pequeñas elites, para un público reducido capaz de someterse a nuevos lenguajes propios de la angustia contemporánea.

Con este trabajo se quiere no sólo hablar de estos dos grandes directores del cine y sus estilos personales en el lenguaje cinematográfico, sino que también se quiere encontrar en dos de sus filmes, *La ventana indiscreta* de Hitchcock y *Blow up* de Antonioni, la representación de su forma de pensar acerca del cine como medio de comunicación audiovisual. Se busca identificar en cada una de las películas, un estilo personal de ver el cine, y que no sólo está representado por la forma y la técnica con la cual se construyen sus historias; sino que en sus personajes, en su narrativa, se esconde algo más allá de lo aparente, un vestigio personal de la visión que cada uno tiene de la imagen, de la construcción de un relato, del espectador y sobre todo de su posición como directores en cada una de sus películas.

0. INTRODUCCIÓN

En el presente Trabajo Especial de Grado, y partiendo del análisis fílmico en cuanto al contenido y la expresión de los filmes *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, y *Blow up* de Michelangelo Antonioni, se busca definir y comparar el estilo de cada uno de estos directores, ambos dentro del denominado cine de autor, e identificar en cada uno de los films, la representación de una manera personal de trabajar y entender el cine.

En un principio se conocerá un poco acerca del entorno y la vida de cada uno de los directores, para entender el contexto político, social y cultural en el cual se desarrollaron sus ideas y aportes cinematográficos, y sobre todo para comprender el nacimiento de las películas que aquí se desean trabajar en su trayectoria artística, y así poder comprobar de qué manera cada uno de estos films forma parte de un momento importante dentro de la historia cinematográfica.

Luego de haber hecho un pequeño recorrido por la vida y obra de Hitchcock y Antonioni, se trabajará en profundidad con cada uno de los dos films mencionados a través de un análisis general³ (estructura narrativa, análisis narratológico y temática), y luego a partir de un análisis detallado de ciertas escenas, para poder comprender así, más a fondo el estilo de éstos directores en diferentes momentos del relato, cada uno con sus propios niveles de significación. Con el resultado obtenido de los análisis de los films, se realizará una comparación justificada entre cada uno de los estilos, sobre la función de cada una de sus técnicas, el por qué de sus movimientos, sus similitudes y sus diferencias, tanto en los aspectos técnicos como narrativos; y así llegar al tema principal de este trabajo, que es descubrir en qué medida estas dos películas representan la visión que tiene cada uno de los autores en cuanto a la representación y construcción de un film como medio de comunicación audiovisual.

Además, se buscará realizar un análisis comparativo sabiendo que ambas películas buscan dos tipos de espectadores diferentes, dos tipos de lectura, ya que el trabajo para visualizar cada filme y entenderlo, no es igual en cada uno de estos filmes.

³ Basado en el Instrumento de análisis, elaborado por la Cátedra de Análisis fílmico y cinematográfico de la Escuela de Artes de la U.C.V.

Acerca de Hitchcock, “hay abundantes pruebas del interés que sintió durante toda su vida por la manipulación del público, y una de las cosas que hace de él un cineasta típicamente “moderno” es su conciencia de cómo funcionaba esta manipulación dentro y fuera de la película, a través de la estructura cinematográfica y del estilo, y también de una publicidad, propaganda, comercialización y autopromoción cuidadosamente calculadas.”⁴

Antonioni en 1960 decía: “El cine ha perdido mucho tiempo recorriendo caminos demasiado trillados. La narración cinematográfica ha perdido mucho de su carácter original y cada vez está en menos condiciones de satisfacer las exigencias del público de hoy. Se reiteran fórmulas ya agotadas (...) Odio los mecanismos artificiales de la narración cinematográfica convencional. La vida tiene un ritmo completamente diferente, ora precipitado, ora extremadamente lento.”⁵

En este trabajo, dedicado a los principios compositivos dentro del plano de la expresión, se trabajará en gran parte con la técnica de ambos directores, más que con la historia como tal (la narrativa); aunque no se procura dejar de lado la significación de las imágenes, ya que lo que se pretende dilucidar es cómo esa técnica cinematográfica, tan particular en cada uno de los directores, tiene una capacidad de transmitir emociones, sensaciones, o ideas y pensamientos profundos acerca de la vida. Por una parte está Hitchcock, con una técnica cinematográfica calificada por muchos como la técnica de la perfección, que se transmite al espectador en historias bien hilvanadas, y que no busca expresar necesariamente las herramientas o la manipulación cinematográfica para comprender el centro de la historia. En cambio, en los filmes de Antonioni, esa manipulación fílmica evidente, no transparente, es de alguna manera necesaria para dilucidar el fin último de las historias. En los filmes de Antonioni, sí se hace evidente la cámara del director, la presencia de un narrador externo que influye de manera profunda cada parte del filme, tanto así, que su comprensión se hace a veces complicada y de difícil asimilación por parte del espectador.

En este sentido, dentro del plano de la expresión, se buscará rescatar las diferencias y las consecuencias para su lectura, de los códigos y S-códigos expresivos visuales, y en especial los sonoros, ya que cada director es conocido por un tratamiento especial del

⁴ Sydney Gottlieb, *Hitchcock por Hitchcock*, p. xvi

⁵ Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 58

sonido. Por un lado Hitchcock siempre acompañado de una gran banda sonora que se hace presente a lo largo de la mayoría de sus filmes, y en donde el sonido ambiente, la voz, es de gran importancia dentro de la diégesis. Y por otro lado Antonioni, que realiza todo lo contrario, ya que crea un cine más silente, en donde las expresiones sonoras están ahí con diversas funciones, y son utilizadas de manera arbitraria, sin importar que cumplan o no con la diégesis o con el momento, para transmitir una emoción determinada.

Ambos filmes de estos directores, poseen una gran diferencia en la importancia que se le da a la música y a los sonidos, como elementos que funcionan para fortalecer la obra en conjunto con la técnica. En *La Ventana indiscreta* es posible encontrar una composición cargada de sonidos diegéticos, en donde cada palabra, cada golpe, cada música que está en la escena, se manifiesta en el sonido del filme, buscando el mayor verismo posible. Y en *Blow up*, sucede lo contrario, la carga de autenticidad del sonido no es lo fundamental, sino que los sonidos ayuden a crear una atmósfera, a transmitir unas ideas y unos sentimientos particulares.

Las dos películas, no sólo son importantes para el análisis de este trabajo por considerarse muy buenos ejemplos para delimitar el estilo de cada director, sino también porque cada una posee en su narrativa, en su contenido, una vinculación inmediata con el trabajo del fotógrafo, con la capacidad para percibir la realidad y también de modificarla, a partir de imágenes. En ambas películas pareciera que la figura del fotógrafo juega un papel importante no sólo para el desarrollo de la trama, sino también para expresar una perspectiva personal de cada uno de los directores acerca de su visión del cine como fenómeno óptico, del director, del espectador, y de la esencia cinematográfica en sí.

En el trabajo de estos cineastas, es posible encontrar marcadas diferencias entre ellos frente a la función del espectador y frente al contenido de sus historias; sin embargo, los dos poseen una necesidad común de romper con ciertos parámetros e imprimirle un toque personal a su trabajo. En sus obras, hay el resultado de una forma de vida, de un pensamiento personal más allá de lo que reflejan los relatos a simple vista, y más allá de los conflictos superficiales de cada trama. Y es eso lo que se busca aquí con el análisis detallado, descubrir ese mensaje oculto de cada director, en donde está impresa su huella personal, en su participación como orquestador de las formas, y además en la visión que puede o no poseer, acerca del cine como fenómeno constituido a partir de imágenes

compuestas.

Para el entendimiento del “estilo autoral”, se trabajará con una definición de estilo muy similar a la que realiza Bordwell en *On the history of Film Style*, en la cual considera al estilo como la utilización, por parte del director, sistemática y significativa en el film, de las técnicas que le ofrece el medio. Técnicas que abarcan desde la puesta en escena, la iluminación, preparación del set, control del color, aspectos generales de la cinematografía, y además la edición y el sonido. El estilo se manifiesta en un film, por la libertad con que se escogen los diversos elementos que lo complementan, desde cómo representar ciertas tomas en particular, hasta con qué fondo presentar a los personajes. De esta manera, la utilización reiterativa de ciertas técnicas (primer plano, mirada subjetiva, tomas largas, etc.) de un director para representar ciertas tomas o acciones de sus personajes por ejemplo, son las que van a ir delimitando su estilo personal en cada film representado.⁶

Ambas historias a trabajar durante este análisis fílmico no están basadas en un guión original escrito para cine, sino más bien son adaptaciones de dos cuentos cortos. *La ventana indiscreta* es la adaptación del cuento corto escrito en 1942 por Cornell Woolrich (posteriormente uno de los guionistas de *Rear window*) llamado *It had to be murder*, y *Blow up* es la adaptación de *Las babas del diablo*, cuento escrito por Julio Cortazar. Sin embargo, para este análisis es necesario destacar, que quién escribió el guión o quien no, no es lo más importante, al igual que tampoco lo es la fidelidad que haya entre las obras escritas y sus adaptaciones llevadas al cine. Lo importante es el resultado final cinematográfico de cada una de estas películas, y por lo tanto la persona que estuvo detrás de aquella orquestación de formas, luces, colores, planos, sonidos y personajes, como lo fueron Hitchcock y Antonioni.

Los dos filmes se relacionan entre sí por algunos aspectos muy particulares de sus relatos, entre ellos el más importante para el desarrollo de este análisis, es el hecho de que sus dos protagonistas son fotógrafos y que ambos descubren un asesinato. Ya que al tener dos profesionales de la mirada, y de la composición de signos y significados a través de la imagen, es posible acercarse mejor aún a la visión personal de estos directores, en cuanto a la función de la mirada en el cine, y a la importancia de ésta para determinar un estilo personal en cada relato.

⁶ David Bordwell, *On the history of Film Style*, p.4

Por lo tanto, con este trabajo se quiere llegar a descubrir en cada uno de los filmes, con sus personajes principales y por su forma de construcción de la mirada, qué era lo más importante para cada director a la hora de elegir los planos, los sonidos, las angulaciones, entre otros detalles; y poder confirmar así, que cada película es el reflejo de un pensamiento muy personal acerca del cine, del relato, y de la mirada. Por ejemplo con Hitchcock, se podrá identificar que para él uno de los aspectos más importantes en la construcción de todo relato es la posición que adquiere el espectador frente a lo que se le está mostrando. Antonioni por otro lado, busca una representación de la interioridad de sus personajes, no necesariamente de la misma manera en que lo hace Hitchcock, con la utilización del plano subjetivo, sino que se distancia, y refleja sus realidades generalmente con la mirada de un narrador omnipresente, que posee una posición determinada según sus necesidades expresivas e ideológicas.

Tanto Antonioni como Hitchcock, en la construcción de sus trabajos, en sus imágenes, y en las historias, reflejan su autoría y un conocimiento específico acerca del cine. Y en ambos filmes es posible encontrar a través de sus personajes y de su temática central, una necesidad de revelar ese conocimiento cinematográfico, a nivel técnico y a nivel del contenido. Por ello es necesario desmenuzar ambas películas y volverlas a armar para encontrarles sentido, para comprobar a través del análisis lo que puede ser aparente y sencillo para algunos, pero que para un estudiante de cine, es necesario ver con detención, para así poder entender cada paso tomado por estos directores en la creación de dos grandes obras maestras en la historia del cine.

I. Vida y obra de los autores

Es importante para el acercamiento con los cineastas que se desean trabajar en este análisis comparativo, conocer el contexto histórico en el que está inserta su producción cinematográfica, y sobre todo el periodo durante el cual se realizaron las películas que se desean trabajar, para develar algunas de sus influencias y los movimientos cinematográficos del momento, que pueden o no determinar parte de su trabajo.

Alfred Hitchcock...

Alfred Joseph Hitchcock nació el 13 de agosto de 1899 en el seno de una familia católica de Leytonstone, Inglaterra. Fue el hijo menor de William Hitchcock y Emma Jane Whelan, que poseían para vivir un negocio de frutas y verduras. Cursó estudios en el Colegio regido por jesuitas, San Ignacio. Luego estudió en la Escuela de Ingeniería y Navegación de Londres (mecánica, electricidad, acústica y navegación). Más tarde fue estudiante de artes en la Universidad de Londres.

Cerca de 1915 comienza su interés por las películas, visitando frecuentemente el cine y leyendo revistas relacionadas con el tema. En 1919 la Hollywood Famous Players-Lasky abrió una sucursal británica y fue contratado como diseñador de subtítulos para las películas mudas. Es aquí donde se marca el inicio de su carrera relacionada directamente con el cine, ya que se desempeña como ayudante, decorador, guionista, productor, entre otros. En 1922 se estrena como ayudante de dirección y tiene la oportunidad de dirigir el final de la película *Always Tell Your Life*, inconclusa por la enfermedad del otro director. Poco después dirige *Mrs. Peabody*, pero no pudo finalizarla por problemas financieros del estudio.

Mientras adaptaba el guión de *Woman to Woman* de Graham Cutts, conoce a la que se iba a convertir en su esposa, Alma Reville, una mujer de talento y experiencia en el mundo del cine, que luego sería una de sus más importantes colaboradoras.

En 1925 se inicia como realizador con *The Pleasure Garden*, una producción alemana filmada en Munich, y trabaja como Ayudante de Dirección en los estudios de la UFA.

A partir de 1934 empieza a rodar una serie de películas de suspense que le dan fama mundial y que fueron su pasaporte a Hollywood; entre ellas *The Man Who Knew Too Much* (1934) y *The Thirty-Nine Steps* (1935). En 1938, firma en Estados Unidos un contrato con Selznick Internacional Pictures, y filma en 1940 su primera película norteamericana *Rebecca* (1940), con David O'Selznick de productor. Este mismo año fija su residencia en el país.

En el año 1946 se convierte en su propio productor con el filme *Notorious*, y en 1954 con el rodaje de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*) comienza a trabajar con la Paramount. Al realizar su contrato con esta compañía, comenzará a gozar de una mayor libertad que con la Warner Bros. Y es precisamente en este momento cuando se puede hablar de la consolidación de la puesta en escena de Hitchcock como director, ya que los estudios Warner Bros empleaban un sistema en el cual el productor velaba con una atención rigurosa la producción y el trabajo del director, “estos estudios esperaban que los directores siguieran los guiones, ya que en muchos casos tenían muy poca experiencia en su elaboración.”⁷ En cambio la Paramount, tuvo una organización menos estricta que otros estudios, y entre 1930 y 1950, los productores les informaban a sus directores que tenían más poder para tomar decisiones que trabajando con otros estudios. “...el productor adjunto y un jefe de equipo solían ser asignados a la producción después de que se hubiera elegido al director. Éste último, su ayudante y un montador se encargaban de la copia definitiva.”⁸

Un año después de la realización de *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock se nacionalizó norteamericano y en octubre de ese mismo año la cadena de televisión MCA estrena *Alfred Hitchcock presents*, en la cual dirige más de cien temas cortos. Su última película la dirigió en 1976.

Un año antes de morir, en 1979, Hitchcock recibe un homenaje del American Film Institute. Obtuvo cinco nominaciones al Oscar de la Academia, y una estatuilla honorífica en 1967 concedida en memoria de Irving Thalberg. Además, fue nombrado caballero por la Reina de Inglaterra.

⁷ David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, p. 365

⁸ *Ibidem*

Hitchcock falleció el 29 de abril de 1980, en Los Ángeles, durante los preparativos de la película titulada *The Short Night*.

Hitchcock y el cine clásico...

Para comprender la obra de Hitchcock, es importante también conocer la labor que poseían los directores en el período de la llegada de Hitchcock a Estados Unidos. Años antes de su llegada, el ente que regulaba toda la preparación de una película era el productor, pero alrededor de los cincuenta surge una necesidad de establecer ciertas formalidades en los filmes, unas “particularidades estilísticas y/o narrativas diluidas, desplazadas y suavizadas en sus excesos, incorporadas al sistema como piezas aisladas que, sin poner en peligro el engranaje narrativo y representativo, otorgan a aquel una cierta legitimación artística.”⁹ Por lo cual Hitchcock llega en un momento de transición, en donde la figura del director cada vez es más importante y se le conceden más facilidades para llevar a cabo sus ideas.

En los años cuarenta, comienzo de los cincuenta, fueron diversos los factores que atentaban contra el modelo impuesto por la industria cinematográfica hollywoodense y que permitieron una mayor libertad a la producción cinematográfica, y a la figura del director. Estaba el boom televisivo y el conflicto bélico que llevó un cambio de vida, y de visión frente al mundo; había una necesidad de cambio e innovaciones. También ocurre, que después de la guerra hay un apoyo de ventajas fiscales otorgado a las nuevas productoras, que son las que permiten la mayor libertad al director de cine; y en donde las estrellas se volvieron agentes libres y la mayoría de los productores se hicieron independientes. Además, hubo grandes avances tecnológicos como el color de alta definición, formatos panorámicos, sonido magnético de alta fidelidad, entre otros, que permitieron una mayor creatividad y propuestas que compitieran con el cine clásico de la época.

Para cuando Hitchcock llega a los Estados Unidos, a trabajar en Hollywood, ya se había establecido lo que se puede llamar un sistema clásico para Bordwell y el Modo de Representación Institucional para Burch. Y este es el modelo en el cual Hitchcock se inserta, y en donde muchos lo identifican. Pero a pesar de estar inserto dentro de muchos de los parámetros de lo que es el llamado cine clásico o institucional, él rompió con

⁹ *Ibidem*, p.13.

algunas de las reglas establecidas, y logró otorgarle nuevas significaciones a los elementos clásicos, que le dieron a su cine un rasgo personal, con las cuales logra ser visto como un cine de autor.

Algunas definiciones sobre el modelo clásico, necesarias para comprender el período cinematográfico de Hitchcock, son:

Forma artística madura, de gran perdurabilidad histórica y uniformemente caracterizada por su sujeción a ciertas normas (figurativas, espacio-temporales, narrativas, etc.). André Bazin¹⁰.

Limitado número de recursos técnicos que la narración utiliza como vehículo para la transformación por parte de la trama de la información de la historia. David Bordwell¹¹

Invisible style cuyo procedimiento básico sería la sistemática subordinación de cada elemento cinemática a los intereses de la narrativa de la película (iluminación no demasiado visible, cámara a la altura del ojo, encuadre centrado en los elementos fundamentales de la escena, etc.). Robert B. Ray¹²

En general, todo el sistema clásico es entendido como un modelo esencialmente narrativo, en donde se oculta el trabajo de escritura, el trabajo del autor, y tiende completamente a la transparencia, para que el espectador, muy considerado en este tipo de narración, sea capaz de captar y comprender la totalidad del relato.

Lo importante de toda contextualización, es la posición de Hitchcock en el interior del modelo. Hitchcock comienza con un extremado detallismo y perfeccionamiento de los recursos del medio. Pero desde un comienzo se discutió mucho su posición como parte de una vanguardia norteamericana, porque aunque sí se reconocía su maestría en la dirección, se consideraba que no trabajaba con temas trascendentales, y que sus temas no aportaban algo a la moral, por lo cual no podía calificarse como un ejemplo de vanguardia. También se le criticó un exceso en el montaje, pero que a la larga, el exceso fue lo que lo convirtió en un innovador.

¹⁰ Castro de Paz, José Luis: *Alfred Hitchcock*, p.21

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibidem*, p.22

El periodo de Hitchcock en Hollywood va desde 1939 a 1976. Se mantuvo la mayor parte del tiempo dentro de lo clásico en la técnica, pero su aporte está en el punto de vista subjetivo desde donde es dada la información, en la supresión de información, en la narración omnisciente, y la mezcla entre estas miradas. Lo cual es muy bien representado en *La ventana indiscreta*.

La década de los cincuenta es un periodo de gran importancia para el estudio de Hitchcock, porque es un momento de transición entre el cine clásico y el cine moderno, y además es una época de post guerra que abre camino a un cine más opaco y con más libertad para sus creadores.

Con *La soga* en 1948, el estilo de Hitchcock adquirió nuevos modelos de representación, para muchos, la película se convirtió en “un texto clave en la evolución de la escritura hitchcockniana, a partir de la cual sus experimentaciones y desafíos de puesta en escena adquieren un protagonismo cada vez más visible, que alcanzará sus máximas cotas —situándose en las fronteras de los cines posclásicos— en la década siguiente, supone considerar también factores históricos insoslayables tanto desde el punto de vista de la producción como desde el de los cambios producidos en el modo de práctica fílmica hollywoodiense.”¹³

Cada vez, el trabajo de Hitchcock fue buscando una mayor compenetración entre la identificación emotiva del espectador y la de sus personajes, y a la vez buscando una invisibilidad de la técnica, que en muchas de sus películas y sobre todo en *La ventana indiscreta* se puede ver, debido a la capacidad de Hitchcock de introducir al espectador en la mente del personaje, sin recurrir a técnicas rebuscadas que lo distraigan del centro del relato.

En 1981 —en un ensayo fundamental— González Requena señalaba cómo «el cineasta obtuvo el máximo rendimiento de las virtudes fascinadoras de la escritura clásica no puede ser considerado, en rigor, como clásico», situándolo, dentro de unas escrituras manieristas que anunciaban, desde el interior del modelo hollywoodiense, los cines modernos de los años sesenta. El autor observaba como dicho proceso —que comenzaría a advertirse en el progresivo espesamiento metafórico de determinados

¹³ José Luis Castro de Paz , *Alfred Hitchcock*, p. 16

films de Hollywood en los años cuarenta y en cuyo origen habría que situar el trabajo de los cineastas europeos inmersos en la industria cinematográfica estadounidense— alcanza su plenitud en la década de los cincuenta y, especialmente, a partir de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), texto que supone un punto de imposible retorno e inexcusable referencia para algunas de las más influyentes y decisivas innovaciones formales de los cines posclásicos.¹⁴

Es por esto, que de todas sus películas, se escogió para el tema de la tesis *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), por poseer los elementos necesarios para hacer un buen análisis de los principios compositivos propios del lenguaje cinematográfico de Hitchcock, y como ya se ha mencionado anteriormente, por ciertos puntos clave que sirven para la comparación con el trabajo de Antonioni en *Blow up*. Esta película ejemplifica claramente esta frase que dice Truffaut en un comienzo de su libro *El cine según Hitchcock*, “...un cineasta no tiene nada que decir, tiene que mostrar”; ya que como la mayoría de las historias narradas por Hitchcock, *La ventana indiscreta* está todo el tiempo jugando con la observación tanto de los personajes como la del espectador, y el relato se cuenta a través de las acciones y miradas, más que a través del diálogo.

En *La ventana indiscreta* se ve el personaje, vemos lo que él ve, luego su reacción, y esto es una de las expresiones más pura de la idea cinematográfica, según como el mismo Hitchcock lo señala, al hablar de su estilo y de su fascinación por el cine visual según los preceptos del efecto Kulechov. Es una película muy interesante también a nivel de la relación que se establece entre el espectador y el personaje protagonizado por James Stewart, ya que se logra que el espectador se convierta en cómplice del personaje principal, hay una identificación inmediata entre el espectador y el ambiente ofrecido por el personaje, y esto es en gran medida, además del tema, gracias a la técnica empleada, y sobre todo gracias a la mirada predominante en la narración discursiva del film. Muchas veces a través del encuadre, Hitchcock permite la comprensión de las acciones y de los sentimientos de los personajes sin necesidad de un diálogo que resuma la historia o el sentir de sus personajes.

Con *La ventana indiscreta*, “nos encontramos, de nuevo, ante un film en el que — como señalara Burch— se supera la tradicional posterioridad de la puesta en escena

¹⁴ *Ibidem*, p. 92

con respecto a un guión previo, dado que «toda la estructura e incluso toda la factura del film nacen del mismo principio del argumento». Pero lo interesante, lo ejemplarmente manierista es que, será a partir de un relato en apariencia absolutamente clásico y a través de la extrema densificación de un recurso, el punto de vista subjetivo, plenamente integrado en el modelo hollywoodiense, como Hitchcock selle su definitivo desplazamiento del mismo, desmantelando o reconstruyendo desde su interior el sistema espacial en que se sustentará. Poniendo en escena un protagonista —nítida metáfora del espectador— que, desde su inamovible posición, es incapaz de penetrar y habitar con su mirada el universo ficcional, de dotar de sentido y unidad a las fragmentarias imágenes que vemos (...) Ya no vemos con los personajes, sino que el espectador —al que se ofrecen a la vez dispositivos distanciadores— «se mira mirar en el espejo que encarna James Stewart».¹⁵

En conclusión, es posible encontrar en el estilo de Hitchcock y sobre todo en el resultado obtenido a partir de *La ventana indiscreta*, un trabajo que a pesar de estar inserto en la industria hollywoodiense, se manifiesta como ejemplo del desmoronamiento del modelo clásico, y como base fundamental dentro de las escrituras de una época, antes del advenimiento total de los cines posclásicos, un film en las puertas del cine moderno que surgió a partir de los años sesenta.

Michelangelo Antonioni...

Michelangelo Antonioni es un director que siempre se mostró firme en sus convicciones acerca de lo que quería transmitir en sus películas, y cómo quería hacerlo. Desde sus inicios manifestó una búsqueda por encontrar una forma particular en su trabajo, que fuera el resultado de su intuición y del cansancio frente a los patrones de una industria cinematográfica predominante en el mundo del cine, con representaciones clásicas que para él, limitaban la libertad del autor de mostrar su participación en los relatos. Este descontento se puede ver en una declaración que realizó a Michel Grandin en 1950 en relación con su película *Crónica de un amor*:

«Sólo quería romper con una cierta sintaxis que sentía superada y estancada. El juego entre campo y contracampo, para entendernos, se me había hecho desde hacía tiempo insoportable. En este primer film me he liberado en buena parte a través de largos

¹⁵ *Ibidem*, p. 109-110

movimientos de grúa: seguía a los personajes hasta que no sentía la necesidad de cortar. Pero ha sido una solución instintiva. No he aplicado ninguna fórmula, ningún esquema (...) las películas que veo me producen casi siempre una sensación insatisfactoria. Siento, como tantos otros, que el cine debe cambiar y busco fatigosamente el camino justo.»¹⁶

Michelangelo Antonioni es oriundo de la ciudad de Ferrara en Italia. Nació el 29 de septiembre de 1912, en el seno de una familia de clase media, junto a la que vivió hasta que cumplió los 27 años. Durante toda su vida realizó diversos viajes alrededor del mundo, y se estableció por muchos años en la ciudad de Roma, sin embargo, siempre manifestó en su trabajo un estrecho lazo con su ciudad de origen, y eso lo refleja en algunas de sus obras, en donde evoca el ambiente del lugar, o el espíritu de sus ciudadanos.

Desde pequeño siempre mostró un gusto especial por actividades relacionadas con el área de las artes, interesándose por el mundo de los títeres y de la arquitectura, y luego en su adolescencia por la pintura, actividad que se convertirá junto con el cine, en una de las más importantes de su vida.

Asistió a una escuela técnica que capacitaba a los estudiantes para el mundo de los negocios, y posteriormente estudió Ciencias económicas en la Universidad de Bolonia. Tanto en Ferrara como en Bolonia, se dejó atraer por el teatro como actor, dramaturgo y escenógrafo, y en 1935 escribió una obra inédita llamada *Il vento*.

Cinéfilo apasionado, Antonioni inicia su relación directa con el cine en el año 1936, cuando comienza a escribir críticas de cine de manera regular hasta 1940. Al parecer desde sus primeros escritos, se podía ver un interés importante en el detalle del relato y de la técnica cinematográfica. Durante esa época comenzó a publicar en un periódico de Ferrara y, más adelante, en revistas cinematográficas de prestigio como *Bianco e nero* y *Cinema*, donde trabajó durante una temporada como asistente editorial.

Antonioni inició oficialmente sus estudios cinematográficos en el Centro Sperimentale di Cinematografia en 1941, donde rodó su primer cortometraje sobre una mujer que entabla una relación con un chantajista, y que luego al ver una toma de ella frente a un espejo se

¹⁶ Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 57 y 58

evidencia que el chantajista resulta ser ella misma. Este corto será el anticipo de un estilo posterior de Antonioni, en el cual el rodaje de planos largos, de una sola toma predomine en la forma de sus films.

Al poco tiempo de empezar sus estudios en el campo cinematográfico, éstos se vieron interrumpidos cuando se alistó en el ejército, en donde se convirtió en sargento del cuerpo de transmisiones. Pero aquí no abandonó su pasión por el cine, ya que en las noches escribía guiones, y llegó a colaborar en la adaptación cinematográfica de un poema de Byron titulado *I due Foscari* (1942) y de *Un pilota retorna* (1942), de Roberto Rosellini.

En 1942, gracias a las influencias del gerente de Scalera Films, Antonioni logró salir provisionalmente del ejército para trabajar en una producción francesa, la adaptación de *Les visiteurs du soir* (1942), un libro de caballería de Marcel Carné. Sin embargo, no pudo quedarse hasta el rodaje final de la película y debió volver al ejército.

Antonioni y el neorrealismo italiano...

Al final de los años 40, en Italia surgía un movimiento muy importante en la historia del cine llamado neorrealismo. Este movimiento, cuna de unos de los directores más reconocidos e importantes del cine italiano (Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, entre otros), fue el ambiente donde se desarrollaron los primeros trabajos de Antonioni relacionados con el cine, y de alguna manera influenciaron su trabajo, quizás no tanto en la forma, sino en el interés por el ser humano. Antonioni llevó hasta los límites su inquietud acerca del hombre, no sólo preocupándose por su contexto o situación social, sino por lo más importante, que es su interioridad.

El neorrealismo italiano nace de una necesidad de los jóvenes cineastas de liberarse de las convenciones del cine italiano del momento, que bajo el mandato de Mussolini se había dedicado en su mayoría, a crear epopeyas históricas colosales y melodramas sentimentales sobre la clase alta (denominados películas «de teléfono blanco»); que ya para muchos críticos, al compararlo con influencias provenientes del extranjero, se estaban convirtiendo en películas “artificiales y decadentes” que no estaban acordes con las necesidades reales de la sociedad.¹⁷ Los neorrealistas, influenciados por una atmósfera de posguerra, buscaban un tratamiento más directo de los hechos contemporáneos, y por lo

¹⁷ David Bordwell, *El arte cinematográfico. Una introducción*, p. 478

tanto, su objetivo era evidenciar las condiciones sociales del momento.

En contra de los dramas de complicados argumentos como lo eran los filmes “de teléfono blanco”, los neorrealistas comenzaron a aproximarse con menos rigor a las relaciones narrativas, y realizaron unos trabajos innovadores que contenían detalles no motivados causalmente. A parte, sus películas se caracterizaron por poseer como fundamento principal de las acciones de los personajes, las razones económicas y políticas (pobreza, desempleo y explotación); y narraciones que muchas veces un tanto ambiguas, se rehusaron a proporcionar un conocimiento omnisciente de los hechos, en una actitud capaz de reconocer que la totalidad de la realidad es simplemente impenetrable.¹⁸ Actitud que de alguna manera mantendrá Antonioni en el tratamiento de sus personajes, y en la construcción del tiempo de sus relatos, dotados de espontaneidad y ambigüedad.

La búsqueda del neorrealismo hacia la creación de historias más cercanas a la realidad, de mostrar la vida tal cual es, con la libertad espontánea de la vida; hizo que se crearan películas que tal y como la vida, llena de libertad e indeterminación, tuvieran argumentos con finales abiertos, contrarios a la típica clausura de la narración hollywoodiense¹⁹; lo cual será algo de mucha influencia en movimientos posteriores como la nueva ola francesa y por ende, del modernismo de Antonioni.

Además de la innovación en la forma narrativa de este movimiento, los neorrealistas también renovaron los escenarios y los movimientos de la cámara, entre otras cosas; ya que como consecuencia de la guerra, alrededor de 1945, los grandes estudios de Cinecittà estaban en gran parte destruidos, y por lo tanto, faltaban equipos y los accesorios necesarios para realizar películas de estudio. De esta manera, los cineastas comenzaron a realizar sus propuestas en lugares reales, al aire libre, y con una tendencia más hacia el trabajo documental; con una mayor libertad en los encuadres y en los movimientos de la cámara.

A partir de 1949, el neorrealismo comenzó a decaer como consecuencia de la censura y la presión del Estado, el cual no apoyaba esta nueva postura del cine tan crítica con la sociedad. Comenzaron a reaparecer las grandes producciones dejando de lado al

¹⁸ *Ibidem*, p. 479

¹⁹ *Ibidem*

neorrealismo, en donde además sus mayores exponentes habían comenzado a alejarse del movimiento, realizando temas más personales, en donde la figura del director se hacía cada vez más importante en el tratamiento de sus temas. El nacimiento de estas nuevas propuestas provocará un avance en el cine moderno, no sólo a nivel nacional, sino también en toda Europa.

En declaraciones de la época, Antonioni, no hará más que repetir que la única manera de prolongar el neorrealismo es interiorizarlo. Un repliegue psicológico que promoverá desde su primer film.²⁰

Antonioni y el cine moderno...

En el año de 1943, Antonioni se unió al Partito d'Azione de la Resistencia. Es ahí cuando consigue su primer financiamiento de parte de los directivos de la L.U.C.E. (una agencia estatal que subvencionaba películas educativas), para realizar su primer documental *Gente del Po* (1943-1947); film catalogado como el único en donde se puede hablar de un estilo neorrealista como tal, incluso como un trabajo pionero dentro del movimiento.

A partir de ese momento, Antonioni no seguirá la estela del realismo popular, y comenzará a rodar varios documentales cortos, hasta que en 1950 obtiene el respaldo financiero necesario para realizar su primer largometraje *Cronaca di un amore*, con la cual “los críticos no tardaron en detectar una «segunda fase» del neorrealismo que prestaba una mayor atención a la psicología individual que a las condiciones físicas de los personajes.”²¹ Además, será también un film en el cual se verá el inicio de unas características muy personales de Antonioni, como los son una puesta en escena muy cuidada y tomas muy largas.

La búsqueda de una forma «justa» persigue tenazmente a Antonioni desde su primer largometraje, trazando una reflexión sobre el medio utilizado y sobre su función. No se trata de una simple fascinación técnica, sino de una verdadera inflexión que le permitirá instituir un nuevo modo de mirar y de decir dentro de la modernidad. Los plano secuencia, los largos travellings y los sinuosos movimientos de cámara que reencuadran sistemáticamente a los personajes siguiéndolos incluso más allá de sus

²⁰ Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 50

²¹ Paul Duncan y Seymour Chatman, *Michelangelo Antonioni. Filmografía completa*, p.15

extremos dramáticos; las desarticulaciones entre las escenas con la ruptura del montaje encadenado clásico, los audaces trabajos sobre la banda sonora... son aspectos que apremian a Antonioni (...)²²

En los primeros años de la década de 1960, Antonioni realiza cuatro de las películas más importantes de su carrera, y es donde ya se puede comenzar a hablar con propiedad de su firma personal como director cinematográfico. Estas películas son *La aventura* (1960), *La noche* (1961), *El eclipse* (1962) y *El desierto rojo* (1964).

Con la realización de *La aventura*, Antonioni dará paso a nueva visión del cine, y aunque en un principio fue un trabajo muy criticado por romper con los parámetros del cine clásico, posteriormente será elogiado y será distinguida con un premio especial del jurado «por su gran contribución a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico».

Antonioni, “de la noche a la mañana, había consolidado el texto cinematográfico abierto, un texto que no ofrecía el menor atisbo de conclusión para el público... había ayudado a que el cine madurara, poniéndolo al mismo nivel que la novela y el teatro modernos.”²³

Desde 1960 a 1964, sus primeros trabajos habían estado bastante enfocados en el universo femenino, pero a partir de 1966 con la filmación de *Blow up*, *Professione: reporter* e *Identificazione de una donna* “escoge a personajes masculinos en perpetuo error, pero sin dar impresión de avance, aposentados sobre la geografía incierta de la identidad y la verdad, la desaparición y la muerte. Y se pronuncia por «profesionales de la visión» (fotógrafo, reportero, cineasta) para desplazar la (in)comunicación hacia preguntas relacionadas con los modos de ver y de narrar.”²⁴

Blow up de 1966 fue su primer film en inglés, y fue filmado en Londres durante la época del llamado «swinging London». Inspirado en un cuento del escritor Julio Cortazar, éste film será uno de los trabajos más aclamados por el público y el mayor éxito comercial de toda su trayectoria cinematográfica. Producido por Carlo Ponti para la Metro Goldwyn Mayer, *Blow up* obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1967, es nominada

²² Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 59

²³ *Ibidem*, p. 47

²⁴ *Ibidem*

para 2 Oscars de la Academia, entre ellos mejor dirección, y recibe además, otros galardones importantes dentro del cine mundial.

El trabajo subsiguiente a *Blow up* no cuenta con el mismo éxito, hasta que en 1975 realiza otro de los filmes más elogiados por la crítica, *El reportero*, con Jack Nicholson como personaje principal.

A principios de los años 80' Antonioni dirige dos nuevas películas y un trabajo corto para la televisión. Y en 1985 sufre de una apoplejía que lo deja parcialmente incapacitado, pero que sin embargo, no le impide continuar trabajando en la creación cinematográfica, y expresándose en sus pinturas hasta el último momento de su vida. Gracias a la ayuda de su esposa Enrica, en 1989 dirige el documental *Kumba mela*, a partir de un trabajo previo realizado en India en 1977. Además, para el mundial de fútbol en Italia de 1990, contribuye con un tributo a Roma en el film compilatorio *12 autori per 12 città*.

En 1995, Antonioni encuentra apoyo en el productor Stéphane Tcha Gadjieff para la realización de *Beyond the Clouds (Par-delà les nuages, Al di là delle nuvole)*, una compilación de cuatro pequeñas historias, en la cual Antonioni fue ayudado por el realizador alemán Wim Wenders, el cual dirigió la conjunción entre las historias, que tiene que ver con un director que recorre diversos lugares en busca de inspiración.

En 1998, Antonioni trabajó en el film llamado *Eros*, una idea de él y de Stéphane Tcha Gadjieff para representar visiones diferentes del amor. Para este trabajo también se unieron dos jóvenes directores Steven Soderbergh y Wong Kar-Wai. La parte de Antonioni se llama *Il filo pericoloso delle cose*, y fue concluido en el año 2004. En ese mismo año, realizó un documental acerca de la estatua de Moisés creada por Michelangelo Buonarroti, que se llama *Lo sguardo di Michelangelo*. Y el 30 de julio de 2007, Antonioni muere en su casa en Roma a los 94 años.

Podemos hablar de Antonioni como un superviviente, de hecho el único superviviente junto con Godard, de una época en la que todavía se podía entablar un diálogo radical con las formas estéticas; y de un cine que conjugaba el entusiasmo de la experimentación con la fuerza poética y la palabra pensante en una suerte de unidad hoy resquebrajada. Decididamente, en su obra convergen muchos interrogantes de la

época, sus mejores aportaciones y desafíos. Tendencias del arte, de la filosofía y la cultura contemporáneas. Interrogantes sobre el sujeto y el mundo, el lenguaje y la visión que ayudan a definir la naturaleza intempestiva del movimiento moderno.²⁵

²⁵ *Ibíd*em, p.14

II. ESTILO AUTORAL Y ANÁLISIS DEL FILM

Alfred Hitchcock y Michelangelo Antonioni, son dos directores que poseen un estilo muy personal a la hora de realizar sus películas; sus obras son calificadas como parte de un cine de autor, en el cual el autor cinematográfico busca alcanzar la autenticidad a partir del manejo consciente de los recursos que le ofrece la lengua cinematográfica, y así imprimir parte de su identidad a lo largo de toda su obra. Por ello, para el desarrollo de este trabajo, es necesario delimitar los conceptos de “autor” y “estilo”, para poder así realizar el análisis de los films, partiendo del reconocimiento de ambos realizadores como “autores” y directores responsables de la estética y la puesta en escena en cada uno de sus trabajos, y además reconocer así, las significaciones intrínsecas insertas en cada uno de ellos.

El autor cinematográfico...

Desde el momento en que se caracterizó al cine como “séptimo arte”, comenzó la interrogante con respecto a la autoría en el cine. Al considerarlo como un arte más, por su capacidad de jugar, reflejar o escaparse de la realidad, y generar con sus formas un tipo de goce estético; se les otorgaba a los artistas cinematográficos el mismo estatus que a otros artistas, como por ejemplo escritores y pintores. Para Ricciotto Canudo, quien inauguró el término de “séptimo arte”, el cine era el arte total hacia el que todas las demás artes han tendido desde siempre, y como arte, debía reconocerse dotado de un lenguaje propio. De esta forma, el cine adquirió valor como medio de expresión artística, y su creador, adquirió valor como autor creativo de su obra.

Proveniente del autor literario, entendido éste como la voz que narra una historia y que además se define como creador de la obra literaria; el concepto de autor cinematográfico, se diferencia en gran parte de su precedente, por el carácter individual que se le da al autor literario o artístico en general, y que en el caso de un autor de cine, es más de tipo grupal o colectivo, ya que para la realización de una producción cinematográfica, se necesita muchas más personas que para escribir un libro o pintar un cuadro. Sin embargo, al contraponer el lenguaje cinematográfico con el lenguaje verbal, y el trabajo creativo realizado en ambas obras artísticas, se asumió en ese colectivo, el rol de un solo individuo, que por lo general, era quien decidía la mayor parte del resultado final de aquel trabajo grupal, y que podía ser un productor, el guionista o el director. Pensamiento que

posteriormente, con la política de los autores en los años cincuenta, se asumió en la figura del director.

En el campo del cine, definir el concepto de autoría no fue un trabajo fácil. Aunque en general, la autoría se percibía como el control y la toma de decisiones, por parte de un individuo o de un colectivo a la hora de realizar un film; esa ambigüedad entre el individuo y un colectivo, era lo que dificultaba delimitar realmente en quién recaía la responsabilidad en aquellas decisiones que definían el resultado final de una película. Sobre todo en el sistema de estudios, como Hollywood, en donde muchas veces el productor tenía más poder que el director, y el trabajo del guionista podía o no ser tomado en cuenta al pie de la letra a la hora del rodaje. Sin embargo, con el pasar de los años, se fue asumiendo la figura del director como el poseedor de ese rol de poder, ya que era el que controlaba más la producción, la forma, la actuación de los personajes, las tomas, y en especial, los elementos claves que afectaban el contenido ideológico propuesto por la película.

En este sentido, David Bordwell ve al autor de cine, por lo menos dentro de tres significaciones distintas: el autor como colaborador en la producción, como personalidad, y como un grupo de películas, que es cuando el crítico agruparía las películas según la *firma* del director, productor, guionista o cualquier otro, para poder analizar las relaciones que se establezcan entre un grupo determinado.²⁶

En el ensayo *El culto al auteur* de Robert Stam, éste dice que ya desde 1921 el teórico y director de cine Jean Epstein en *Le Cinéma et les lettres modernes* aplicaba el término *auteur* a los cineastas. Y en 1948, el crítico y director de cine francés Alexandre Astruc, escribió un ensayo llamado *El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara stylo*, en donde planteaba que el cine se estaba convirtiendo en un medio de expresión equivalente a la pintura o a la novela; en donde el cineasta debía ser capaz, al igual que un pintor o un novelista de expresar su “Yo” en la obra. La propuesta de la *caméra-stylo* (cámara-pluma) privilegiaba el acto de dirigir películas; el director ya no era un mero servidor de un texto preexistente (novela, guión), sino un artista creativo por derecho propio.²⁷ Y es a partir de aquí, que el cine comienza a ser entendido como un medio de escritura tan maleable y delicado como el lenguaje escrito.

²⁶ David Bordwell, *El arte cinematográfico*, p.38

²⁷ Robert Stam, *Teorías del cine*, P.106

Pero no fue hasta los años cincuenta, que se formaron las bases del “cine de autor” tal y como se conocen hoy en día, a partir de *Cahiers du cinéma*, cuando los críticos franceses comenzaron a fijar su mirada en el cine de estudios proveniente de Hollywood, y descubrieron que dentro de esa industria era posible encontrar un estilo personal, que atribuyeron a la figura del director; y que además contribuyó a dar un paso importante dentro de la concepción del cine como arte que se estaba forjando desde años atrás.

Tradicionalmente, la referencia de un autor en la crítica francesa estaba identificada con el autor que escribía el guión, o de una manera más general, con el artista que creaba el film. Después de la Segunda Guerra Mundial, los estudios, investigaciones y análisis en torno al cine se hicieron más fuertes; y fue a partir de ese momento, que el trabajo de *Cahiers* le dio vida a un nuevo sentido que reemplazó al anterior, y el *auteur* ya no era el guionista, sino se determinó como el artista que plasmaba su personalidad en el film.²⁸

Entre 1954 y 1955, los críticos, cinéfilos y cineastas franceses establecieron con mayor solidez argumentos acerca de la autoría en el cine. François Truffaut escribió acerca de la “política de los autores”, en donde recae sobre el director la creación y creatividad dentro de los procesos de filmación, y en donde incluso hasta los directores insertos dentro de la Industria hollywoodense, podían poseer grandes logros personales por el manejo de la técnica y por el estilo impreso en sus trabajos. La política de los autores, sirvió además como crítica al cine francés de la época, y como defensa de grandes artistas que estaban siendo acusados de caducos, y faltos de genio.

François Truffaut, en su manifiesto-ensayo *Una cierta tendencia del cine francés*, publicado en 1954 por *Cahiers du cinéma*, desacreditaba la tradición de *qualité* que convertía a los clásicos de la literatura francesa en películas predecibles, ostentosas y correctas, de estilo totalmente edípico, y afirmaba que se trataba de un cine de guionistas acartonado y académico, que se diferenciaba en cambio, de la vitalidad del cine americano, inconformista y popular de directores como Nicholas Ray, Robert Aldrich y Orson Wells.²⁹

Para Truffaut, el nuevo cine se asemejaría a la persona que lo hiciese, no tanto a través del contenido autobiográfico como merced a su estilo, que impregna el filme con la

²⁸ John Caughie, *Theories of Authorship*, p.9

²⁹ Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción*, p. 106

personalidad de su director. La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood.³⁰

De esta manera, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como resultado de la conjunción de las diversas revistas cinematográficas, los cine-clubs, festivales de cine, filmotecas, y en especial por la influencia de las películas americanas; la teoría de autor reinaba en la crítica y la teoría cinematográfica.

El autor y el texto fílmico...

Sin olvidar la premisa del cine como arte, el “séptimo arte”, y considerando cada arte como un lenguaje en sí mismo; surge al finalizar los años sesenta, un rompimiento con los movimientos anteriores, y se comienza a hablar del cine como un lenguaje, y como lenguaje proponen abordarlo con los códigos de la lingüística. Ya lo decía Cassetti, un film es capaz de expresar, significar, comunicar, y lo hace con medios que parecen satisfacer esas intenciones, por lo cual se puede decir, que entra en la gran área de los lenguajes. Y así como un autor literario trabaja con un texto, y cada artista posee su propio lenguaje de manifestación para su trabajo creativo; ciertos teóricos del cine, entre ellos el más importante Christian Metz, abordaron el cine desde la semiología, y como tal, plantearon la idea de texto fílmico, en donde el film se considera un “objeto significante” y “unidad de discurso”.

La idea de texto fílmico significa considerar el film en su totalidad, como un discurso significante, con uno o varios sistemas internos significantes que se interrelacionan; y al hacerlo, es necesario abordar el concepto de estilo, ya que cada uno de esos sistemas, conlleva a la forma de un estilo particular en la configuración del film. Al hablar de texto, Metz señala, se puede nombrar todo desarrollo significante, sea lingüístico o no; puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, y hasta un cuadro, siempre en la medida en que estos elementos desarrollen sus significantes en el espacio en el cual se desenvuelven.

El director como autor...

El concepto de *auteur* ha sido muy discutido y polémico en la historia del cine, pero en

³⁰ Íbidem, p. 107

general, se considera como el creador del film, y en este sentido el director es quien asume esa responsabilidad, al no ser únicamente quien decide qué elementos utilizar para la construcción del relato, sino también debido a que es el encargado de coordinar todas las fases, el contenido, la forma, e incluso a todos los colaboradores (camarógrafos, tramoyistas, asistente de sonido, de vestuario, script, entre otros) dentro del proyecto fílmico. Trabajo que coordina además, a partir de una mirada personal y única, y que es la que le otorga a todo ese gran ensamblaje de formas, su estilo personal.

Un film es ante todo una composición de imágenes y sonidos que buscan transmitir algo, describir, narrar un acontecimiento; es por ello que es tan importante la forma en que estas imágenes se componen. Los códigos que utiliza un director son generales al lenguaje cinematográfico, pero en sus manos adquieren una particularidad especial, y es esta particularidad la que determina en gran parte el estilo personal de cada autor.

El estilo...

Bordwell dice que para comprender la forma de cualquier arte, es necesario estar familiarizados con el medio que ésta utiliza; por lo tanto, para la total comprensión de un film, es importante aprender a reconocer la técnica cinematográfica y su utilización dentro de una película determinada, y conocer dentro de ésta, los medios empleados por el director para darle forma. Los medios y técnicas utilizados por el director, tienden a crear un sistema formal propio, y son fundamentales para poder conocer su estilo o sello personal.

Cuando se habla del estilo que posee un film, se puede estar haciendo referencia al manejo del cineasta en cuanto a las técnicas de rodaje, a la puesta en escena y la fotografía, a la relación entre un plano con otro, al montaje, a la relación del sonido con las imágenes, entre muchas cosas más. Cada parte del lenguaje cinematográfico, le ofrece variadas posibilidades de trabajo al director, lo cual le permite obtener diversos resultados a partir de un mismo elemento utilizado. Cuando varias películas de un mismo director poseen ciertas técnicas y principios de construcción en común se habla del “estilo” de un autor o se habla de “estilo autoral”. El estilo se representa en las imágenes, en la forma, en el contenido, con una especie de textura particular proporcionada por la dirección que le da cada director a su obra.

Según David Bordwell, para que se pueda hablar del “estilo” en una obra cinematográfica, tiene que haber una característica técnica escogida que se repita a lo largo de una serie de trabajos de un mismo director. Para él, el “estilo” es un sistema que coordina las técnicas, y crea significados. Está en lo sistemático y significativo que hay en el uso de ciertas técnicas cinematográficas por parte del realizador.

El estilo además de definir ciertos patrones estéticos o personales del artista dentro de una obra fílmica, también participa de manera importante en la percepción que tiene el espectador de la película. El trabajo receptivo del espectador generalmente crea ciertas expectativas frente a lo que ve, y según el estilo y los patrones que percibe, se van delimitando en él, las directrices acerca de cómo debe actuar frente a lo que ve, como interactuar, formular hipótesis, aceptar lo que está observando, aunque no esté consciente de ello. Es decir, que el director no solo dirige la técnica sino la atención y reacción del público, creando expectativas estilísticas de acuerdo a sus propios intereses.

Los componentes del estilo...

Para comprender un estilo, como un sistema que a su vez es la relación de otros sub sistemas, es necesario ir delimitando ciertos pasos, como primero determinar la estructura organizativa de la película, si es una película narrativa o no, si pertenece a un género, y así ir buscando elementos pertenecientes a ciertas convenciones de la narración.

Según Bordwell se puede analizar el estilo clásico de Hollywood en tres niveles, los cuales pueden servir a su vez, para analizar otros estilos colectivos dentro de la historia del cine. Primero están los dispositivos, que son los elementos técnicos aislados característicos de un estilo, en el caso del Cine Clásico de Hollywood, serían la iluminación de tres fuentes, el montaje de la continuidad, la música para películas, encuadres centrados, disolvencias, entre otros. Luego están los sistemas, que son los elementos de un paradigma, en este caso los dispositivos técnicos, los cuales sólo tienen significado cuando se comprenden sus funciones. Un estilo no consiste únicamente en elementos recurrentes sino en un conjunto de funciones y relaciones definidas para tales elementos. Estas funciones y relaciones son establecidas por un sistema. Por último, están las relaciones entre los sistemas, en donde el estilo puede ser definido como la relación que mantienen todos los

sistemas entre sí.³¹

Estilo individual y estilo colectivo...

Se puede hablar de “estilo individual” o de “estilo grupal”. El estilo individual se refiere a la repetición o el uso específico de ciertas técnicas cinematográficas de un director al crear un film. Un método particular y especial del autor, que le imprime a sus obras un sello personal, y reconocible a la hora de analizar su filmografía. El estilo grupal corresponde al trabajo de varios cineastas que comparten en sus trabajos fílmicos, ciertas tendencias técnicas, de puesta en escena, ideológicas, entre otras, y que forman parte de un movimiento nacional o regional. Grupos que compartieron en sus trabajos ciertas cualidades estéticas y ciertas funciones históricas, como por ejemplo, el Formalismo Ruso, el Expresionismo Alemán, la Nueva Ola Francesa, el Neorrealismo Italiano (al cual perteneció Antonioni en sus inicios), e incluso cuando se habla del Cine Clásico Hollywoodense (al que perteneció Hitchcock).

David Bordwell, en *El cine clásico de Hollywood*, parte del supuesto que entre 1917 y 1960, existía en Hollywood un estilo diferenciado y homogéneo que dominó el cine de estudios, y que se mantuvo constante a través de varias décadas. Un estilo en donde su forma narrativa se convirtió en el tipo de cine más influyente de la industria comercial mundial, sobre todo posteriormente a la Primera Guerra Mundial, en donde se limitó el libre flujo de películas de un país a otro, y Hollywood emergió como un ente dominante en la producción cinematográfica mundial.

Desde sus comienzos, el cine de Hollywood se orientó hacia la forma narrativa. Con los trabajos de sus primeros cineastas como Edwin S. Porter, se fueron delimitando ciertos principios del modelo clásico, como los principios de continuidad y desarrollo de la narración, en donde la acción se desarrolla con una linealidad temporal, espacial y lógica clara, como se puede apreciar en *Asalto y robo de un tren* de 1903. Igualmente se puede apreciar con el trabajo de D. W. Griffith, de películas breves con narraciones relativamente complejas, en donde se le concede a muchas técnicas una fuerte motivación narrativa, creando largas secuencias mediante cortes entre varios lugares diferentes, cambios en la manera de capturar a los actores, y un montaje dinámico. De esta manera, con el pasar de los años, y los avances en el trabajo de los cineastas, se fueron estableciendo en el sistema

³¹ David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, p. 6

de la Industria cinematográfica hollywoodense, los principios básicos del estilo clásico.³²

El Cine Clásico de Hollywood se conformó así, según Bordwell, como un estilo de grupo, y no como una entidad monolítica. Un sistema complejo de fuerzas específicas en interacción dinámica, que podía ser modificado, siempre dentro de ciertas reglas específicas del sistema. Dentro del cine clásico, entendido este como un sistema estético, pueden surgir trabajos individuales, estilos propios, ya que como dice Bordwell, el sistema no determina cada detalle de una obra, pero aísla prácticas predominantes y establece límites a la invención.

De esta manera, el cine clásico, se entiende por aquel que respeta ciertas convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas, y cuya naturaleza permite que cualquier espectador sepa comprender las propuestas temáticas y formales propuestas por la historia sin ningún tipo de dificultad. El cine clásico se constituye por el apego a ciertas convenciones audiovisuales, como el punto de vista, la composición visual, la relación entre imagen y sonido; y por generar un relación de comprensión con el espectador, en donde su trabajo se ve favorecido gracias a una fuerte tradición, a la costumbre que le ha permitido adaptar su experiencia receptiva a este tipo de films.

De esta manera, como el cine clásico se concibe como parte de un sistema colectivo, del trabajo grupal, ya sea por un grupo de películas, o por un grupo de cineastas que le dan forma a los diferentes elementos de ese gran sistema; el cine moderno, es aquel que se entiende como un cine individual, en donde prevalece la figura del autor, y que se aleja de las convenciones del cine clásico, buscando rupturas tanto en la forma como en el contenido de los cines tradicionales, e incluso del mismo cine moderno del que forma parte. El cine moderno genera historias no necesariamente narrativas, o con una narrativa no lineal; películas que ya no están apegadas a un sistema colectivo de normas, sino que surgen a partir del trabajo y la creatividad de artistas individuales.

En el cine moderno, sus creadores no se apegan al clasicismo, sino que buscan fracturar lo tradicional. Y a pesar de que fueron movimientos colectivos los que iniciaron el nacimiento del cine moderno, como el Neorrealismo Italiano, y sobre todo la Nueva Ola Francesa, sus integrantes, se destacaron por buscar sellos personales que los definieran

³² David Bordwell, *El arte cinematográfico. Una introducción*, p. 457

como artistas y autores de su obra. Es decir, que teniendo en común los deseos de romper ciertas reglas y convenciones clásicas, y compartiendo nuevas propuestas estilísticas formales, igual se impuso la personalidad e individualidad de cada director en su trabajo. También porque para ese momento, ya existía en el ambiente cinematográfico una consciencia más profunda acerca de la autoría en el film y sobre el estilo, en donde cada director era el autor de su obra, e impregnaba en cada trabajo aportaciones específicas, según la visión personal de las posibilidades expresivas que le permitía utilizar el lenguaje cinematográfico.

El estilo autoral y el objeto de estudio...

El estilo no consta únicamente de la destreza técnica, sino también del sentido que se le otorga a la obra con esa selección de un lenguaje cinematográfico determinado por parte del director. El estilo define la forma en que se percibe el cine, y a pesar del tema, o el género, la textura del film dependerá centralmente del estilo que deje impreso el director en la composición de su obra. De esta manera, así los espectadores no sean conscientes del “estilo” que hay subyacente en el film que están presenciando, éste siempre está presente para darle sentido a su experiencia receptiva. La manera en que un director escoge las imágenes, los sonidos no es algo involuntario, sino que éstos consisten en los medios para lograr un impacto emocional e intelectual. La organización del material, la elección de las técnicas, el montaje, etc., no están ahí únicamente para hacer que el film luzca mejor estéticamente; sino que son el centro de la obra, ya que con ellos, el *auteur* logra un sentido en su trabajo. Los planos no son gratuitos, cada toma, cada sonido, cada movimiento están ahí con una función, incluso los que parecen más insustanciales corresponden y contribuyen con el desarrollo del texto fílmico, y son los que permiten dejar una huella con un estilo personal, y que serán las que definan la genialidad del director.³³

El objeto de estudio en este trabajo radica en entender el estilo individual de cada director, enmarcado en sus respectivos estilos grupales, Hitchcock por una parte, inserto dentro del Cine Clásico de Hollywood, un sistema que dirige el estilo a partir de normas preestablecidas; y por otro lado Antonioni, como parte de un Cine Moderno, en donde se privilegia la individualidad del estilo.

³³ David Bordwell, On the history of Film Style, p. 8

Dentro del cine clásico las imágenes cumplen una función representacional, la estructura narrativa es lineal, comprensible, coherente en el espacio y en el tiempo representado; la sucesión de imágenes es causal, todo ocurre con una cierta lógica dentro del relato; el espacio tiene sentido con el rol de los personajes; el sonido cumple una función de ubicación y de sentido, acompaña la imagen y refuerza su sentido evidente; el final es concluyente, tiene sentido y congruencia con todo el resto del film. En cambio, en el cine moderno, el sonido no tiene que estar necesariamente relacionado con la imagen, puede tener autonomía ante ella; posee una tendencia no narrativa, el tiempo y el espacio no es necesariamente lógico ni cronológico; la relación entre las escenas no es causal, es decir que cada escena puede ser autónoma dentro del resto del relato; la puesta en escena puede adquirir valores en sí mismos, incluso puede llegar a transmitir más que los mismos personajes insertos en ella; posee finales abiertos; entre otras diferencias más.

Todos estos aspectos son importantes al entender el estilo personal de cada uno de los directores estudiados; porque aunque cada uno posee un estilo autoral individual, también forman parte de un estilo colectivo, que de alguna manera envuelve su trabajo y lo determina a la hora de querer analizar y estudiar su lenguaje cinematográfico, y sus propuestas personales. Es necesario conocer los medios utilizados por Hitchcock y Antonioni en la realización de sus películas, para poder identificar así, sus aportes y logros personales en el manejo de la lengua cinematográfica y en la creatividad e imaginación empleada, que es lo que al final define sus estilos, y su propuesta como autores.

2. Instrumento de análisis

La base para el análisis acerca del lenguaje cinematográfico en *Blow up* y *La ventana indiscreta*, parte de los enfoques propuestos por los teóricos del análisis Francesco Casetti, Ramón Carmona y Jacques Aumont; autores que tratan al análisis como un instrumento necesario para realizar un acercamiento profundo al film, a través de la descomposición y la recomposición del mismo, para que con esto, se pueda comprender mejor su estructura y funcionamiento.

A partir de los textos de estos autores, que identifican unos procedimientos claros de análisis, con sus diversas etapas, y explicando los diversos problemas con lo que se puede enfrentar un análisis, se extrajeron las ideas más útiles para trabajar con las películas de este trabajo. Cada uno de estos teóricos plantea unos principios muy similares entre ellos para el acercamiento a un film, y el análisis fílmico para ellos “permite entrar en la mecánica del film, captar las leyes de su composición y familiarizarse con un lenguaje distinto del natural, además de adiestrar un tipo de mirada cómplice y disciplinaria.”³⁴

También para el análisis de un texto cinematográfico, uno de los primeros pasos fue distinguir entre el plano de la expresión y el plano del contenido, siempre teniendo en cuenta que ambos se enlazan para hacer un signo y transmitir un mensaje. El plano del contenido es donde se encuentran los significados, y el plano de la expresión donde se haya los significantes.

En cinematografía es posible separar el plano de la expresión del plano del contenido porque hay imágenes, música, y otros elementos que determinan el mensaje. El lenguaje cinematográfico consiste principalmente en la correlación de ambos planos; no hay una correspondencia unívoca entre contenido y expresión, pero los signos pueden ser divididos en componentes menores. Es de gran relevancia la relación que se mantiene entre ambos planos, ya que éstos se deben sostener mutuamente para la realización cabal de un film.

Un texto que sirvió de apoyo para el análisis fue *Una aproximación al análisis fílmico* de Alfredo Roffé, que de manera resumida y clara, propone un acercamiento organizado a

³⁴ Francesco Casetti, *Cómo analizar un film*, p.11

la hora de entender la estructura interna de algunos filmes.

Roffé propone como primer paso para el análisis, la separación de las partes que componen todo el filme, para llegar a la particularidad de las escenas que servirán para el objetivo del trabajo, y luego dentro de esas escenas igualmente hacer un trabajo de disertación de las partes, para comprender y definir su funcionamiento.

La lengua cinematográfica debe entenderse como el enorme conjunto de códigos y S códigos interrelacionados que pueden ser utilizados en las sucesivas fases de la creación cinematográfica: la puesta en escena, los registros sobre soportes de imágenes y sonidos y el montaje, que por supuesto aparecen ya utilizados en los mensajes cinematográficos.³⁵

Los S códigos son “sistemas o estructuras que pueden perfectamente subsistir independientemente del propósito significativo o comunicativo que los asocie entre sí, y como tales pueden estudiarlos la teoría de la información o los diferentes tipos de teorías generativas. Se componen de un conjunto finito de elementos estructurados en oposiciones y regidos por reglas combinatorias por las que pueden generar ristas tanto finitas como infinitas...”³⁶

Al realizar un acercamiento a los códigos y S códigos en el cine, se tomaron como referencia algunos trabajos que sugieren a éstos dentro de la puesta en escena, como por ejemplo el trabajo realizado por Tadeusz Kowzan en *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del arte del espectáculo*, en donde se hace un acercamiento a la música en el cine, como un elemento más dentro de un sistema mayor, y que operando en conjunto con otros elementos compositivos del filme, forman el sistema necesario para darle vida al cine. Para Kowzan, los códigos y S códigos de la puesta en escena son los mismos que funcionan en el teatro: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido.

El trabajo de Aumont también fue importante, ya que estudia el filme como un lenguaje propio e individual; se acerca al filme como objeto artístico, un objeto semiótico dotado de

³⁵ Alfredo Roffé, *Una aproximación al análisis fílmico*, p.123

³⁶ Íbidem, p.96

significados, y que como tal, es un instrumento que sirve para la comunicación. Parte de la semiología de Metz, que entiende al cine como un sistema de significación, en donde el acercamiento al mismo se debe hacer interpretándolo como un mensaje, producto de varios códigos.

Aumont habla del concepto de lenguaje cinematográfico, problema que se plantea la estética del cine desde sus orígenes, y además expone cómo este concepto ha servido para llevar al cine dentro del ámbito de la expresión artística. Realiza un recorrido histórico por la concepción del término de lenguaje cinematográfico, y a su vez, determina ciertos rasgos como propios del cine; lo cual es de suma importancia dentro del desarrollo de este trabajo, ya que estos aspectos permiten determinar dentro de los filmes estudiados, qué elementos son los propios del cine, y cuáles son los elementos compositivos propios de Hitchcock y Antonioni, para así generar una buena interrelación entre los elementos visuales y sonoros, como elementos que se desarrollan de una manera en particular dentro del lenguaje cinematográfico.

Otro texto que se utilizó como instrumento de análisis para el desarrollo de la tesis, es el texto *Cómo se comenta un texto fílmico*, atribuido al nombre de Ramón Carmona, en donde se expone una metodología de análisis que no busca fijarse como un modelo único, que sirva para todos y para cada uno de los films en todo tiempo y lugar; sino que más bien intenta identificar ciertas pautas de aproximación que permitan “saber cómo está hecho aquello que nos gusta para poder saber por qué nos gusta.”³⁷

Igual que en Casetti, en esta propuesta de análisis, se considera al film como un “aparato textual que es posible deconstruir por medio del análisis; un aparato que basa su propuesta de significación sobre estructuras narrativas o no narrativas, de género o de tipología dentro del género, sobre base visuales y sonoras, produciendo así un efecto particular sobre el espectador; un espectador que deja ser entendido como mero punto de llegada, una especie de explorador a la busca del significado oculto tras la maleza de las formas, para convertirse en uno de los elementos esenciales del proceso.”³⁸

En este texto de Ramón Carmona, es posible encontrar además, un capítulo dedicado a

³⁷ Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, p.11

³⁸ *Íbidem*, p.45

los componentes fílmicos, a las materias de expresión fílmicas, donde se trabaja con los diferentes códigos visuales, sonoros y gráficos; y también unos trabajos muy útiles para los fines de este estudio, sobre el sonido diegético y el no diegético, y la puesta en escena.

El texto *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti, también sirvió de apoyo, por ser una guía para el análisis “del film como objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa; en una palabra, del film como texto”,³⁹

Casetti propone una serie de etapas que son útiles para un primer acercamiento a las películas de ambos directores, y para la delimitación de las escenas claves para el objeto de la tesis. Entre las etapas que menciona y que han sido utilizadas para el desarrollo de este trabajo, está en primer lugar la descomposición de los filmes, que ayudó para delimitar las escenas más útiles para el objetivo final del estudio, lo cual se hace a través de la segmentación, luego una indagación de las partes individuales, y por último una investigación de sus componentes internos. Tal y como él lo propone, se realizó un procedimiento por secciones, con el fin de captar los diversos elementos que intervienen en el texto fílmico, ya sea singularmente o en su amalgama.

El trabajo que propone Casetti y los demás teóricos del análisis es siempre un trabajo de ordenamiento de las partes, para ver diferencias y semejanzas en los componentes del lenguaje cinematográfico. Luego se recompone, es decir, se formula una visión unitaria del objeto, que establezca los sentidos. Además se explican las partes de la descomposición, imágenes, encuadres, episodios, disolvencias, etc. que es en gran parte lo que se ha hecho con ambos filmes, al segmentarlos, y al analizar su estructura narrativa, narratológica y temática. Y que en conjunto, son elementos claves para encontrar las diferencias o unidades a nivel de la intencionalidad de las escenas dentro de los objetivos del trabajo.

También para poder realizar este estudio de análisis, se abordó el trabajo de Christian Metz, pionero en el estudio del lenguaje propio del cine y la significación dentro del cine. Y quien además de su caracterización del cine (como lenguaje), precisa que la materia prima de la teoría fílmica no es ni la realidad social ni el medio particular de significación, sino el texto mismo.

³⁹ Íbidem

Quizás muchas de las etapas propuestas por los teóricos del análisis con los cuales se trabajó, no se verán reflejadas en el trabajo, pero sin embargo, muchas permitieron delimitar la forma de observación. Este trabajo no busca ser un manual de análisis, sino que pretende hacer conciencia acerca de las formas de trabajar un análisis, y expresarlos de una manera tal, que el trabajo sea asequible a todo tipo de lector.

La música no es una anomalía, una forma pervertida del mecanismo de la emoción;
es el fondo sobre el que se destaca cualquier emoción.⁴⁰

Siempre el tema del sonido ha sido un tanto complicado como un punto de referencia para el análisis de un filme, por lo cual ha sido dejado de lado en muchos estudios. Sin embargo hay algunos teóricos que para facilitar el trabajo de análisis, en el momento de la descomposición del filme, han ido sugiriendo ciertas características habituales, que son posibles encontrar en las películas, y que es bueno considerar a la hora de analizar las escenas. Entre estos aspectos está el conocimiento de que la banda sonora posee diversas materias expresivas: el sonido fónico, el musical y el analógico (los ruidos). Estas tres materias intervienen simultáneamente con la imagen, y esta simultaneidad integra parte importante del lenguaje cinematográfico.

En el trabajo de Chion, es posible observar los diversos efectos de la música sobre las imágenes, las palabras, etc. “La música en el cine tiene que ver con efectos de intermitencia de interrupción, de silencio abiertos en el continuo verbal, en el que su presencia resuena de una manera particular, en tanto que, simétricamente, la música hace resonar, en un silencio especial, las palabras sobre las que se interrumpe.”⁴¹

El valor del sonido como elemento expresivo está muy bien trabajado por Chion, inclusive pareciera ser el único o uno de los pocos que ha trabajado el tema. En su texto *La música en el cine* Chion realiza en un principio un acercamiento histórico a la música como componente adicional del cine, en donde relata que la música ha estado, ha diferencia de lo que muchos piensan desde el comienzo del cine. En el cine mudo un piano o una orquesta acompañaban las imágenes, dándole cierto carácter a las imágenes y provocando reacciones en el espectador. Luego se fueron descubriendo otros beneficios de

⁴⁰ Michel Chion, *La música en el cine*, p.233

⁴¹ *Ibidem*, p.235

la música a nivel compositivo, “los compositores de Hollywood afirmaron que los arranques y las paradas repentinas podían evitarse haciendo que el volumen de la música subiera o bajara hasta desaparecer de forma imperceptible, práctica conocida en el oficio como ‘entrar o salir a hurtadillas’”.⁴²

La armonía, el ritmo y la “melodía continua” podían corresponderse con la acción dramática de la obra, y los motivos musicales podían transmitir los pensamientos de los personajes, señalar paralelismos entre situaciones e incluso anticipar la acción o crear un efecto irónico.⁴³

A partir del trabajo de Michel Chion en *La música en el cine*, con la panorámica que hace por distintas películas, compositores y directores, y la relación entre estos; se obtuvo una mayor comprensión de la manera en que los códigos sonoros están insertos en el filme. Y se comprendió la importancia que tiene estudiar la música y los sonidos en conjunto con las imágenes, para obtener un mejor resultado en el análisis de las películas examinadas.

⁴² Íbidem, p.37

⁴³ Íbidem

III. ANÁLISIS GENERAL DE LOS FILMS

1. *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954

1.1. Criterios para la segmentación de *La ventana indiscreta*

Los criterios empleados para la segmentación de *La ventana indiscreta* están basados en el plano del contenido, siendo el primer criterio los saltos o elipsis temporales, y luego los cambios de acciones en los personajes, específicamente en algunos momentos del film, en los cuales no había elipsis ni espaciales ni temporales, pero sí se veía el comienzo de una nueva situación, y de nuevas acciones en los personajes.

Una segmentación a nivel espacial no era posible, debido a que en general la mayoría del film transcurre en el apartamento del personaje principal Jefferies, y aunque sí se ven muchos otros espacios en el transcurso del film, siempre éstos están supeditados a la mirada de Jeff que los ve desde su apartamento. Por lo cual, cada vez que se ve algo fuera de éste apartamento que es el espacio principal de todo el film, se vuelve inmediatamente a él, porque es consecuencia de un plano subjetivo del personaje y de una composición plano/contraplano, que busca identificar lo observado (los demás espacios) con los personajes que están viendo dentro del apartamento de Jeff.

Ya que el criterio fundamental fue el tiempo, se utilizaron los fundidos en negro como criterio principal para la segmentación, ya que se pudo apreciar que éstos son el recurso básico utilizado por Hitchcock, para demostrar una elipsis temporal en la diégesis.

Además de los fundidos en negro, se utilizaron dos cortes para la segmentación, no por ser reflejo de un cambio en el espacio o en el tiempo, sino porque las secuencias se hacían muy largas para el análisis, y además había en ellas, situaciones y atmósferas diferentes, además de nuevas motivaciones en sus personajes, lo cual permitió una segmentación, un tanto arbitraria, pero necesaria para el análisis. Unas de las escenas en la cuales se realizó una segmentación más por las acciones que por los cambios espaciales y temporales son la 19 y la 20. En la 19, Jeff llama a Thorwald para hacer que salga de su apartamento y así aprovechar que Lisa y Stella busquen qué hay enterrado en el patio trasero debajo de las

flores. Esta escena se segmentó de la 20, porque a pesar de ser continuas, en la 20 se emprende una nueva acción y el film adquiere otro tipo de emoción. Si bien antes Lisa y Stella estaban haciendo algo peligroso porque Thorwald las podía ver, ahora es mucho más el peligro y mucho más la exaltación que provoca la situación, ya que Lisa al decidir entrar en el apartamento de Thorwald, emprende un nuevo rumbo en la historia, que además será determinante para entrar de una vez en el desenlace de la película. Esta escena se segmentó además, para poder ser utilizada en un análisis detallado, que sirva para identificar la técnica cinematográfica de Hitchcock en algunos momentos claves de la narrativa, y también porque en ella la mirada y el papel del espectador, que son temas centrales de este trabajo, tiene una gran importancia.

La otra secuencia que fue segmentada para su posterior utilización en el análisis detallado de una escena, y por poseer ciertos aspectos en la acción de sus personajes y en el ritmo que va adquiriendo la historia fue la de las escenas 20 y 21. Estas escenas, aunque son continuas en el espacio y en el tiempo, tienen dos tratamientos diferentes a nivel compositivo de la forma y también a nivel narrativo. En una escena predomina la tensión a través del plano / contraplano y de la mirada subjetiva de Jeff y Stella, que temen por Lisa que está en el apartamento de Thorwald siendo atacada por él. En cambio en la escena 21, el espacio se reduce únicamente al apartamento de Jeff, él ya no mira hacia el exterior, porque ahora el exterior vendrá hasta él. Además que los movimientos de la cámara, el tratamiento de la luz, la angulación y ciertos efectos ópticos, son distintos al de la escena siguiente, porque buscan un ritmo más acelerado y otro tipo de emoción en el espectador.

1.2. Estructura narrativa

Análisis de los personajes, conflictos y líneas narrativas

En general, *La ventana indiscreta* es una película muy rica en personajes, pero con un personaje central que es quien dirige en cierta forma toda la narrativa de la película. De hecho, es través de este personaje, Jeff, desde el cual podrán conocerse el resto de los personajes. De su interacción con ellos, o simplemente de sus miradas indebidas en el mundo personal de aquellos personajes que están demasiado lejos como para conocerlos a fondo, Jeff introduce con lo que ve y algunas de sus expresiones y opiniones, muchas características principales para el entendimiento de todos los personajes que componen el filme.

L. B. Jefferies, como ya se dijo anteriormente es el personaje central de toda la película. Su personaje es el de un fotógrafo, del cual se sabe por una conversación al principio de la película con su jefe, otras conversaciones con su novia Lisa y también por las fotografías que hay en su apartamento, que es un hombre al cual le gusta mucho su trabajo y se entrega por completo a él. Se puede intuir a través de los indicios que remite la película, que sus fotografías son arriesgadas, y que le gusta estar en los lugares en que haya acción, que sean emocionantes, y que la toma fotográfica implique algún riesgo, un reto, que sean en lugares extremos, distantes, en donde necesite salir en busca de los momentos especiales para sacar la fotografía, y no en cambio, realizar fotografías en un estudio, a personas o a cosas monótonas, que es precisamente lo que quiere su novia que haga.

Inmovilizado por un yeso en una pierna, producto de una toma fotográfica osada en una pista de carreras, Jeff se ve atrapado en su apartamento y sin nada que hacer. De ahí parte su gusto de mirar constantemente por la ventana, de su impotencia para ejercer su trabajo y para desplazarse libremente por su apartamento. Recurre a la ventana y al pequeño mundo que hay detrás de ella, como quien va al cine a ver una película. Pero no hay que pensar que es el yeso la única justificación para que Jeff desarrolle ese vicio de espiar a sus vecinos, sino que es su propia profesión, su necesidad de mirar, de capturar con la vista imágenes, lo que lo hace buscar algo más allá de lo visible y entender su entorno.

Como ya se ha mencionado, Jeff se muestra como un fotógrafo atrevido, que le gusta lo difícil, el trabajo que implique algún desafío. De esta manera, no teme observar a sus vecinos todo el tiempo, y ver lo que hacen aunque estén en la privacidad de sus apartamentos. Él no siente ninguna vergüenza ni ninguna culpa por dedicarse a mirar; debe hacerlo porque no tiene otra opción, porque no puede moverse, y además, porque eso es lo que sabe hacer, observar, capturar la realidad a través de su vista y de su cámara. Incluso, cuando ve por primera vez con los binoculares, que en algunos momentos los deja a un lado y los ve con rostro reflexivo, se podría pensar que se pregunta si es correcto lo que está haciendo de espiar a los vecinos de esa manera; pero ocurre todo lo contrario, ya que su molestia no es por su actitud, sino por la incapacidad de los binoculares para mostrarle a sus vecinos lo cerca que él quisiera, lo que demuestra luego, cuando decide buscar un lente más potente.

Jeff es un hombre que tiene un mal concepto acerca del matrimonio, lo cual se puede ver desde las primeras escenas cuando está hablando con su jefe por teléfono y le dice que va a cometer una locura, que aunque se podría llegar a pensar que habla de matarse, luego él aclara que se está refiriendo a casarse, lo que para su personaje no sería algo tan distante a una muerte lenta del ser. También en esta misma escena, al Jeff ver a Thorwald llegando a su casa, le comenta a su jefe, que el matrimonio es algo como llegar a la casa cada día y encontrarse a una mujer regañona. Luego, en la escena siguiente, cuando habla con Stella sigue latente esa idea, él no quiere casarse, a pesar de que Lisa no tenga ningún defecto, porque ve en el matrimonio algo negativo para el hombre; ve en el matrimonio la causa para que un hombre pierda su libertad y por lo tanto su felicidad.

Su relación con Lisa en un comienzo no lo satisface porque desea en una chica rasgos que son de él, quiere más espontaneidad, menos clase, menos sofisticación; quiere una mujer que vaya a cualquier lugar, que haga cualquier cosa, y aún así que lo disfrute; que no esté pendiente sólo de la moda y de los vestidos caros como ella. Pero a medida que el film transcurre y Lisa se muestra más atrevida y espontánea, él comienza a verla con una nueva mirada. Cuando Lisa cree en sus palabras y participa junto con él en la sospechas en contra de Thorwald, a partir de aquí el comportamiento a la defensiva, un tanto violento, buscando una pelea de la nada con Lisa, que se manifiesta en un comienzo, se desvanece. Ya no es el mismo Jeff que en un comienzo le encuentra una negativa a todo lo que ella plantea, y que busca lanzar indirectas en la conversación para poner en evidencia su

oposición al matrimonio constantemente. Sin embargo, a pesar que luego la acepte y se vea un progreso entre ellos como pareja, su personaje es el de hombre muy cómodo en cuanto a su relación, porque no está dispuesto a ceder en nada, pero sí espera que su pareja lo haga. Él no ofrece ningún tipo de futuro, pero quiere mantener las cosas tal y como están.

Jeff es un voyeurista, le gusta mirar, lo disfruta, se entretiene, y revisa cada ventana, cada apartamento conocido en busca de algo que lo entretenga, de algo íntimo; muchas veces vuelve a la ventana de los recién casados, pero estas están cerradas, por lo cual él muestra un rostro de decepción. Con Miss Torso en cambio, siempre sonrío, ya que ella siempre tiene las ventanas abiertas y está visible para él.

Su personaje es el de un hombre audaz, que con sólo mirar algunas cosas es capaz de intuir mucho, cualidad que seguramente posee por su trabajo de fotógrafo, que le ha permitido ver con detalle su alrededor, y no sólo quedarse con lo que las apariencias muestran, sino que posee una habilidad de ver más allá de lo visible. Ese carácter de observador y detallista, es lo que lo lleva a descubrir asuntos importantes con respecto a la culpabilidad de Thorwald, como cuando descubre a partir de una fotografía, que algo se enterró en el jardín y por ello fue que murió el perrito de la pareja que vive en el edificio de enfrente.

La misma testarudez que tiene en algunas de las discusiones con Lisa y en su visión acerca del compromiso, es la testarudez que lo llevará a involucrarse tanto con el caso de Thorwald, porque a pesar de que Doyle que es el detective niega la culpabilidad de éste último, Jeff cree que algo malo pasó con la Sra. Thorwald y no hay nadie que lo saque de ahí. Le dicen que vieron al Sr. Thorwald saliendo con una mujer justo en el momento en que él se durmió, y en vez de conformarse con eso, sigue creyendo en lo que él piensa, y ocurre así sucesivamente a pesar de las siguientes pruebas que le va llevando Doyle, que comprueban la supuesta inocencia de Thorwald.

La relación entre Jeff y Doyle es de confianza, son viejos amigos que estuvieron juntos en la guerra, pero Doyle ve a Jeff como un poco lunático, y a Jeff le molesta de él su actitud un tanto arrogante. Doyle es de alguna manera como la contraparte de Jeff, su oponente, y no porque sean rivales, sino porque no cree en él, y cada vez que consigue una prueba en su investigación acerca de Thorwald demostrando su “inocencia”, le da cierto

placer llevársela a Jeff para demostrarle que está equivocado. Su presencia hará dudar a Jeff hasta llegar a desistir del caso por un momento.

Doyle es un detective arrogante, es un poco morboso y bastante pesado con Jeff y luego con Lisa cuando ambos le exponen sus razones acerca de la culpabilidad de Thorwald. Todo el tiempo se muestra incrédulo ante lo que le dicen, y aunque colabora porque efectivamente busca pistas e investiga a Thorwald, no parece hacerlo con esmero, sino de mala gana, y con más ganas de demostrarle a Jeff que está equivocado, que con intenciones de encontrar la verdad. A pesar de todo, es amigo de Jeff, y hacia un final, cuando ya Thorwald está atacando a Jeff en su apartamento, se muestra preocupado por él y lamenta lo sucedido. No es un personaje malvado, sino antipático.

La relación que se establece en el filme entre **Jeff y Thorwald** es bastante interesante, ya que durante la mayor parte del tiempo no se conocen y sólo al final hay un enfrentamiento rápido, con pocas palabras entre medio. Sin embargo, sí hay una relación, quizás de las más importantes en el film, ya que la historia transcurre principalmente entre lo que hace Thorwald y lo que piensa Jeff de él. Desde un comienzo Jeff observa hacia al apartamento de Thorwald y ve la relación que éste tiene con su esposa. Estas primeras miradas son sin una intención específica, sólo son parte del ocio de Jeff, y de su curiosidad en la vida de sus vecinos. Luego, Jeff ve sus salidas en mitad de la noche con el maletín, y su mirada se vuelve aún más curiosa, tanto así, que al día siguiente continúa observándolo, y de a poco, como consecuencia de las evidencias que va descubriendo de lo que pudo haber sido un asesinato, su objetivo principal se convierte en descubrir realmente que fue lo que pasó esa noche y qué hizo Thorwald con su esposa. De esta manera, en cada escena luego del asesinato, la atención de Jeff estará enfocada principalmente en lo que hace o deja de hacer Thorwald dentro de su apartamento. Y por lo tanto, la motivación de Jeff dentro del film, depende de la culpabilidad o la inocencia de Thorwald.

Para Jeff de alguna manera le es fácil imaginarse el asesinato de la Sra. Thorwald, porque veía la relación de esa pareja como negativa, veía que Thorwald llegaba y la mujer lo regañaba, que a veces Thorwald tenía una atención con la mujer, y ella se la rechazaba. De hecho, se podría decir que Jeff parece ver lógico que un hombre mate a su mujer, porque nunca se hace la pregunta ¿por qué la mataría, qué puede hacer a un hombre matar a su mujer? ¿cómo alguien es capaz de matar a su esposa? Ese no es su dilema, incluso su

primera pregunta es, cuando expone su teoría acerca del asesinato como tal, en una escena con Lisa, “¿Cómo empezarías a destazar un cuerpo humano?” En esta escena, Lisa le dice que muchas parejas pelean y que por eso el esposo no las mata, pero con respecto a eso Jeff no comenta nada; lo cual evidencia bastante acerca de su opinión con respecto a lo sucedido. Su curiosidad no está en las causas del asesinato, sino en cómo se realizó el acto en sí mismo.

El personaje de **Thorwald** a pesar de ser uno de los personajes centrales de todo el film, no es fácil de definir, ya que es misterioso y ambiguo, y además que todo lo que de él se conoce es a partir de una mirada lejana, a través de la ventana de Jeff. Es un personaje que se conoce a partir de sus acciones, y sobre todo a través de lo que los demás hablan de él. Lo primero que se sabe de él en las primeras escenas de la película, es que es un hombre casado con una mujer que está en cama, y que al parecer su relación no es muy buena. Luego, después de sus salidas nocturnas que incitan las sospechas de Jeff, se comienzan a saber más datos acerca de su vida, de su trabajo, de su estilo de vida, y de su situación económica, entre otras cosas. En general, es un personaje que hay que ir descifrando a medida que avanza la película, lo que corresponde al personaje de Jeff, y al mismo tiempo, al espectador.

En un principio, Thorwald pareciera desde lejos, mostrarse preocupado por su esposa y tratando de hacer un esfuerzo por llevárselas bien con ella. Sin embargo, en esos momentos ella se muestra molesta con él, y muestra cierta actitud de desconfianza, de ironía, que da a pensar, que él puede tener a otra mujer.

Por la manera en que realiza las acciones, luego del asesinato, se puede decir que su personaje es el de un hombre precavido, astuto y de temperamento fuerte y decidido. Si no hubiera sido por la intrépida mirada y curiosidad de Jeff, todo le habría salido bien en sus planes.

Thorwald se ve como un hombre serio, de pocos amigos, de clase media, que simplemente se cansó de soportar a su mujer, y buscó con el asesinato de ella, la oportunidad de comenzar una nueva vida. Por lo que se sabe, en el acto del asesinato en sí, no había intenciones de enriquecerse obteniendo algún beneficio financiero a partir de la muerte, sino lo que parece el simple acto del agotamiento matrimonial, y el de un hombre

de carácter fuerte, violento e impulsivo.

En general, todos los personajes de este film, tienen en común el amor, incluso Jeff, que está involucrado dentro de una relación amorosa, y además está en el conflicto interno acerca de cómo llevar su relación con Lisa, ya que ella quiere casarse y él no. A medida que Jeff observa a los personajes de su entorno, ve reflejadas en ellos, varias facetas de las relaciones amorosas entre hombre y mujeres, e incluso los desamores y soledades de otras personas, que necesitan más amor en sus vidas. Entre los personajes más importantes está **Miss Torso**, que es una chica soltera, sin compromisos aparentes, y muy solicitada. Jeff ve en ella un reflejo de Lisa, y se imagina que los acontecimientos que ocurren en el apartamento de Miss torso son muy similares a lo que pueden pasar en la vida de Lisa. De alguna manera ellas reflejan, la posición de una mujer atractiva, popular y que puede tener al hombre que desee, pero que sin embargo, está enamorada de uno en especial, y ese es a quien espera realmente.

Por otra parte está **Miss Lonely Heart**, que es una mujer mayor, soltera, muy solitaria, que por lo que manifiesta con sus acciones, desea vehementemente tener una relación, conocer a un hombre con el cual compartir las noches de soledad. Cada vez que se le ve, está soñando con una cita ideal, se arregla con esperanzas de conocer a alguien, y hasta recibe en una ocasión, a un compañero imaginario que la acompaña y la corteja en la sala de su apartamento. Miss Lonely Heart, es un personaje muy triste, que piensa hasta en el suicidio, como consecuencia de la soledad y de las desilusionantes experiencias en la búsqueda del amor y de la compañía.

También está **La pareja de los recién casados**, que la mayor parte del film es la representación de la faceta feliz y pasional dentro del matrimonio. Sin embargo, hacia el desenlace se convierte en el reflejo del deterioro de las relaciones a medida que pasa el tiempo. El director en un principio muestra a una pareja enamorada, sonriente y apasionada; en cambio luego, ya casi en el final de la película, se revela una pareja disgustada e inconforme entre sí, con una mujer regañona, tal cual como lo pronosticaba Jeff en un principio del film, al hablar acerca de qué pasaba en una relación luego del matrimonio.

Los Thorwald, por su parte, representan a una pareja que ya no se tolera mutuamente,

en donde hay engaño, falta de respeto y odio entre ellos. Son la parte más negativa dentro de las relaciones entre hombre y mujer.

Y por último, está la pareja de **Jeff y Lisa**, en donde ella quiere casarse y él no, y que de cierta manera son la simbolización de un punto medio entre todas las demás personas y parejas del vecindario, ya que están en un momento decisivo acerca de su relación, se plantean la posibilidad de terminar, del matrimonio, o de seguir así como están. Jeff por su lado, no quiere caer en una relación como las que está acostumbrado a ver a través de la ventana; en cambio Lisa cree que puede existir algo mejor, y puede que tema llegar a quedar completamente sola como Miss Lonely Heart..

Lisa es una mujer a la moda, una modelo sofisticada, muy importante en la alta sociedad, que lo que más desea es establecer una relación seria con Jeff, y que él cambie su estilo de vida un tanto impulsivo, espontáneo y nómada, por una vida más estable y sedentaria. Parece ser perfecta, según como la ve Jeff, pero aún así, no tiene toda la atención de él, que es lo que ella realmente desea. A pesar de manifestarse generalmente alegre e inocente, y no tomar muy en cuenta los comentarios agrios de Jeff con respecto al matrimonio, a la pareja, o a su estilo de vida (del cual se burla); ella se siente triste, y desea firmemente capturar su atención. Es por ello que de alguna manera cuando ya ve que Jeff está a punto de terminar con la relación, se propone un cambio interior, que empieza con la maleta para quedarse a dormir, luego involucrándose con su entusiasmo en el caso de Thorwald, y de a poco, con un ligero cambio en su apariencia.

En un comienzo, Lisa no puede entender por qué Jeff no es capaz de renunciar a su vida y establecerse en un hogar y en un trabajo más “normal” con ella. Ella también tiene su opinión con respecto a los estilos de vida, pero cree que sí es posible que alguna de las dos personas en una pareja cambie. En un principio espera y tiene todas las intenciones de que el cambio sea en Jeff, pero luego al darse cuenta que no, ella comienza a demostrarle su capacidad de adaptabilidad y disposición, que es precisamente lo que él espera en una pareja; y además se convierte en una mujer muy intuitiva y confiada, que ayuda a Jeff a descubrir más pistas para comprobar la culpabilidad de Thorwald.

A medida que avanza el film, Lisa irá evolucionando en la mujer que Jeff desea, pero no será un cambio por órdenes o peticiones de él, sino un cambio que surge por su necesidad

de conquistarlo. Entre ambos, es ella quien demuestra que puede seguir siendo como quiere ser, pero a la vez ser lo que quiere el otro; en cambio él no puede cambiar. En ese sentido, ella es más astuta, ya que le hace creer a Jeff que cada vez el cambio es más radical, mientras que en realidad sigue fiel a sus creencias como lo demuestra al final de la película, cuando está vestida de manera más casual, como nunca antes se le había visto, y leyendo un libro del Himalaya, pero al ver a Jeff dormido, agarra su revista de modas, que es realmente lo de ella. Ella no engaña a Jeff, sino que ella sabe, que no necesariamente las cosas tienen que ser como las piensa él para que funcionen. Ella puede adaptarse y así obtener lo que desea, la atención y el cariño de Jeff.

Stella es la enfermera asignada por el Seguro social a Jeff. Es una mujer bastante directa y sincera, que dice lo que piensa sin titubear. Es audaz y tiene una intuición ampliamente desarrollada, ya que presiente los problemas antes de que ocurran. Desde un principio discute con Jeff porque no está de acuerdo con que él se la pase “espiando” a sus vecinos todo el tiempo. Incluso le dice que si continúa observando a sus vecinos algo malo va a suceder, y él se verá metido en problemas.

Su relación con Jeff en un principio pareciera ser estrictamente de trabajo, sin embargo, se nota que hay cierta confianza entre ellos, ya que él le confía sus problemas, sus angustias, y ella se siente con la libertad de contradecirlo, regañarlo, y en general, decirle las cosas que piensa con plena libertad y confianza. A veces funciona como una especie de voz de la conciencia, que distingue entre lo bueno y lo malo. Luego, cuando sucede lo del asesinato y comienzan las sospechas de Jeff, ella se manifiesta un tanto incrédula, pero de a poco se va involucrando con la historia, de tal manera, que termina quedándose en el apartamento más allá de su horario de trabajo únicamente para espiar a Thorwald, y para compartir junto con Lisa y Jeff, diversas teorías y posibles soluciones con respecto al asesinato.

Al igual que Lisa, el papel de Stella se vuelve cada vez más participativo a medida que avanza la trama. Aunque desde un principio sus palabras son claves para crear una atmósfera en el ambiente del film, para conocer un poco acerca de Jeff, y para darle un tono humorístico particular al discurso representado; no es hasta muy cerca del final, que el rol de Stella cobra mayor fuerza, cuando junto con Lisa y Jeff deciden actuar para descubrir a Thorwald.

Cada uno de los vecinos de Jeff está desarrollado magníficamente a pesar de sus pocas apariciones, y de lo poco que se les conoce a través de las palabras. Su caracterización está más que nada dada por las acciones, y por las veces que Jeff los espía y comenta acerca de ellos con alguien en su apartamento.

El compositor es un personaje importante dentro del registro sonoro de la película, ya que con su música como parte de la diégesis, acompaña e interviene en muchas escenas principales del film. De hecho, en su música es posible ver la evolución de la historia de la película en sí misma. Hay una evolución durante la composición de su música, que avanza progresivamente de igual manera que sus personajes lo hacen. A medida que hay más conocimientos acerca de las personalidades y de las situaciones del entorno, la melodía está cada vez más completa.

En un principio es posible ver a El compositor tratando de crear algo, pero no se muestra muy complacido con lo que ha logrado, se ve molesto, hasta despechado por su incapacidad para terminar una obra que lo satisfaga. Una y otra vez se le ve practicando una melodía, que luego a medida que está más completa, será la que le salve la vida a Lonely Heart, y será la que se escuchará al final del film, completa, cuando ya todo esté resuelto en cada una de las vidas de los que componen ese micro mundo de los apartamentos.

En cuanto a los nombres de cada uno de los personajes y su **valor semántico** dentro de la película, se puede decir que no son referenciales, porque no remiten a algún personaje conocido, ni tampoco sus nombres quieren decir algo que ayude a su caracterización. De hecho a muchos de los personajes no se les conoce por su verdadero nombre, sino por un apodo que les da Jeff, de acuerdo a lo que él ha observado de estas personas a la distancia, por ejemplo Miss Torso, Miss Lonely Heart y el Compositor. Algunos de estos apodos constituyen parte fundamental de las isotopías del film, ya que están formados en su mayoría, a través de las caracterizaciones de estos personajes, por sus acciones y el rol que juegan dentro de la narrativa del film, siempre en torno a las relaciones entre el hombre y la mujer, la soltería, el matrimonio, la soledad, y en general, el amor; que son los temas recurrentes dentro de toda la historia.

Líneas narrativas

La línea narrativa principal a la cual parecen corresponder la mayoría de los personajes, tiene que ver especialmente con el tema del amor y el tema de las relaciones de pareja, ya que cada uno de los personajes está involucrado en algún tipo de relación, o desea una relación. Hay una reiteración del tema, que se puede descubrir en las acciones y en las caracterizaciones de cada uno de los personajes, y sobre todo a través de los vecinos de Jeff, como ya se ha sugerido anteriormente. Hay una representación de las diversas etapas del compromiso, reflejado en cada uno de los personajes, comenzando desde Miss Torso, una chica soltera con muchos pretendientes, que disfruta de la vida y espera a su amor ideal; la pareja de recién casados, que se dedica al placer y a la pasión; Lisa y Jeff que están en conflicto porque uno quiere un compromiso y el otro no; los esposos Thorwald que ya llegaron a los límites de una pareja; y Miss Lonely Heart que desea una pareja, que se siente sola, pero no encuentra a nadie que quiera compartir con ella.

Y no solamente es posible ver esa línea narrativa dentro del film en los comportamientos más externos de sus personajes, sino que también es un tema que se platica, entre Stella y Jeff, y entre Jeff y Lisa, en donde se discuten temas como la compatibilidad, el compromiso, y las diferencias entre las parejas. Desde luego, siempre con una visión un tanto negativa por parte del personaje de Jeff, que cada vez que menciona la palabra matrimonio va seguida de algún comentario en donde el hombre pierde de manera inevitable la felicidad y la libertad.

Otro tema que es recurrente en las conversaciones de los personajes tiene que ver con el tema de la privacidad, de invadir la privacidad ajena a través de la mirada. Cada vez que un personaje ve a Jeff en el acto de mirar, y sobre todo cuando lo hace con binoculares o cuando comienza a involucrarse mucho en lo que está viendo, se recrimina ese gusto por estar escudriñando la vida de los demás, y no la propia, de buscar historias en otros lados, de querer solucionar otros problemas, de querer saber todo acerca de aquellas personas que no son las que están en el entorno propio, en vez de solucionar sus propios problemas, como lo es su relación con Lisa.

Por último, está el argumento del asesinato y su resolución. A partir del momento en que Jeff observa a Thorwald salir con una maleta en medio de la noche, el tema del

asesinato se vuelve importante en la narrativa del film; pero no desde una búsqueda por comprender qué significa matar a un ser humano, o buscar las razones del por qué este personaje mataría a su esposa, sino relacionado con la curiosidad de Jeff, de la invasión a la privacidad a través del espionaje. El tema del asesinato se vuelve atractivo, por los deseos del personaje central de comprobar que efectivamente hubo un asesinato, y que todas esas suposiciones que se fueron planteando a través de la lejanía (desde la clandestinidad del apartamento) eran verdaderas, y que Thorwald, efectivamente era culpable.

De esta manera, se puede concluir que hay por lo menos cuatro líneas narrativas predominantes, las cuales se interrelacionan entre ellas constantemente. En primer lugar está la ilustración de los diversos matices de las relaciones de pareja, que tiene que ver directamente con el voyeurismo de Jeff, que quizás de alguna manera busca respuesta a su conflicto personal amoroso en las historias de los apartamentos adyacentes. Tema que a su vez, se relaciona con el asesinato, ya que entre los conflictos de pareja está como ejemplo la pareja de los Thorwald, siendo ellos un ejemplo extremo, donde un hombre puede llegar a matar a la mujer con la cual está casado. La situación entre Jeff y Lisa también se vincula con las demás relaciones de pareja expuestas, y con la de los Thorwald, ya que Jeff puede encontrar ahí ejemplos de relación, incluso que lo hagan mantener su postura en contra del compromiso. La segunda línea narrativa tiene que ver con la relación entre Jeff y Lisa, la cual está íntimamente ligada con el tema del amor, del compromiso y el no compromiso; y a su vez con la resolución del asesinato y la curiosidad, ya que será la motivación por descubrir a Thorwald como culpable, la que termine afianzando la relación entre ambos personajes. Está además, la línea relacionada con el tema de la privacidad, la curiosidad, que se relaciona tanto con el asesinato como con las historias amorosas de todos los personajes. Y por último, está el tema relacionado con descubrir si hubo o no un asesinato, para poder corroborar las hipótesis del personaje principal, que como ya se ha mencionado, se relaciona con las tres líneas narrativas anteriores.

1.3. Análisis narratológico

Estudio de la voz:

Saber quién narra en un film, es un aspecto muy importante para luego determinar de qué manera está construido el relato, y a través de qué narrador se le hace llegar el mensaje al espectador. La voz que predomina en la mayoría del filme, es la de un narrador extradiegético- heterodiegético, es decir, de un narrador omnipresente que se mantiene distante, y que no busca sobresalir frente a lo que está relatando, ya que su objetivo no es destacar su figura autoral frente a la obra, sino precisamente pasar desapercibido, para que cobre mayor relevancia la narración y sus personajes en sí mismos. De esa manera, el espectador no siente esa figura que está manejando su percepción, sino que fluye libremente así como las imágenes y sonidos que está recibiendo.

También es posible encontrar otro tipo de voz, la de un narrador intradiegético (desde adentro del texto, aparece contando)-homodiegético (que es parte de la diégesis), a través de ciertos relatos mínimos que realizan algunos personajes, en donde describen algo que además ya fue visto dentro de la misma diégesis; por ejemplo cada vez que el personaje de Jeff cuenta lo que vio con respecto a las salidas de Thorwald a media noche, cuando lo vio con un cuchillo y una pequeña sierra, etc. Cada vez que les relata a los demás personajes algo relacionado con Thorwald, se convierte en un narratorio que se ve en el acto de narrar y que además es parte de la historia. El uso de esta clase de narratorio, pareciera tener como función asegurar la comprensión de todos los acontecimientos que van ocurriendo, y reafirmar la linealidad y concatenación de las acciones, para que no queden vacíos o dudas, acerca de la forma que va adquiriendo la historia a través de su transcurso. El director en este caso, en vez de recurrir a analepsis que no tendrían sentido dentro del discurso, recurre a breves metadiegesis verbales que reafirmen la postura de los personajes o ciertas situaciones ocurridas en la historia.

Tiempo:

En el estudio del tiempo es posible establecer la relación entre el tiempo del film (la duración de la cinta, del relato) y el tiempo de la diégesis (del tiempo dentro de la historia).

- a) Orden: El orden del tiempo que predomina en *La ventana indiscreta* es cronológico.

Es decir, el orden del film corresponde al orden de la diégesis. No hay saltos en el tiempo de ningún tipo, ni analepsis ni prolepsis, todo lo que se ve, es lo que está ocurriendo en el mismo instante. Las únicas veces en que hay una referencia a un acontecimiento del pasado es a través de breves analepsis verbales, y no a través de las imágenes, por lo tanto no hay una ruptura en la línea del tiempo durante el transcurso del film.

b) Duración: La duración del tiempo representa cuánto dura un acontecimiento de la diégesis y cuánto dura el tiempo representado en el film. En general, en esta película el tiempo fílmico es menor que el tiempo diegético, porque el filme transcurre visiblemente en varios días. Al principio pareciera haber un transcurso del tiempo de cuatro días. El primer día es cuando se hace una introducción al espacio y a los personajes, es cuando Stella va a visitar a Jeff por primera vez, y en la noche Lisa le lleva una cena de langosta, y al final de la velada discuten. Esa misma noche será cuando Jeff vea desde su apartamento a Lars Thorwald, salir tres veces durante la noche. En el segundo día, Jeff le cuenta lo que vio a Stella, luego ve a Thorwald guardando el cuchillo y la sierra, y en la noche le cuenta sus sospechas del asesinato a Lisa. En el tercer día, Jeff llama a Doyle para informarle del caso, Thorwald está embalando un baúl, y en la noche, Lisa va dispuesta a quedarse a dormir, y junto con Jeff se pelea con Doyle por no confiar y burlarse de sus teorías. El cuarto día, es ya el desenlace del film, cuando Stella y Lisa van a cavar al jardín, y cuando Lisa entra al apartamento de Thorwald en busca del anillo. En esta misma noche, Thorwald ataca a Jeff. Luego de esto, hay una elipsis temporal de varios días o hasta semanas, pero sin ninguna referencia exacta del tiempo que transcurre entre el accidente y la escena posterior; sólo es evidente el paso del tiempo, porque además de que Jeff tiene dos yesos, y Lisa ha cambiado un poco su estilo de vestir, también hay un cambio evidente en el mundo exterior a Jeff, en la vida y actitud de sus vecinos. Lonely Heart se ha hecho amiga del compositor, la pareja que vivía sobre Thorwald tiene un nuevo perrito, la pareja de recién casados ya no está entregada al amor y comenzó sus peleas maritales, y por último, el apartamento de Thorwald está siendo pintado.

Todas las elipsis del tiempo en el film, están manifestadas a través de fundidos en negro. Cada vez que hay un fundido en negro, quiere decir que hay una elipsis temporal, la cual es variable y puede presentar desde unas pocas horas, un día, o como en el final, quizás un par de semanas. En estas elipsis temporales el tiempo fílmico es 0 y el diegético es variable. En cambio cuando hay cortes, el tiempo se mantiene continuo, nunca se utiliza

un corte como manifestación de una elipsis.

c) Frecuencia: La frecuencia está relacionada con el número de veces que un hecho ocurre en la diégesis, en este sentido, la frecuencia predominante de *La ventana indiscreta* es la singulativa, porque la mayoría de los hechos se representan sólo una vez en el film. Pero también es posible encontrar una frecuencia repetitiva, pero no de tipo visual sino auditiva, ya que el tema del asesinato, los movimientos de Thorwald y algunas suposiciones referentes al tema, se discuten varias veces entre los personajes. Aunque no se ve, el relato se repite a través del discurso de los personajes.

Modo:

El modo tiene que ver con la relación del narrador y el relato. A través del modo se expresa la actitud del narrador en relación con lo narrado.

a) Distancia:

Tiene que ver con el nivel de compromiso que posee el narrador con el relato. Si trata de borrar su huella como narrador se habla de transparencia, pero cuando hay una mayor cantidad de huellas, se habla de opacidad.

La distancia se refiere al grado de implicancia entre el narrador en el relato, lo cual es posible detectar a través de la cantidad de huellas que haya dejado el narrador. En este caso, es posible hablar de un relato transparente, ya que el uso predominante de la lengua cinematográfica es isomórfico, lo que quiere decir, que está inserto en ciertos parámetros del Modelo de Representación Institucional, en el cual se le da al espectador, por la manera en que está construida la diégesis, un papel importante. Es decir, el film está construido dentro una narrativa clásica en la cual el tiempo y el espacio son tratados de manera convencional, perceptible para el espectador, bajo ciertos parámetros ya establecidos por la industria cinematográfica. Las líneas narrativas y los personajes igualmente corresponden a modelos estandarizados de comprensión, en los cuales hay un conflicto, una evolución de los hechos y de los personajes a medida que la trama avanza, y hay una resolución final al punto central de la película.

A pesar de ser un film que tiende a la transparencia, también se puede calificar como un texto dentro del denominado *cine de autor*, y no precisamente porque haya un alto grado

de implicancia del narrador en el relato, sino es más bien, por la manera en que el director utiliza los medios que le brinda el lenguaje cinematográfico clásico, para crear una propuesta propia y original a la hora de llevar una historia a la pantalla. Hitchcock se basa en recursos establecidos para formular nuevas propuestas que generen mayor interés en la historia y sus personajes, además de emoción, expectativa, y sobre todo empatía con el espectador.

b) Perspectiva:

Tiene que ver principalmente con la perspectiva que predomina en el relato, la del narrador o la del personaje. Dentro de este ámbito es posible encontrar la focalización, que es la relación entre el saber que el narrador transmite y el saber de los personajes. Luego se encuentra la ocularización, que tiene que ver directamente lo que se ve; es una identificación directa con la cámara y la imagen vista por los ojos de un personaje. Por último está la auricularización, que es la relación entre la información auditiva y los personajes; se puede relacionar con la localización de los sonidos y la claridad con que éstos se oyen.

La focalización predominante en el filme es la focalización interna, en donde el narrador filtra la información a través de la consciencia de un personaje, y responde a lo que el personaje sabe o no. Es a través del personaje de Jeff que se filtra constantemente la información que llega al espectador. Es Jeff el enlace necesario para conocer al resto de los personajes y para conocer el espacio en donde se desarrolla el filme. Sin Jeff presente el film simplemente no existiría, se ve y se sabe lo que Jeff ve y sabe, pero no es posible conocer más allá del apartamento de Jeff. No hay una información otorgada por otros personajes, que no pase por el conocimiento de Jeff. Además, hay una restricción en cuanto al espacio que se muestra, ya que todo se limita al apartamento de Jeff, y lo que se ve desde su ventana

También en algunos momentos se podría hablar de focalización 0, cuando el narrador revela más información que el saber de los personajes, pero son excepciones. Uno de los ejemplos más importantes está en el momento en que Thorwald sale de su apartamento en compañía de una mujer mientras Jeff está dormido. Este es un momento en que el narrador comparte más información de la que conocen los personajes. Igualmente cuando Jeff duerme en la mañana al principio del filme, el espectador puede saber qué hacen otros

personajes sin que Jeff lo sepa también. Y un último ejemplo, y no por ello menos importante, es al final de la película, cuando Lisa al ver a Jeff durmiendo, cambia el libro que está leyendo acerca del Himalaya, por una revista de modas.

En cuanto a la ocularización, se puede decir que hay un fuerte uso de la ocularización interna, ya que muchas de las imágenes que se representan están sujetas a la mirada de un personaje de la diégesis, que en este caso es Jeff. Esta ocularización se representa sobre todo cuando Jeff mira a través de los binoculares o a través de la cámara fotográfica, y el plano se ve modificado por un iris negro que evidencia esa mirada interna a través de los objetos; también se puede ver por el montaje plano-contraplano, por la conexión entre una mirada y su subjetividad (efecto Kulechov). Un ejemplo de esto es, cuando Jeff observa a la pareja de recién casados llegando a su apartamento, primero se ve un plano de ellos y luego se ve la reacción de él, que sonríe de manera pícara por lo que está observando, luego vuelve a mirar, y la cámara vuelve al apartamento de ellos, y así sucesivamente ocurre cada vez que él espía a sus vecinos. Por su reacción y el encuadre de la cámara, se sabe que lo que se ve en cada plano, está filtrado a través de su mirada.

Otro personaje con el cual se puede identificar la ocularización interna es con Thorwald hacia el final de la película, cuando Jeff dispara unos flashes en contra de él para defenderse, y es posible ver el efecto causado en la vista de Thorwald por la utilización de unos iris de efecto rojos que imitan la sensación de encandilamiento.

También hay unos momentos en los cuales la visión de la cámara no parece corresponder a ningún personaje de la diégesis sino con un ente externo, omnipresente, como en la escena en que se descubre que el perrito está muerto, y todos los vecinos se asoman para ver y escuchar los quejidos de la dueña del perrito. Aquí, aunque Jeff está presente en todo momento, por lo tanto la focalización puede ser interna, la ocularización no lo es, se pasa de un plano subjetivo a uno objetivo, para también ver a Jeff como un espectador más dentro del acontecimiento. Aquí todos los vecinos son vistos con la misma mirada, una mirada imparcial ajena a la historia, que se pone en el centro del escenario, para darle un carácter diferente a ese momento crucial, en el cual por primera vez los vecinos se ven entre sí, y se juzga su capacidad de ser indiferentes frente a la vida de quienes los rodean y conviven a su lado día a día.

Igualmente hay otros momentos en los cuales la ocularización es 0, y es cuando es posible ver al personaje de Jeff desde afuera. No a través de la vista de otro personaje, sino a través de un narratario omnipresente.

En cuanto a la auricularización, se puede decir que hay un predominio de la auricularización interna en primer y segundo grado, ya que en general, se establece como punto de escucha el apartamento de Jeff. Cada ruido, música o palabra que llegan al oído del espectador, son los mismos que escucha Jeff desde su apartamento. Si la distancia con Jeff es lejana, los sonidos se escucharán con cierta distancia, todo lo que se escucha forma parte de la diégesis, y de la realidad de Jeff.

Es la subjetividad del film la que conlleva a un predominio de la auricularización interna. Si Jeff comienza a escuchar una radio a lo lejos, el espectador la escuchará igual como si estuviera a la misma distancia, igual cuando se escuchan niños en la calle, entre otros ruidos; siempre hay el uso de este tipo de auricularización, ya que Hitchcock buscaba la mayor empatía entre el personaje y el espectador, y para ello era necesario facilitar todas las condiciones del medio que hicieran posible esa identificación, no sólo con la miradas subjetivas, sino también con un sonido subjetivo.

1.4. Estructura temática

Isotopías

La ventana indiscreta es un film en el cual es posible encontrar varios temas recurrentes, los cuales son tratados a través de los comentarios de sus personajes, de las acciones y a través de la forma en la cual está construido el texto. En este sentido, la visión del mundo predominante en el texto se identifica por ciertas isotopías, que algunas veces unas no tienen que ver con las otras, o no son tan relevantes para todo el discurso y el transcurso de la película, y en cambio otras veces, están conectadas en la mentalidad y/o en el comportamiento de algunos de los personajes a lo largo de todo el film.

En general, las isotopías predominantes y reiterativas que se pueden encontrar durante el transcurso de la historia son:

- *Relaciones conflictivas (hombre y mujer)
- *La soltería vs. el matrimonio
- *La soledad
- *El amor
- *Privacidad vs. voyeurismo
- *Fraternidad

Trayectorias de sentido

Aunque se podría pensar que una de las trayectorias de sentido más importante de *La ventana indiscreta* está relacionada con el tema del asesinato, ya que éste es el tema que de alguna manera auspicia el desarrollo de la trama; esto no sucede. Ya que a pesar de que hay un asesinato, y se habla de él en algunos momentos, no se hace por el hecho de lo que puede significar un asesinato como tal, sino por el hecho de contar una acción que sucedió, y en donde lo importante no es saber por qué se mata, sino descubrir al asesino. El tema del asesinato no es tan relevante como lo pueden ser otros temas, de los cuales sí se habla más a fondo, como lo son el matrimonio, las parejas, la privacidad de los seres humanos, etc. Los temas relacionados con las relaciones entre las personas, son un tema mucho más importante, y en cual se puede decir que todos los personajes tienen su participación activa para la construcción del relato y de una ideología particular por parte del autor.

Es interesante que en ningún momento los personajes se pregunten qué puede llevar a un hombre a cometer un asesinato, por qué hay asesinatos en el mundo, u otras preguntas por el estilo. Sólo en algunos momentos se preguntan cómo habrá sido para Thorwald destazar a su mujer, y ni siquiera por el hecho de que fuera su mujer, sino por el hecho de cortar cualquier tipo de cuerpo humano. El asesinato aquí, aunque no se apruebe, parece ser visto con cierta naturalidad.

El amor y las relaciones de pareja, en cambio, sí parecen ser un tema importante en los conceptos que maneja el film. Desde las primeras escenas es posible ver al personaje de Jeff que habla acerca del matrimonio como algo negativo, en el cual el hombre se vería envuelto en una relación problemática, con regaños, y en donde perdería su libertad para hacer las cosas que le gustan. Esa es una de las razones por las cuales no desea comprometerse con Lisa, porque siente que ella desea cambiarlo, transformarle su estilo de vida, y aprisionarlo junto a ella en un ambiente que a él no le agrada. El matrimonio es un tema que se menciona generalmente por Jeff, porque le teme. También a través de las acciones que se reflejan en la trama, en los demás personajes que muestran una relación de pareja matrimonial, como lo son los recién casados en un extremo, y Thorwald y su esposa en el otro extremo. Más allá del tema del matrimonio, también está el tema de la soledad y de la falta de amor representado por Miss Lonely Heart, y el caso de Miss Torso, en donde ella se muestra como poseedora de muchas relaciones, pero en donde solo uno es su verdadero amor.

Otro tema destacable dentro del relato se relaciona con el voyeurismo, y con el irrespeto a la privacidad ajena. Tal y como se define en el Diccionario de la Real Academia Española, voyeur es aquella persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas, y eso es en gran parte mucho de lo que hace Jeff. Desde un comienzo del film, se le puede ver disfrutando mientras invade con su mirada la intimidad de sus vecinos, sobre todo de Miss Torso, que al pasearse con poca ropa y vestirse frente a la ventana, incita más aún la atención de Jeff, que a medida que pasa el tiempo, pareciera hacerse más adicto a observar continuamente hacia su apartamento. Igual sucede con la pareja de recién casados, que se muestra apasionada cerca de la ventana, lo cual provoca en Jeff un impulso latente de ver hacia esa ventana en varias ocasiones, a pesar de que ésta permanezca cerrada la mayor parte del tiempo.

Hay en Jeff un placer asociado con la observación de la intimidad de otras personas, y no únicamente una intimidad erótica, sino más personal, como lo puede ser la conducta del compositor borracho, Miss Lonely Heart con su amigo imaginario, entre otras cosas.

Pero el personaje de Jeff es más que un voyeurista, es un mirón curioso, que juega el rol de un hombre que es atraído fácilmente por su entorno, por las imágenes e historias que lo rodean. Fotógrafo de profesión, no puede evitar observar a sus vecinos con detenimiento, con agudeza. A pesar de que su actitud es recriminada varias veces por amigos, él no puede detenerse, porque para él, el hecho de penetrar con su mirada su entorno, pareciera un deber, un derecho.

En este sentido, es importante ver cómo en el film se plantea una dualidad entre el voyeurismo, la privacidad, y la curiosidad. Aunque en algunos momentos se le reclama su actitud a Jeff, en general no es algo que deje de hacerse o sea causalmente negativo, ya que incluso, gracias a esa curiosidad de Jeff, a ese entrometimiento en las vidas ajenas, descubre un asesinato. Por lo cual, esa curiosidad que en un principio se pudo juzgar, se ve justificada por sus consecuencias.

Otro factor importante dentro del tema de la mirada como una línea narrativa constante en el film, tiene que ver con que en cierta medida, el espectador se ve convertido en una suerte de voyeur o mirón. Desde la primera escena, la cual comienza con un recorrido por los apartamentos de los vecinos de Jeff, se comienza a amaestrar la mirada a ser curiosa en la vida de cada uno de los personajes que integra el film. Uno se ve a sí mismo, como a Jeff, atento con cada detalle del film, y sobre todo indagando en la vida de sus protagonistas. Y hay un reconocimiento del voyeurismo en el público, no sólo por su placer de ver, sino porque se logra una empatía tal con el papel de Jeff, que permite que el espectador se reconozca fácilmente con la actitud curiosa de él.

Y es que en realidad, no es uno quien pareciera convertirse en un voyeur, sino el personaje de Jeff transformarse en un espectador de cine, que ve unas películas, unas historias en busca de entretenimiento; que observa un mundo al cual no puede involucrarse (en un principio). Ve hacia un micro mundo formado por los apartamentos, con una curiosidad innata que no puede controlar, una curiosidad que se hace vicio, pero que en su caso se justifica como parte de su propia profesión. En él hay un instinto por capturar las

imágenes, por dejarse llevar por su entorno, y es por ello que se deja llevar por la búsqueda de nuevos temas en lo que las ventanas le permiten descubrir. Como un espectador, está ansioso de descubrir historias y querer intervenir en ellas.

Proposición ideológica

Dentro del film es posible encontrar una clara postura del autor frente a diversos temas, que se manifiestan sobre todo a través del tratamiento de los personajes, pero también como resultado de una técnica específica que busca generar emociones y reacciones particulares. En este sentido, la ideología plasmada en el film tiene que ver en su mayoría con una visión acerca de las relaciones humanas, en especial las generadas entre un hombre y una mujer. Como ya se ha dicho anteriormente, la mayoría de los personajes dentro de *La ventana indiscreta* están relacionados con algún tipo de vínculo entre el amor y el desamor, y entre el matrimonio y la soltería.

Hitchcock de alguna manera, ha logrado a través de sus personajes formar una red bien completa y consolidada para representar las diversas estaciones de una relación, sus conflictos y sus extremos. A través de imágenes y de diálogos, se puede decir que deja muy clara una postura, no necesariamente personal, pero sí una postura marcada dentro del film acerca del matrimonio como algo un tanto negativo, en donde la pareja a medida que pasa el tiempo, va perdiendo la pasión de un inicio y su convivencia se vuelve cada vez más conflictiva. Desde un comienzo, una de las parejas más visualizadas es la de los Thorwald, en donde evidentemente se aprecia un grave conflicto entre ellos. Jeff en una de sus primeras conversaciones, cuando habla acerca del matrimonio con su jefe, logra resumir muy bien esa percepción acerca del casamiento y del deterioro de la relación cuando dice que el matrimonio es perder la libertad, estar atado a un hogar infeliz, con una mujer que lo único que hace es quejarse.

De esta manera, si bien era el personaje de Jeff en la diégesis quien siempre tiene una visión pesimista del matrimonio, Hitchcock comparte un poco de esa negatividad en la escena final cuando se ve de nuevo hacia la ventana de los recién casados, que durante toda la historia se había mostrado como una pareja apasionada, luego se ve como una pareja en donde comienzan sus primeros conflictos, y “coincidentalmente” la mujer está regañando al marido, tal y como lo había predicho Jeff en un comienzo, al decir que eso es lo que pasaba al casarse. Es debido a esto que no puede decirse que en general haya en el

contenido temático del film una propuesta muy positiva acerca del tema del matrimonio.

A parte de lo anteriormente mencionado, también hay un punto esencial dentro del film, el cual tiene que ver con el tratamiento del personaje principal (Jeff), como si fuera un espectador de cine. Su posición es la de un personaje que está en la capacidad de ver otras realidades, otros mundos sin involucrarse directamente con ellos. Hay un goce en ese acto de inmiscuirse a través de la vista en un mundo a parte del propio, en un mundo en el cual no es necesario interactuar, que no se debería interactuar, pero que le otorga a Jeff como espectador una satisfacción en sí misma por el simple acto de la observación y de la empatía con los personajes; lo cual es muy similar a lo que le sucede a los espectadores que ven una película.

Además, *La ventana indiscreta* es un filme que juega con la expectativa del personaje, con el saber del personaje, que es a la vez la expectativa y el saber del espectador. Aquí el espectador se vuelve activo frente a la pantalla, capaz de jugar el mismo rol que juega su personaje central, ya que hasta cierto momento de la película, el personaje de Jeff únicamente se comporta como un espectador, que disfruta de otras realidades que no son la propia, que hace suposiciones, que se emociona, ríe y entristece con lo que ve; al igual que lo hace un espectador. Esto genera gran parte del atractivo de la película, ya que el espectador real, se ve representado en cierta medida en aquel personaje, que mira todo con entusiasmo, pero con cierta distancia. Aquel rol del fotógrafo además, genera una empatía innata, lo cual en un momento de la película, ya hacia un desenlace, permite que al igual que él comienza a involucrarse con el mundo que ve afuera, el espectador sienta que él también lo está haciendo. Uno al igual que Jeff, se vuelve capaz de involucrarse y emocionarse por él, como si fuera parte también de aquella ventana que permite descubrir las pequeñas historias que conforman el film.

Junto con el tema del amor, y la notoria similitud entre Jeff y un espectador de cine, la mayor parte del film también está enfocada en el tema del descubrimiento de la verdad, de comprobar que se tiene la razón; porque Jeff no parece tener una verdadera motivación para involucrarse tanto en el caso de Thorwald, más que el hecho de comprobar que sus sospechas son ciertas, que no ésta loco y desvariando como todos creen que le pasa por mirar tanto por la ventana. Hay un tema que tiene que ver con la verdad vs. la ficción, la verdad frente a las apariencias. Jeff cree conocer la verdad y Doyle le otorga otra realidad,

una que inclusive los espectadores pueden creer, al ver cuando Thorwald abandona su apartamento en medio de la noche acompañado con una mujer.

La necesidad de Jeff por participar, y por descubrir la verdad no es nunca por la Sra. Thorwald, de hecho, de ella nunca se habló. Su necesidad está enfocada principalmente en tener la razón, en descubrir que lo que se ve no siempre es lo que aparenta; que la verdad puede estar más allá de lo que se ve a simple vista.

2. *Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966

2.1. Criterios para la segmentación de *Blow up*

Al buscar un criterio específico para la segmentación del filme *Blow up* del director Michelangelo Antonioni, se estableció en primera instancia que una segmentación únicamente espacial o únicamente temporal no era factible, ya que por lo menos en el manejo del tiempo hay infinidad de cortes con elipsis temporales, algunos más relevantes que otros, pero no todos de suma importancia dentro del discurso. Así que para la segmentación de esta película, se tomaron una variedad de criterios que van desde los cortes temporales y espaciales más significativos, hasta la importancia de una secuencia temática dentro de una serie de tomas continuas.

A lo largo de todo el filme se utilizan cortes entre una y otra escena, cortes con elipsis temporales más específicos, y otros con elipsis temporales realmente indefinibles; pero este no parece ser el punto central del filme, ya que el tiempo no es algo relevante, sino más bien las acciones que ocurren durante ese tiempo.

Uno de los principales criterios para la segmentación fueron los cambios espaciales, de acciones o de personajes, sin embargo la escena número 2 no se segmentó, porque a pesar de que la vida de los mimos y la vida de Thomas, transcurre en espacios diferentes, sí pareciera ver en la forma compositiva una continuidad temporal entre las dos escenas, necesaria para generar un tipo de discurso entre la comparación y las diferencias entre ambas. Es un montaje alterno, en el cual las escenas se unen al final, al Thomas encontrarse con los mimos mientras conduce su carro. Y además, son escenas que parecieran que deben ir juntas, por una relación no del todo muy clara en un comienzo de la película, pero que para el final cuando Thomas y los mimos se vuelvan a encontrar, adquirirá un mayor sentido.

El criterio de segmentación basado en las acciones y en aquellas secuencias de escenas que en su conjunto, generan una información más completa para el entendimiento del film, se puede ver al principio cuando se segmenta la llegada de Thomas al estudio de la escena anterior. La escena 2 se separó de la 3, aunque en ambas Thomas vaya en el automóvil, por

la separación de información, de datos, de conflictos, que hay entre una escena y la otra. Antes, en la escena 2 no se sabe mucho acerca del protagonista, en cambio a partir de la escena 3 ya hay un mayor acercamiento con su mundo, y se comienza a conocer y comprender parte de su personalidad.

En la escena número 4, mientras la modelo posa, entre cada una de sus poses, hay pequeños cortes que denotan elipsis temporales, pero que en sí no pueden ser definibles, y tampoco son relevantes para el discurso narrativo del film, por lo cual no se segmentaron. Son la primera evidencia de muchos cortes similares que se encontraran a lo largo del filme. En cambio, las escenas 4 y 5 sí se segmentaron, porque a pesar de que se continúa con la sesión fotográfica entre Thomas y la modelo, hay un corte con una elipsis temporal evidente, y también la acción de él varía, ya que pasa de estar sacando fotografías a la distancia, a tener más contacto y otro tipo de actitud con ella.

Las escenas 11 y 12 podrían ir juntas, pero además de que se ve un corte marcado de tiempo entre ambas escenas; la escena 12 lleva de inmediato a otro tema que es el de la tienda de antigüedades, por lo cual debe estar separada de la anterior que aparentemente, no muestra tener una relación directa con ella.

La segmentación entre la escena 12 y la 13, cuando Thomas va al parque, se realizó porque además que se nota que lleva caminando un largo tramo y que no es inmediata una escena con la otra, por lo cual se puede decir que hay una elipsis temporal; también está el factor importante de que aquí entramos en otra línea narrativa que no tiene que ver con la anterior.

En las escenas 15 y 16, al igual que en otras secuencias, la segmentación se realizó por los temas y por los personajes introducidos al contexto del film. En la escena número 15 se conoce a Ron y el tema del libro de fotografías que está realizando Thomas. Es una escena que en particular tienen mucha información, y que se relaciona con otras escenas del principio carentes de mucha información, como la escena cuando Thomas está saliendo de un lugar con la cámara fotográfica escondida. Entonces, la escena 16 no tiene relación con la anterior, porque tiene en sí misma otro tipo de mensaje, y no hay continuidad espacial ni temporal evidente que no permita una segmentación entre ambas.

Las escenas 16 y 17 fueron segmentadas, porque dejar ambas como toda una secuencia daría como resultado una escena muy larga, que luego, para proceder al análisis de sus isotopías y líneas narrativas, dificultaría el trabajo. Y además, que con la escena 17 se entra en una nueva serie de acciones y relaciones entre Thomas y la chica del parque.

Durante toda la película, se encontraron muchas escenas que podían poseer cierta continuidad temporal con las anteriores, pero que variaban en su contenido, en sus personajes, y en la temática de todo el film, por lo cual se segmentaron. Y otras que aunque poseían cierta unidad en sus acciones, como la secuencia del revelado de la fotografías del parque, también se segmentaron, porque hay unos momentos que son mucho más importantes que otros, y además hay elipsis importantes que evidencian gran parte de lo que realmente significa un proceso de revelado de imágenes.

2.2. Estructura narrativa

Análisis de los personajes, conflictos y líneas narrativas

Blow up no es un filme lleno de personajes, en donde las acciones estén divididas entre varios de ellos, y en donde haya espacios en que un personaje deja de ser importante, para darle entrada a otro. Aquí hay un personaje principal, y es al lado de éste que se guiará toda la trama. La cámara va donde él vaya y ve en su mayoría, lo que él ve.

Los demás personajes igual son importantes, pero lo son en la medida de cómo interactúan con el Fotógrafo, y como aportan cambios en el transcurso de su día.

El fotógrafo (Thomas), es el personaje principal del filme. Durante todo el transcurso de la película, nunca se da a conocer su nombre. La única información que se sabe acerca del personaje, está dada por sus propias acciones y algunos comentarios que realiza en contadas ocasiones. Se sabe que es un fotógrafo profesional e importante, ya que posee un gran estudio fotográfico, y las modelos y empleados siguen al pie de la letra sus órdenes, no tanto con admiración, sino porque él parece saber muy bien lo que hace. Igual las dos chicas que aparecen (la rubia y la morena) denotan lo reconocido que es este personaje como fotógrafo, porque lo persiguen y quieren ser a toda costa fotografiadas por él.

A diferencia de los personajes ofrecidos por los relatos del cine clásico, este personaje no posee una motivación que mueva sus acciones, sino más bien se mueve de un lado a otro sin un sentido aparente. Sin embargo, el hilo narrativo del filme depende de sus acciones y de sus desplazamientos por la ciudad de Londres, porque en estos movimientos y en ciertos indicios que se dan en cada escena, se van configurando las pistas para la creación de la narrativa del filme.

Al ser un personaje que no tiene una motivación que lo impulse durante la historia, se ve un personaje que se deja llevar por el momento y vive la vida sin un orden preestablecido, de manera espontánea. Sus actitudes son reflejo de esto en muchas escenas de la película, pero hay algunas escenas que vale la pena destacar, como por ejemplo cuando él va a la tienda de antigüedades y no encuentra a la dueña con la que quiere

hablar. En ese momento él decide irse a pasear al parque, se encuentra con la pareja y la comienza a fotografiar. A su vuelta a la tienda, habla con la dueña y ve una hélice que le gusta y decide comprarla sin pensarlo dos veces. En toda esa secuencia se demuestra, que su personaje hace lo que el momento le dicte.

Otra escena muy particular de este estilo de vida espontáneo y sin compromisos, se nota en la escena del concierto de *The Yardbirds*. Thomas va en camino a buscar a su amigo Ron para contarle acerca del cadáver que ha descubierto, pero al ver o creer ver a la Mujer del parque, se detiene, se baja del automóvil, y llega hasta un club nocturno en donde se queda por un tiempo. Ese preciso momento es importante para comprender la propuesta de Antonioni sobre su personaje, porque éste se queda ahí, y cuando el guitarrista rompe la guitarra y lanza una parte al público él pelea por obtenerla, la agarra y sale corriendo; pero luego al salir del local, la bota. Esa escena es el reflejo de cómo el personaje se deja llevar por las situaciones de su entorno, ya que en ese momento no importa el cadáver, la Mujer del parque ni nada más, sólo el contexto en donde está circunscrito su personaje. Si en ese momento lo más importante es el concierto y la parte de la guitarra que ha botado el músico, Thomas se dejará llevar por esa motivación y luchará por lo que todos luchan; pero una vez que sale del local, y ya no está rodeado de ese ambiente que lo motivó a actuar de esa manera, el pedazo de guitarra que tiene en sus manos carece de valor, y por lo tanto lo bota. Y generalmente así ocurre en todo el filme, Thomas se adapta a su entorno, a los sucesos que se le presentan, y por ello rompe a veces con la causalidad de las escenas. Un ejemplo de esto se puede ver también, en la escena con las dos chicas (la morena y la rubia) cuando éstas lo visitan en su estudio. Él estaba en el revelado de las fotografías, acababa de descubrir algo importante, y había comenzado una conversación telefónica con su manager Ron; pero al llegar estas chicas, él se olvida de lo que está haciendo, y se deja llevar por el contexto en el cual se ve inserto, el cual además, no tiene nada que ver con las acciones anteriores inmediatas que estaba realizando.

En esta escena con las chicas, se ve otra faceta de su personalidad, ya que en esta secuencia se dan indicios de ser un hombre más prepotente, dominante, que se aprovecha de su estatus social, frente a estas dos jóvenes que lo buscan para ser retratadas.

A pesar que desde un comienzo el personaje se muestra como frívolo, dominante y superficial, hay algunos momentos en que se puede ver su inconformidad con su entorno,

con las mujeres superficiales que lo rodean y con la necesidad de trabajar por el dinero. Esto se evidencia en la escena cuando se reúne con Ron a ver las fotografías, y luego cuando está con la Mujer del parque en su casa.

En general, el personaje nunca refleja por completo su interioridad, porque no es expresivo, pareciera que las cosas le dan lo mismo y no lo afectan.

Antonioni a través de este fotógrafo construye un personaje de un hombre que no parece manifestar una sensibilidad frente a lo que hace ni frente al mundo. A pesar de ser un artista, pareciera que ni sus fotos son producto de un acto sensible, sino más bien de un acto calculado; lo cual se refleja en varios momentos del filme, por ejemplo cuando le muestra las fotos a Ron, a pesar de que están cargadas de emotividad, él se refiere a ellas de una manera muy superficial. Lo que obtuvo de la experiencia de sacar fotos en el hogar para refugiados fueron buenas fotos y ya, no hay un comentario nunca acerca de las personas. Cuando le saca la foto a la pareja en el parque ocurre lo mismo, pareciera que lo hace directamente para obtener su objetivo, sin que le importe si su acción es molesta o no con las personas retratadas. Incluso es contradictoria su actitud, porque luego se sabe que esas fotos fueron sacadas para obtener un final para su libro, con algo tranquilo y sereno, pero cuando la Mujer del parque se le acerca para pedirle las fotos, él la trata mal en vez de sentirse agradecido, o disculparse por su actitud.

El personaje del fotógrafo tiene una incapacidad para conectarse por completo con su entorno, pareciera que ve lo más superficial y no el fondo de las cosas, o aquella parte de las cosas que simplemente no se muestran a simple vista, sino que es más subjetiva y depende además de la compenetración emocional del espectador con lo que observa. Pero el personaje no se mantiene así hasta el final, sino que pareciera que los acontecimientos que vive le cambian su percepción del mundo que lo rodea, y en el final, logra capturar las imágenes de su alrededor de otra manera, más abierta a percibir lo que no está necesariamente en un primer enfoque.

Cuando descubre que hubo un asesinato no se muestra consternado por la muerte de un ser humano, sino que se dirige a ver el cadáver más por una constatación de la construcción narrativa a la que había llegado a través de las imágenes, que por una indignación frente al asesinato como tal; ese hecho le cambia su manera de ver la vida, y

no por el acto de haber descubierto un asesinato, sino más bien por la manera en que lo hizo. Las primeras fotografías que observa de lo acontecido en el parque le muestran una superficialidad de los hechos, que fue tal cual su mirada. Aquellas fotografías reflejaban su visión frente a un hecho, por lo tanto eran en un comienzo precisamente lo que él buscaba, una pareja de amantes queriéndose, en un lugar muy sereno y tranquilo, y con una luz muy adecuada. Pero luego descubre a otro hombre dentro de las imágenes, con un arma en sus manos, y construye otra nueva historia, nuevamente de una manera conveniente a su pensamiento. Sin embargo, la realidad era otra, y cuando la descubre debe haber necesariamente un shock en él; por eso cuando va con Ron y él le ofrece marihuana no la quiere aceptar, porque necesita estar cuerdo para volver a ir a ver lo que descubrió, para constatar esa realidad que no vio la primera vez.

Ya después a la mañana siguiente, cuando vuelve al lugar del crimen y el cuerpo ha desaparecido, y tampoco tiene más las fotos que reconstruyen el hecho, se genera en él un cambio importante. Toda esa nueva realidad que descubre ya no está, ya no hay pruebas de que haya existido, sino tan sólo una foto, que no parece tal, sino mas bien un cuadro de Bill, algo subjetivo sin una forma definida.

Por eso al final es tan significativo como él se relaciona con las acciones de los mimos. Pareciera que a partir de ese momento es capaz de ver más allá de lo presente, y puede compartir con los mimos ese juego de tenis de la imaginación; y hasta se permite formar parte del juego, al agarrar la supuesta pelota y lanzarla. Luego, es posible ver como su gestualidad cambia, hay una sonrisa diferente a todas las anteriores, y se comienza a escuchar lo que él escucha, los golpes de las raquetas a la pelota.

En cuanto a la **Mujer del parque** como ocurre con el resto de los personajes, no se sabe mucho. Únicamente se sabe que estaba en el parque con un hombre que luego fue asesinado, y que al parecer ella es una de las responsables del crimen. En el parque se ve que la relación que mantenía con el hombre que luego muere, era una relación amorosa, pero no se sabe más. Luego se le ve en un automóvil, en compañía de otro hombre, siguiendo al fotógrafo, pero tampoco se sabe quién la acompaña ni la relación que hay entre ellos.

Su personaje se muestra como una mujer desesperada, que oculta algo, y que necesita

desesperadamente recuperar las fotografías del parque. En el parque al correr detrás de Thomas y ocultar su rostro al verse fotografiada, devela que hay algo indebido en el momento, que no puede ser retratado. Luego, su actitud de intentar arrebatarle la cámara de la mano, y morderlo para recuperar las fotografías demuestra un estado de pánico y desesperación en el momento.

A pesar de los nervios que la invaden, se muestra como una mujer directa, seria y que no le teme a expresarse como lo desee. Lo cual se verá con más detenimiento, en la escena en la cual ambos se encuentran en el estudio de él. Ahí es cuando más se pueden ver algunos rasgos de su personalidad, como que es directa, sabe lo que quiere, y no se intimida fácilmente por la personalidad de Thomas. Sin embargo, en un comienzo de la escena del reencuentro se muestra sumisa y complaciente con los deseos de él, porque está en una situación de inferioridad frente al fotógrafo, ya que él posee algo que ella desea.

Ella es una mujer capaz de todo con tal de obtener las fotografías, porque sabe que si son reveladas se descubrirá el asesinato de su amante, es por eso que ofrece su propio cuerpo al fotógrafo a cambio de los negativos. Como él la rechaza y le da los negativos (que ella no sabe que no son los correctos), ella se manifiesta agradecida, su actitud cambia, y pasa de un estado de nerviosa a complaciente y relajada. En ese instante, ya con los negativos en la mano, se deja llevar por el momento, y es capaz de disfrutar de la compañía de Thomas, de reír, y hasta de desear compartir la cama con él, de una manera sin complicaciones, reflejo de su época y sociedad. Y además, reflejo predominante de los personajes del filme, que se dejan llevar por el momento.

A pesar de la sumisión frente al Fotógrafo, y a que a medida que pasa el tiempo en el estudio ella se muestra más a gusto con él; se vuelve audaz al final, porque pensando que ha conseguido lo que quiere, y a pesar de que ya había establecido un tipo de relación con él, lo engaña, dándole un número falso al despedirse, para de esa manera no tener nada más que ver con él.

Otro personaje destacable dentro de la trama es el de la **novia de Bill**, que es quizás una de las pocas mujeres durante el film, que Thomas no trata con prepotencia, sino más bien que se detiene, la escucha y la considera como una amiga. Ella por su lado, pareciera estar enamorada de él, pero no tiene intenciones de abandonar a su pareja.

Su personaje es bastante complicado, porque nunca manifiesta por completo cuales son sus pensamientos y deseos. En su primera aparición se ve como una mujer silenciosa y atenta, pero con sus expresiones faciales, se puede entender que hay sentimientos ocultos por el Fotógrafo. Luego estos sentimientos se hacen evidentes cuando él va a visitarla a ella y a Bill en medio de la noche, y los encuentra haciendo el amor; en ese momento cuando ella lo ve y le pide que se quede para observarlo, fue una manera de manifestarle su cariño, pero nunca se lo dice directamente; ni siquiera en la escena siguiente cuando lo va a ver a su estudio y él le pregunta algo acerca de su relación con Bill. Sí se nota que ella lo quiere, pero no se sabe bien qué es lo que piensa, se muestra como una mujer confundida que tampoco sabe bien qué desea, sus expresiones son confusas, al igual que su conversación, que divaga entre sus deseos de expresarse y por otro lado, mostrar cierto interés por lo que le cuenta Thomas.

Quizás al estar sumida en sus pensamientos y en la incapacidad de expresarse, no se muestra como una mujer sensible frente a lo que le ha contado el fotógrafo sobre el asesinato, pero en general ninguno de los personajes que saben acerca de este suceso se manifiestan como indignados o preocupados por la muerte de un ser humano.

El personaje del vecino del Fotógrafo, un pintor llamado **Bill**, sólo aparece una vez en el filme y por muy poco tiempo. Sin embargo, su aparición es fundamental para lo que quiere expresar el filme, ya que con unas pequeñas frases que dice, da pie para una serie de conjeturas acerca del arte, y acerca de cómo una imagen que no parece contener ningún sentido, puede adquirirlo con el tiempo. Sus palabras, permiten posteriormente encontrarle un sentido a la secuencia del revelado, y en general al contenido ideológico del film. A medida que el Fotógrafo comienza el revelado de los negativos y la reconstrucción de los sucesos del parque usando la ampliación de las fotografías, llegando a imágenes muy similares a los cuadros de Bill, más posibilidades hay para descubrir lo que se oculta detrás de la aparente realidad que él creyó ver al momento de sacar las fotografías.

Ron es el manager del Fotógrafo. Sobre su personaje no se sabe casi nada, ya que sus apariciones son breves y están determinadas completamente por lo que le está sucediendo al Fotógrafo y no a él.

Se nota que es amigo de Thomas, pero tampoco lo apoya cuando parece ser necesario, como por ejemplo en la escena del restaurante, en donde éste le muestra cierta inconformidad con su vida y con la ciudad, y Ron no busca con sus palabras darle aliento ni comprensión, sino que se muestra un tanto indiferente con la conversación.

En la segunda escena que aparece Ron, sucede algo parecido, pero aquí se da por unas circunstancias diferentes, ya que Ron está tan drogado que no puede comprender a Thomas ni ayudarlo en su necesidad de ir a fotografiar el cadáver.

Las dos chicas que aparecen en medio de la historia, **la morena y la rubia**, son dos chicas que buscan ser modelos, que poseen cierta inocencia pero a la vez un gran deseo de ser retratadas por ese fotógrafo tan importante, por lo cual se dejan manipular por la prepotencia y el ejercicio de poder que él les impone cuando lo van a visitar.

La rubia es mucho más directa y atrevida que la morena, y aunque se muestra insegura de la situación que viven con el fotógrafo en su estudio, parece disfrutarlo más que su amiga, que se nota mucho más tímida, y que si se deja llevar dentro de la situación, es más por la influencia de su amiga rubia, que por el poder del Fotógrafo.

Las diversas **modelos** que aparecen a lo largo del filme, en un principio Verushka, y luego las modelos que posan al estilo de maniqués, son personajes que se ven inferiores frente al dominio del fotógrafo; son mujeres que dependen de él y por lo tanto se atienen a sus órdenes y su manera de hacer las cosas.

No se puede hablar del **valor semántico de los nombres**, ya que en este filme los nombres de los personajes no son importantes. De hecho, nunca se conoce el nombre del protagonista, se sabe que es un fotógrafo, y el número con el cual llama a través de la radio del carro Blue439, pero nada más. Sólo recurriendo al guión y a notas de Antonioni, se sabe que el nombre con el cual él denominó a este personaje es Thomas.

De los únicos personajes que se conocen sus nombres son de dos de sus amigos, Ron y Bill. Quizás no se sepa el nombre de las mujeres, porque para el personaje del Fotógrafo, que es el personaje central, los nombres de las mujeres (modelos en su mayoría), no son importantes. Esto se manifiesta en la escena cuando las chicas llegan a su apartamento, y

van a la cocina a prepararle un café, cuando le pregunta a una de ellas su nombre, y ahí mismo le dice, que realmente su nombre no es importante, no le sirve, y le pregunta más bien cómo es que la llaman en la cama. Es como una manera de ver a las mujeres, y sobre todo a las mujeres en ese medio; no importa su nombre, sino su superficialidad.

Líneas narrativas:

Definir una línea narrativa principal dentro de *Blow up*, no es algo muy sencillo. Ya que para empezar, su personaje principal no parece tener algo en su vida que lo motive, o un tema que sea de su predilección, ni algo en su entorno que sea recurrente, que podría considerarse como parte de la trama principal dentro del relato. El tema del modelaje o de la superficialidad del medio, es algo latente en el film, pero no es un asunto que lo recorra en su totalidad, o que sea preocupación de los personajes. Sólo una vez se le escucha decir a Thomas que está cansado de ese mundo que lo rodea, pero ese comentario no pasa de ahí, ni hay nada en las acciones de los personajes o en la forma en que está compuesto el discurso, que lo evidencie.

La investigación del asesinato tampoco parece ser importante, pero sí la forma acerca de cómo se descubre el asesinato, que es a través de la composición de imágenes. El tema de las imágenes, la mirada y la realidad, sí es una línea narrativa que se puede descubrir en el relato desde un comienzo, cuando Thomas acude a la casa de su amigo Bill, y conversan acerca de todas las posibilidades de sentido que se le puede dar a una imagen. Con las pinturas de Bill, el relato se adentra en un discurso acerca de lo visible y de lo aparentemente no tan visible. Hay en los personajes una búsqueda de algo más allá de lo superficial, de lo tangible, y esto también se evidencia con la presencia de los mimos, que representan ese jugar con la mirada y la realidad.

2.3. Análisis narratológico

Estudio de la voz:

La voz que predomina en la mayoría del filme es la del narrador extradiegético-heterodiegético, que está fuera del texto y no es parte de la diégesis. Sin embargo, puede también encontrarse una narración intradiegética-homodiegética, cuando el Fotógrafo le relata algunos sucesos a su manager Ron, en diversas ocasiones. Un ejemplo está en una de las últimas escenas, cuando él llega a una casa en donde hay una fiesta en búsqueda de Ron, y al encontrarlo le cuenta todo sobre lo que descubrió a través de las fotos y que fue al parque a ver el cadáver.

Tiempo:

a) Orden: El orden del tiempo que predomina en el filme es cronológico. Los momentos en que pareciera haber unas anacronías, están dados por la construcción de los sucesos del parque, a través de las fotografías. Sin embargo, no se puede hablar de analepsis, porque en el momento en que se ven el conjunto de fotografías construyendo un relato, parece ser la reconstrucción interior del personaje en ese mismo instante, y no un salto en el tiempo de algo que él no vio. Estas fotografías en cadena de la escena 31, son la manifestación de la historia que logró el personaje a través de sus fotografías; son una muestra de sus propios pensamientos, pero no son la construcción verdadera de los hechos, porque además en ese momento, él aún no descubre que sí había habido un asesinato. Por lo tanto, no es una anacronía en la diégesis del filme, sino más bien algo más subjetivo, en donde el director trata de acercar cada vez más al espectador a lo que realmente ocurrió, y a su vez, al proceso interno que está viviendo Thomas con el revelado de cada imagen.

b) Duración: El tiempo fílmico es mayor al tiempo diegético. El filme transcurre visiblemente en un día completo, desde la mañana de un día hasta la mañana del siguiente día. Pero como se ha dicho anteriormente, el tiempo no es lo relevante dentro del filme, por lo tanto no se saben los tiempos transcurridos entre algunas de las acciones del personaje, pero sí se sabe que no es más de un día.

Hay muchísimas elipsis en el transcurso de la historia, algunas más evidentes que otras. No pareciera haber un sentido específico en la utilización de ciertas elipsis para la narrativa

del filme, ya que muchas son entre medio del desplazamiento de un personaje a otro lado. Pero también hay unas elipsis más marcadas, como en la escena cuando el Fotógrafo va en la mañana a buscar el cadáver y no lo encuentra, entonces en cuclillas mira hacia arriba, y luego la cámara pasa de las ramas en los árboles al Fotógrafo ya de pie; lo que parece indicar una intención más específica del autor, en cuanto a cómo verdaderamente transcurre el tiempo en la vida, algunas veces más rápido y otras más lento. O quizás sea un recurso para poner en evidencia esa cámara subjetiva del autor frente a la mirada del personaje.

En muchos filmes pertenecientes al Modelo de Representación Institucional, la reiterada utilización de elipsis se relaciona con una necesidad de economía del relato, pero en el caso de Antonioni y de muchas elipsis de este film en particular, no sucede lo mismo. Algunas elipsis pueden llegar a ser capaces de mostrar un estado emocional o el significado del tiempo en la vida.

c) Frecuencia: la frecuencia predominante es la singulativa, ya que la mayoría de los hechos ocurren una sola vez en la diégesis del film. También hay otro tipo de frecuencia en las escenas del revelado de las fotografías, cuando el tiempo que pasa en el revelado de una foto, es el tiempo por el cual pasan todas, pero eso no se ve. Se ve el proceso de una foto, y luego todas las fotos listas y pegadas en la pared, por lo cual hay frecuencia iterativa, que es el equivalente a la sensación de que un hecho que sólo vemos una vez en el film, ocurre varias veces en la diégesis.

Modo:

a) Distancia: *Blow up* es un trabajo que aparentemente podría ser encontrado por muchos espectadores como una película banal acerca del estilo de vida londinense en los años 60 (un mundo de drogas, sexo libre, superficialidad, entre otros), pero en realidad es un filme que en su profundidad va mucho más allá de eso. Incluso mucho más allá de un asesinato sin resolver, que aunque pudiera parecerlo, tampoco es lo más importante del filme. El filme esconde significados en muchos elementos, en acciones, en opiniones, y sobre todo por la manera en que se construyó su historia. Es una película con una clara tendencia a la opacidad. Las huellas del autor están insertas tanto en el relato como en la técnica, y como no tiende al modo de representación institucional, rompe con los parámetros establecidos, evidenciando una fuerte presencia del narrador – autor.

El uso de la lengua cinematográfica es heteromórfico, ya que no se inserta en el MRI, y le da más bien con una construcción particular de la diégesis, un papel importante al espectador; ya que este debe unir las pistas que no están a simple vista, para construir el relato y entender sus significados más profundos.

También se puede decir que *Blow up* es un filme que tiende a la opacidad, ya que la función predominante del lenguaje cinematográfico no es referencial, sino más bien expresiva, poética, sus mensajes son más subjetivos, no son directos, y pueden estar tanto en elementos expresivos del filme, como en el comportamiento de sus actores.

Tampoco se puede hablar de un filme que tiende a la claridad, ya que no cumple con los parámetros de un pacto comunicacional, porque no está hecho pensando en satisfacer los niveles de expectativa del público en general.

b) Perspectiva:

La focalización predominante es la focalización externa, en donde el narrador no transmite ninguna información de la interioridad de los personajes. En general durante el transcurso del filme los eventos que ocurren son mostrados desde una visión externa, que no revela más allá del saber de los personajes, sino que como un observador omnipresente se ven las cosas tal cual ocurren. Hay algunas excepciones (de focalización interna), pero a grandes rasgos la información transmitida no es mayor que el saber de los personajes, por lo cual predomina la focalización externa.

Sin embargo, se puede hablar de la existencia de la focalización interna, ya que al ser Thomas el personaje central de toda la película, y al estar involucrado en todas las escenas; el narrador filtra la información a través de la consciencia de su personaje, y la información otorgada muchas veces, responde a lo que él sabe o no. Además, hay una restricción en cuanto al espacio que se muestra, ya que sólo es posible conocer el espacio en el cual se encuentra su personaje.

En lo referente a la identificación entre la cámara y lo que los personajes ven (llamado ocularización), se puede decir que hay predominio de la ocularización 0, en donde la mayor parte de las imágenes que se ven, no están atribuidas a un personaje de la diégesis, sino a un ente externo. No hay relación entre lo que la cámara muestra y lo que ve Thomas.

Esta ocularización ocurre en la mayoría del relato, y sobre todo se puede apreciar, en el momento en que Thomas visita el parque y le saca las fotografías a la pareja, ya que muchas de las tomas que se ven, no corresponde con las fotografías que saca Thomas, ni corresponden con alguien más que esté en el ese espacio. También hay ocularización interna, pero realmente casi nunca, cuando las imágenes se ven a través de los ojos de Thomas en algunos momentos de cuando saca las fotografías en el parque, y también cuando ve las fotografías en su estudio. De alguna manera, las focalizaciones y ocularizaciones en este filme, plantean un discurso acerca de quien observa y quien construye los relatos, ya que se juega entre la realidad que muestra el director del filme a través de su cámara, y la realidad que ve el fotógrafo a través de su otra cámara.

En este sentido, la escena 31 es muy importante en lo referente a la mirada, ya que se puede entender de dos maneras, una como la mirada de Thomas y otra como una anacronía del relato, en donde se reconstruye una historia a base de fotografías. Si se considera como parte de la mirada de Thomas, es debido a la importancia que tiene su mirada en ese momento, en el proceso de revelado y en su detención con cada detalle, necesario para poder develar posteriormente toda la verdad de la situación del parque.

Es interesante además el tema de la focalización y la ocularización dentro de la película, porque llega un momento en que se muestra incluso algo que no está presente, y que aunque es imaginación de los personajes, no es su punto de vista, sino es un tercer ángulo, uno ajeno a la diégesis, externo a lo que pareciera el hilo conductor del filme. Esto sucede en la escena final, cuando los mimos juegan tenis, y la cámara sigue en el aire a una pelota inexistente.

Con respecto al tema de la auricularización, sucede algo muy similar al de la focalización y ocularización. La perspectiva sonora predominante a lo largo del film, sería la auricularización 0, ya que muchos sonidos no pertenecen a la diégesis, y muchas veces responden a las necesidades expresivas del narrador implícito. Pero ya hacia un final de la trama, se observa una auricularización interna muy particular, cuando se escuchan sonidos del partido de tenis, que por lo que se entiende, se originan en el interior del personaje. También hay otros momentos de auricularización interna a lo largo del film, pero que no son tan importantes o destacables como el anterior.

2.4. Estructura temática

Isotopías

Blow up, es un filme lleno de diversos símbolos y significados, y posee un relato en el cual es posible encontrar diversas isotopías a lo largo de sus escenas y de las acciones que desarrollan la trama.

No todas las isotopías están relacionadas entre ellas, y es posible incluso, encontrar isotopías que no tienen nada que ver las unas con las otras, que se contradicen, o que su aparición es imperceptible y efímera dentro del relato. Por lo tanto, hay isotopías que no son fundamentales para la narrativa del relato, para su discurso, y otras que si son cruciales para entender esos mensajes que aparecen como pistas, que construyen toda una línea narrativa con un alto grado de significación.

Las isotopías predominantes o reiterativas que pueden encontrarse a lo largo del discurso cinematográfico, están divididas en dos grandes ramas. Una vinculada con la relación entre el individuo y la realidad, con el arte y la imaginación.

- El significado de la obra de arte
- El fotógrafo v/s el objeto fotografiado
- Proceso de construcción de un relato
- Realidad v/s imaginación

Y otra que se conecta con el estilo de vida de la sociedad londinense de los 60' y 70', el llamado "Swinging London".

- La superficialidad de los seres humanos
- Promiscuidad
- Consumo de drogas
- Impulsividad v/s racionalidad y control
- Guerra v/s Paz

Trayectorias de sentido

Uno de los temas más importantes que se destacan dentro del filme está dado por la figura del fotógrafo frente a la mujeres que retrata, modelos en su mayoría. Este tema no es tan relevante dentro del filme, sin embargo es importante, porque es el tema mediante el

cual se pueden determinar muchos aspectos significativos de la personalidad del protagonista.

El tema de la relación entre las modelos y fotógrafo está representado de una manera crítica, en donde se juzga aquella relación de poder que ejerce el fotógrafo frente a las mujeres que fotografía, además de su maltrato y menosprecio por las mujeres del medio.

En base a este tema, se rescatan unos temas más profundos e importantes para la trama del filme, como lo son la vida superficial de un artista (el Fotógrafo), que por su profesión debería tener otra visión frente a la vida, pero más bien se aleja de su entorno con la cámara como filtro de la realidad y no se involucra realmente con nada de lo que sucede a su alrededor. Este tema se trata con un ojo crítico que se cuestiona a los seres humanos que se dejan llevar por la vida sin detenerse a pensar realmente en lo que les rodea.

Otro tema que se puede mencionar relacionado con la vida de un medio social en particular como lo es el de los artistas, fotógrafos y modelos; está dado por el hecho de la superficialidad en los seres humanos, y como ello los lleva a una ineficiencia para comunicarse con los demás. Estos personajes del filme, que viven en un mundo que no parece del todo real, y que se preocupan únicamente por vivir el instante (igualmente de una manera muy frívola), viven consumiendo drogas, parecieran evadir la realidad constantemente, y por ello no pueden generar conversaciones largas ni profundas. Con lo cual se llega a un tema más profundo del texto, que radica en el problema de comunicación que tienen los hombres entre sí, y que no sólo está dado por los personajes que consumen drogas o que están pendientes de apariencias; sino que se ve como algo general, ya que nunca se ven personas que entablen un diálogo o un entendimiento completo del otro.

Y los temas reflejados no sólo van a los problemas de los seres humanos para comunicarse entre sí, sino también en adaptarse a su entorno y en realmente ver lo que les rodea. Hay un problema grave del personaje central para satisfacer sus necesidades y sentirse a gusto con su trabajo y con su vida, pero no lo manifiesta por completo, y por lo tanto, tampoco hace algo para cambiarlo.

Dentro de *Blow up* es posible encontrar unos temas principales y de gran importancia para la comprensión del texto fílmico en su totalidad; estos temas no se perciben de manera

superficial sino que están en el fondo de otros temas más simples. Están dados por ideas sugeridas, movimientos de cámara, y sobre todo por la construcción del relato. Uno de estos temas trata sobre el significado del arte, sobre la obra de arte como algo que a simple vista no parece tener un significado ni una función, pero que luego lo puede adquirir con el tiempo. Esto se ve reflejado en varias ocasiones, primero cuando Bill habla acerca de sus pinturas, y de cómo éstas no son realizadas con un objetivo en mente, sino que con el tiempo se pueden ver en ellas formas que le dan sentido. Y en otro momento, cuando Thomas compra la hélice en la tienda de antigüedades, que es un objeto que no tiene ninguna función, sino que para él es bella y ya; sin ninguna razón específica para él es una obra de arte tal cual es. Sin embargo, la Mujer del parque se cuestiona ese razonamiento, y trata de encontrarle un sentido a tener una hélice, encontrándole al final una función de tipo decorativa.

Los otros temas que se mencionan en la película, y se podría decir son los centrales de toda trama, son el proceso que lleva a la construcción de un relato a través de imágenes, y la realidad v/s la imaginación. Estos dos temas son muy subjetivos y difíciles de visualizar, pero son el eje principal de la propuesta autoral del filme.

Al hablar de la realidad y la imaginación, inmediatamente este tema se entrelaza con el tema de la construcción de una historia, porque es a la vez, la construcción de un tipo de realidad; la realidad de quien está construyendo el relato. El Fotógrafo construye una realidad a través de las fotografías, es la realidad que él vio al momento de sacarlas en el parque; muestran una visión en particular de un observador, que luego, gracias al descubrimiento de los demás detalles de la escena (el hombre armado y el cadáver), muestran que aquella visión no era precisamente la de la realidad tal cual, sino tan sólo una parte de la realidad.

Cuando el Fotógrafo comienza el revelado de las fotografías, y a colocarlas en diferentes posiciones, juega con la construcción del relato, e incluso juega con los sucesos de la vida real, porque impone su mirar, su punto de vista y su consideración particular acerca del momento. A medida que va observando con detenimiento (acción que no hizo en el parque), va encontrando un nuevo mundo, una nueva historia, hasta llegar a la realidad del asesinato, que a su vez, ya parece fantasía, porque cuando lo descubre, lo hace a través de suposiciones y con una fotografía que puede ser cualquier otra cosa menos un

cadáver (como una pintura de Bill). La reconstrucción del asesinato no queda comprobada hasta que él no va en la búsqueda del cadáver; pero luego, en el final, no queda nada de esa historia, puesto que no hay pruebas tangibles, sino nuevamente la fotografía del cadáver que no parece otra cosa que una pintura puntillista.

Proposición ideológica

Blow up, es una película que posee una relación directa entre la intencionalidad de su director y el texto fílmico; pero reconocer la ideología plasmada en el filme no es sencillo, ya que a lo largo de toda la trama, se mencionan muchos temas, se ven muchas acciones, y no es posible reconocer a simple vista un pensamiento concreto acerca de algo en particular; una idea que facilite reconocer la postura del autor frente a los temas planteados.

Se podría pensar que en el cine de autor es más fácil definir un pensamiento o una ideología en su contenido, que en un cine en donde no está tan latente la manipulación de los recursos y de la técnica cinematográfica. Sin embargo, en este y en muchos otros casos ocurre todo lo contrario, porque los principios compositivos y las ideas del filme son tan abstractos y personales, que en muchos momentos se duda acerca de lo que realmente quieren transmitir.

No se puede decir que el tema principal de la película sea una crítica directa a la vida de los fotógrafos profesionales de modelos, porque además de una inconformidad que muestra muy de vez en cuando el personaje, su vida no va tan mal; lo que desea reflejar el autor es algo mucho más filosófico y profundo. Pareciera que una de las ideas centrales de todo el filme está en el hecho del trabajo del fotógrafo, como reproductor de la realidad, y como constructor de relatos. Se cuestiona de alguna manera esa capacidad de reproducir la realidad, ya que evidentemente se muestra cómo la mano del artista altera los hechos, como un fotógrafo a partir de unas fotografías puede construir varias realidades y que todas parezcan ser reales.

El trabajo de un fotógrafo de plasmar los objetos de la vida real, se observa y se estudia con detenimiento en el filme, con muchas de las acciones del Fotógrafo, ya que éste es capaz de realizar un retrato de algo que no lo es, como por ejemplo, cuando fotografía a unas mujeres estáticas, anoréxicas y sin un aparente sentido común, en una fotografía

estupenda llena de forma y color; pero al fin, una fotografía que esconde todo un trasfondo del arduo trabajo de las modelos, del maltrato de los fotógrafos, etc. Igual sucede con los hechos del parque, que a simple vista pueden ser tomados como el reflejo de una escena apacible, armoniosa y de cariño, así como lo pensó el mismo Thomas después de que había salido del parque. Thomas al retratar una situación con una mirada en particular, y construir un relato que no necesariamente es el verdadero, su rol de fotógrafo también pasa a ser el de un cineasta, por la manera de retratar la realidad y de construir una narración de acuerdo a sus propias necesidades.

De esta manera, en lo referente a la construcción de realidades, es que se puede hallar el verdadero sentido ideológico del autor. Más allá de los temas de la moda, de la guerra, entre otros; la intención central del film se dirige hacia la importancia de la mirada y de la construcción de relatos, de lo visible y lo invisible, de lo real y lo irreal, es decir, de la incapacidad o capacidad que puede poseer un hombre al querer ver y entender su entorno.

IV. ANÁLISIS ESPECÍFICO DE LOS FILMS

Para el estudio de los films de Antonioni y Hitchcock, además de un análisis general en donde se estudiaron muchos de sus aspectos narrativos, narratológicos y temáticos; se consideró necesario también hacer un examen cuidadoso de algunas escenas en particular dentro de cada film, para poder precisar así con mayor propiedad el estilo autoral de cada autor.

De esta manera, se escogieron tres escenas específicas de cada film, en las cuales el manejo del plano de la expresión y del plano del contenido, funcionaban de acuerdo con los propósitos de este trabajo, y en los cuales, se evidenciaba con claridad el manejo de un sello personal en la manera de dirigir las escenas, en la técnica, y en las propuestas ideológicas.

En cada escena se analizará el uso de la lengua cinematográfica, identificando usos y patrones de construcción, y funciones específicas de los códigos tanto en la secuencia analizada, como en el filme en concreto. Para esto se desglosa cada escena plano por plano, y se presupone que los S códigos de la parte seleccionada, son los mismos para el resto del film.

Lo primero que se analiza es la puesta en escena, que quiere decir todo lo que esté enfrente de la cámara y ésta va a captar: iluminación, escenografía, accesorios, vestuario, color, ruidos, música, habla y actores (gestualidad, mímica del rostro y desplazamientos). Luego de la puesta en escena vienen los registros de imagen (cámara), de los cuales sólo se analizarán los elementos que se consideraron fundamentales para el tema de la tesis como lo son: el encuadre, la escala, planos, angulación, profundidad de campo, y movimientos de la cámara. Y por último, se estudia el montaje y las funciones de éste dentro de la película.

1. Las escenas de *La ventana indiscreta*

La primera escena que se utilizó para el análisis detallado, fue el principio del filme (escena 1 según la segmentación de la película), desde la aparición de los créditos iniciales hasta el primer fundido en negro. Esta escena en particular se consideró muy importante para poder comprender parte del estilo autoral de Hitchcock, por la capacidad que tiene, sin necesidad de diálogos, de presentar muy bien al personaje principal, otros personajes de su entorno, y sobre todo el espacio en el cual transcurrirá la historia, de una manera sencilla y ordenada para todo espectador. Es una escena que resume en muchos aspectos la importancia que tenía para su director el poder mostrar sin necesidad de decir nada; la capacidad que tiene el buen uso de los planos y de los movimientos de la cámara en conjunción con los elementos de la escena, para transmitir información sólo a través de la imagen.

Desde un comienzo la cámara recorre el espacio con un ojo omnipresente que elige qué mostrar en función de sus intereses narrativos y visuales. Primero delimita claramente el espacio escenográfico, y luego realiza una pequeña introducción al personaje central, a partir de los objetos dispuestos en el espacio. Todo esto es importante, porque como muchas películas y escenas específicas de Hitchcock, se dan muchos informantes que permiten ir creando la historia, gracias al movimiento de la cámara y a la selección de planos adecuados. Cualidad muy particular del director, y que servirá para compararlo con Antonioni, que si bien también se vale de las imágenes y el montaje para decir lo que quiere, no lo hace con un sentido necesariamente informativo, sino muchas veces más contemplativo y estético.

La segunda escena que se analizó fue la escena 18 de la segmentación general del filme, en donde Jeff, Lisa y Stella observan a Thorwald mientras éste se prepara para partir de su apartamento. Esta escena fue seleccionada entre otras por diversos motivos, entre los cuales destaca el movimiento de la cámara al final de la escena, en donde es posible ver lo que Jeff está escribiendo en la nota, gracias a una mirada objetiva predominante. Otro motivo fue el diálogo, en el cual es posible ver el interés del director en cuanto al manejo de la información en el texto, y cómo los personajes continuamente formulan teorías sobre los acontecimientos, dan pistas, para que de alguna manera el espectador siga formando

parte de esas suposiciones, de esa intriga, y genere una empatía con sus personajes y con la historia. También se consideró como un punto importante dentro de la escena, la utilización de diversos recursos cinematográficos para generar el plano subjetivo, cada vez que Jeff miraba a través de la cámara o a través del visor para diapositivas.

La última escena que se escogió es para muchos una de las mejores escenas de toda la película, y es sin duda alguna, una de las partes del film donde hay más suspenso. Esta escena es cuando Lisa decide entrar al apartamento de Thorwald en busca de alguna prueba que pueda incriminarlo. Aquí es posible encontrar muchos elementos importantes del trabajo de Hitchcock, como un autor que marca cada uno de sus trabajos con una firma personal, llena de suspenso, de detallismo, y en donde la mirada subjetiva juega un rol importante.

Desde un comienzo se ve lo que el personaje central observa a través de la mirada subjetiva, la cual facilita una identificación inmediata del espectador con la preocupación e impotencia del personaje hacia los hechos que están ocurriendo. Además hay un predominio del plano/contraplano, ejemplificación de lo que era para Hitchcock un film “puramente cinematográfico”⁴⁴, en donde se ve la expresión del personaje, y luego se ve lo que él ve, y así sucesivamente. Entre otros recursos importantes de la escena también está el uso de la música como acompañante de las imágenes, pero que a la vez interactúa con las acciones, porque es parte de la diégesis. Asimismo es importante rescatar la angulación que le da Hitchcock a los planos, a medida que la tensión del relato va cambiando. En algunos momentos la angulación es superior, pero luego a partir de un hecho determinado la angulación es inferior. Igual sucede con la utilización de planos más abiertos o cerrados de los personajes, según la emoción que se quiera demarcar.

Todas las escenas seleccionadas comparten rasgos comunes característicos de la técnica hitchcockniana, y además en cada una de ellas es posible encontrar cualidades específicas en el uso de la lengua cinematográfica, que permiten profundizar mucho más el trabajo de análisis acerca de Hitchcock. Cada una de estas escenas tienen elementos que se repiten, y que son los que forman el estilo autoral del director, el cual se puede ver a través de los planos subjetivos, la posición de la cámara desde diferentes ángulos, el uso del plano contraplano, la música como parte importante dentro del montaje para determinar el ritmo,

⁴⁴ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, p. 186

y en este caso, también como parte de la diégesis.

Además, las escenas seleccionadas tienen como elemento importante en su construcción, la mirada del personaje, del espectador y la del director dentro del relato, lo cual es muy importante para el tema central del trabajo, en cuanto a la mirada dentro de estos filmes como reflejo de una visión particular de cada director acerca del cine.

La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock (1954)

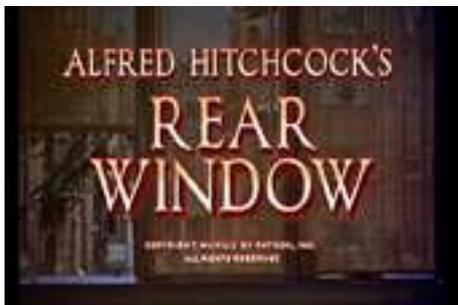
Análisis detallado de la escena 1



1.- Presentación de la Paramount Release.

(Comienza la música principal del film.)

Fundido encadenado con



2.- Créditos iniciales. De fondo se ve una ventana, a la cual se le van abriendo de a poco las persianas (tres de izquierda a derecha). Se acaban los créditos y la cámara hace un Dolly in hacia un poco afuera de la ventana. Se detiene.

(La música continúa.)

Corte a



3.- A través de un plano secuencia, se ve en PG el patio trasero de los edificios. La cámara realiza un paneo a la derecha (un poco en diagonal) de un gato subiendo una escaleras y que continua caminando.

Luego la cámara realiza un tilt up y un paneo a la izquierda por la fachada de los edificios.

Al llegar cerca del apartamento de Miss Torso, la cámara realiza un tilt down, se detiene, y luego un paneo a la izquierda en donde se ve parte de un edificio, hasta que la cámara entra con un Dolly back, hacia el apartamento de Jeff, quien está con la cabeza apoyada sobre el marco de la ventana.

(La música continúa.)





Corte a



4.- PP de un termómetro de pared. (La música que venía sonando desde un comienzo se detiene) Se escucha en off, la voz de un locutor en la radio. Inmediatamente la cámara realiza un ligero paneo a la izquierda, se ve un apartamento, con un gran ventanal en donde hay un hombre afeitándose y escuchando la radio, se acerca hasta ésta y cambia la emisora hasta dejar una música sonando.



-Voz de la radio: ¡Hombres! ¿Tienen más de cuarenta? Cuando despiertan en la mañana, ¿se sienten cansados y sin energía? ¿Se sienten apáticos?

Corte a

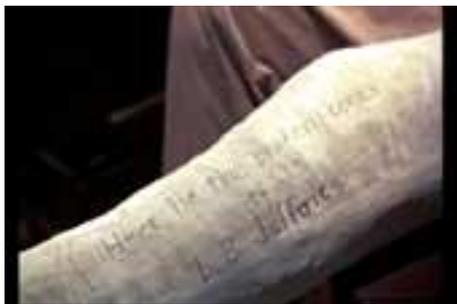
(Elisión con el sonido de un despertador. La música de la radio sigue sonando)



5.- PG de pareja durmiendo en un balcón. Se despiertan y el hombre apaga el despertador. Comienzan a levantarse.

La cámara realiza un Tilt down en diagonal hacia el apartamento de Miss Torso, en donde se le ve a través de las ventanas, realizar sus actividades cotidianas.

Luego de un Tilt down con Dolly back un poco en diagonal hacia la izquierda, se ve a una mujer sacando una jaula con un pajarito para la ventana. La cámara vuelve a entrar en el apartamento de Jeff, que sigue con la cabeza



apoyada en el marco de la ventana. La cámara recorre su cuerpo un poco hacia abajo y con un paneo a la izquierda, y se puede ver que está sentado en una silla de ruedas con un yeso en la pierna izquierda. En el yeso se puede leer “Aquí yacen los huesos rotos de L. B. Jefferies”. Dolly back, rápido paneo a la izquierda, en una mesa hay una cámara fotográfica destrozada. La cámara se sigue movimiento hasta mostrar unas fotografías pegadas en las pared del fondo del apartamento estudio. En las fotografías se puede ver un accidente automóviles, uno salió volando, luego una fotografía de un carro de bomberos al parecer en un incendio. De otra fotografía a la izquierda, realiza un tilt down semi diagonal hacia la izquierda, en donde se ven más fotos en la pared. De ahí sigue bajando hasta llegar a la mesa en donde hay algunas cámaras y flashes. Hace un paneo a la izquierda, se detiene en el negativo de una fotografía, y luego pasa a una mesa más baja a la izquierda, en donde hay un cerro de revistas, y la misma fotografía ahora revelada como la portada.

(La música de la radio continua sonando)

Fundido en negro a



Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Escena 1.

Puesta en escena:

* La palabra: Ya que en esta escena se utilizan más las imágenes para describir que el sonido, y únicamente es posible escuchar al comienzo la música característica del film, y luego algo de la voz de un locutor de radio; no es posible hacer un estudio en cuanto al uso y la importancia de la palabra, a pesar de que este es un film, en donde la palabra es uno de los recursos con más valor en muchas de sus escenas.

* El tono: Al no haber palabras, tampoco se puede hacer un estudio a fondo del tono. Y las palabras emitidas por el locutor radial, no son importantes para este análisis.

* Gestualidad: La ventana indiscreta es un film muy visual, por lo tanto la gestualidad de los personajes se hace fundamental para la trama. En este caso, la mayoría de los personajes que se ven, están a una larga distancia de la cámara, por lo cual, la gestualidad en algunos debe ser más llamativa para poder darle el carácter que sus personajes necesitan. En la primera exposición que realiza Hitchcock del espacio, muchos de los personajes están presentes en la imagen, pero en un estado de reposo que no llama la atención. Miss Torso está en su baño peinándose, la pareja del balcón duerme, es posible ver a unos padres con su hijo; pero esa leve visualización de ellos no dice mucho acerca de sus personajes. Luego se ve a Jeff durmiendo, con el rostro sudoroso, con un gesto de un profundo sueño. En el segundo recorrido que se hace por los apartamentos, sí es posible ver el uso de una gestualidad llamativa, un tanto exagerada en Miss Torso, que mientras se viste y prepara el desayuno, debe demostrar con su cuerpo y sus movimientos que es una bailarina profesional. Con cada movimiento muestra la elasticidad y la postura propia de una bailarina.

El compositor se ve un hombre no muy complacido, se afeita, y cambia la radio quizás con un gesto tosco, que puede demostrar algo de mal humor. Y la pareja de balcón, que aunque la cámara no se detiene mucho tiempo en ella, su gestualidad por la misma situación en la que se encuentra, le da un toque humorístico a la secuencia.

En general, se puede decir que aunque se trata de reproducir una mímica naturalista para

el ambiente, la gestualidad tiende a exagerarse para que pueda ser apreciada desde la distancia en que es capturada.

* El movimiento escénico de los actores: El desplazamiento de los actores no es muy grande, ya que cada uno se muestra inserto en su propio espacio, ya sea el balcón, la sala o la cocina. El personaje que mayor desplazamiento espacial realiza es el de Miss Torso, que va hacia el fondo de su sala y luego vuelve; lo cual se justifica por la necesidad de mostrar desde un comienzo del film, su profesión de bailarina con el movimiento de su cuerpo.

* El maquillaje: El maquillaje por lo que se puede ver de los personajes lejanos, por el compositor que está más cerca, y por Jeff que duerme, demuestra ser de tipo naturalista, en donde no se busca destacar ninguna parte del rostro o del cuerpo de los personajes.

* El peinado: Los peinados corresponden a la moda de la época en que se filmó la película. Son normales dentro del relato, cada uno acorde al género del personaje, las mujeres con el cabello largo amarrado, y los hombres con el cabello corto peinado.

* Vestuario: El vestuario se ve acorde al momento del día que se quiere representar en la diégesis del film. Y es además, una vestimenta de acuerdo a la época en que se filmó. El compositor y la pareja del balcón están vestidos con pijamas, un hombre en el balcón con su familia se arregla la corbata para salir a trabajar, Jeff está dormido con su pijama y la bailarina, que parece ser el personaje que más se destaca en esta primera introducción a los protagonistas, ella se ve en pleno proceso de vestirse, con una ropa muy pequeña, ajustada, un short y un top, como la ropa de una mujer que tiene un buen cuerpo, que desea estar cómoda, que no desea pasar calor, y también que desea verse sexy.

* Accesorios: En esta escena los objetos son muy importantes, ya que son ellos los que expondrán mucho acerca de la situación del personaje principal, acerca de su personalidad, quién es, qué hace y por qué está en silla de ruedas. Primero está el yeso, en donde se conoce el nombre de L. B. Jefferies. Luego del recorrido por el yeso, se ve una cámara rota y unas fotografías de una pista de carreras, en donde un automóvil tiene un accidente, y se ve que una de sus ruedas salió volando con dirección hacia la ubicación de la cámara. Otras fotografías en la pared hablan más acerca del tipo de trabajo que realiza Jeff, se ven otras cámaras fotográficas en la mesa, se ve el negativo de la fotografía de una mujer en un

portarretratos, por lo cual se intuye que él la sacó y que tiene algo que ver con él, y luego se ve la misma fotografía en la portada de una revista, que indica que esta mujer que tiene algún tipo de conexión con él, es una mujer bella, estilizada, y de la alta sociedad.

Otro elemento que sobresale en la escena y en escenas posteriores es el termómetro, el cual indica la atmósfera que se va a ir recreando en el lugar. Y es un elemento muy interesante en la construcción del relato, ya que el termómetro es una prueba del calor que hace en el ambiente, y de que el film transcurre en días de verano, lo cual es muy conveniente para que Jeff observe con tanta facilidad a sus vecinos, puesto que la mayoría tiene abiertas las ventanas.

* Decorado, escenografía: La escenografía en donde se desenvuelven los personajes está lograda a través de la recreación de una vecindad, una comunidad que parezca real conformada por varios edificios con un patio interno entre medio de ellos, que es lo que permite la visibilidad entre ventana y ventana. A lo lejos se recrea la salida hacia un callejón, en donde se pueden ver elementos propios de una calle real, como postes, una cafetería, etc.

En el interior del apartamento de Jefferies, el decorado es el de un apartamento sencillo, sin muchos lujos, un tanto desordenado, en donde se nota que la profesión del propietario es lo más importante dentro de su vida.

* Color: Los colores de la escena no son llamativos. No hay colores que resalten más que otros, y en general, la escenografía está compuesta de colores tenues y cálidos. En general el color aquí no parece tener una importancia esencial para el relato.

* La iluminación: Aunque podría pensarse que la iluminación es natural, por ser la copia exacta a una “comunidad” de edificios, se sabe que gran parte de la iluminación es artificial, ya que todo está hecho en un gran estudio.

* Música: Desde el momento en que aparece la productora del film, comienza la música que se escuchará en los primeros minutos de la escena. Esta música parece ser extradiegética, ya que no se conoce su proveniencia con exactitud, y además que se comienza a escuchar desde los créditos; podría proceder del apartamento del Compositor,

pero no es algo seguro. Posteriormente se escucha una nueva tonada, acorde con la diégesis, proveniente de la radio del Compositor. Esto sucederá muy a menudo en todo el film, ya que la música que acompaña a la mayoría de las situaciones entre los personajes, provendrá del apartamento de Miss Torso, o del apartamento del compositor.

Registros de la puesta en escena

* Encuadre: Los movimientos de la cámara buscan reencuadrar a medida que entra en el cuadro un espacio que se desea resaltar. En un principio cuando se recorren los edificios, la cámara busca adecuarse a los espacios de mayor importancia, así por ejemplo en algunos momentos reencuadra para dejar más centrado el apartamento de Miss torso, y así ver con más detenimiento el lugar y a ella. El momento más importante para el análisis de los encuadres, está cuando la cámara regresa al apartamento de Jeff y comienza a desplazarse por su cuerpo y luego por los objetos que más lo caracterizan. Así cada vez que la cámara debe decir algo a través de su imagen, se hace un pequeño reencuadre y la cámara de detiene para poder captar el mensaje. Esto sucede con el yeso de Jeff, con la cámara rota, con las fotografías en la pared y con la foto de Lisa. Aquí el encuadre no se basa en los personajes, sino en los elementos de la escenografía.

* Planos: El plano predominante en toda la escena es el plano general, que se utiliza para poder mostrar la ubicación de los edificios, del lugar y de sus personajes. Luego, para la exposición de Jeff y su apartamento hay un mayor uso del primer plano.

* Profundidad de campo: La profundidad de campo en la escena es amplia, necesaria para poder presentar los edificios y a sus personajes. En el interior del apartamento no hay una mayor profundidad de campo, ya que el espacio es cerrado y se busca destacar elementos particulares de la escenografía a través del primer plano.

* Movimientos de cámara: Hay muchos movimientos de cámara, ya que la mayor parte de la escena ésta busca presentar a través de un recorrido, todo el espacio en donde se desarrollará el film, y luego en el apartamento de Jeff, busca con los movimientos hacer una completa presentación del personaje. Se ven varios paneos, tilt up y down, y sobre todo dollys con reencuadres.

Montaje

Según la escala y la duración de los planos, se puede decir que el montaje es sintético, ya que los encuadres contienen planos largos y con frecuencia hay un uso de la profundidad de campo, lo cual permite una visión amplia de la escena, sin la necesidad de un análisis profundo de cada plano.

En cuanto a la secuencia como parte de la totalidad del relato, se puede decir que el montaje es narrativo lineal, porque pretende narrar una situación específica de un momento del día, y además mostrar parte de un estilo de vida, siguiendo un movimiento continuo, desarrollado por una sucesión de escenas en orden cronológico.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: En cuanto a lo relacionado con la disposición de los elementos dentro del film, el montaje en esta escena en particular procura entre todos los elementos representados, una relación formal entendible y coherente. Una función de enlace entre los planos, que refuerza la continuidad del espacio y de la representación misma de la historia.

b) Funciones semánticos: La creación de sentidos dentro de la escena es de tipo denotado, lo que implica que el montaje busca en una primera instancia la construcción de un espacio y un tiempo fílmico.

c) Funciones rítmicas: La combinación entre la música y las imágenes desde un comienzo del film, y por lo tanto de esta escena en particular, le da a la secuencia un ritmo especial. Es un ritmo normal, que asemeja lo cotidiano en la vida de los personajes que se están presentando, pero que sin embargo, acompañado de la música adquiere armonía atrayente, que le permite a esta introducción del film, ser ligera y llamativa para el espectador.

Análisis detallado de la escena 18



1.- Plano conjunto de Jeff, Lisa y Stella de espaldas a la cámara viendo hacia el edificio de enfrente.

Corte a



2.- Three-shot de Stella y Lisa de pie, y Jeff sentado, observando hacia el frente. Jeff comienza a ver a través de su cámara.

Corte a

-Jeff: ¿Amerita esperar todo el día para verlo?



3.- Iris negro. PM de Thorwald limpiando pared de su baño.

Corte a

-Lisa: ¿Está haciendo limpieza?



4.- Three-shot de Stella, Lisa y Jeff.

Corte a

-Jeff: Está lavando las paredes del baño.



5.- Two-shot de Stella y Lisa. Comentan acerca de lo que ven.

Corte a

-Stella: Seguro salpicó mucho. ¿Por qué no? Eso estamos pensando todos. / La mató allí. Tiene que limpiar esas manchas antes de irse.

-Lisa: Stella! Su elección de palabras!



6.- ½ PM Jeff viendo.

Corte a

-Stella: Nadie ha inventado una palabra agradable para una matanza.



7.- PG patio trasero de los edificios.

Corte a



8.- ½ PM Jeff viendo, manda a Lisa a buscar algo. Corte a

-Lisa, allá atrás en esa repisa. Una cajita amarilla. ¿La ves?



9.- PAb los 3, lisa detrás le pasa lo que le pidió (lig reencubre) 3 shoyt. Corte

-Lisa: ¿Arriba?

-Jeff: Arriba a la derecha. Traémela y traéme el visor.

-Jeff: Tengo que... Las saqué como hace dos semanas. Espero que haya tomado algo más que arte en yeso.

-Lisa: ¿Qué estás buscando?

-Jeff: Algo, y si tengo la razón, creo que resolví un homicidio.



10.- Two-shot Lisa y Jeff. Jeff ve por un visor unas diapositivas, luego se lo da a Lisa para que ella vea. Corte a

-Stella: ¿El de la Señora Thorwald?

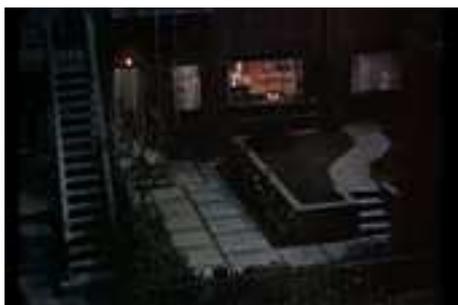
-Jeff: No. No, el del perro.

-Jeff: Creo que sé por qué Thorwald mató a ese perro. Toma. Échale un vistazo. Dime qué ves.



11.- Dentro de un marco negro se ve una diapositiva del patio trasero de los edificios. Y luego, se ve el patio tal cual está en el momento. Corte a

-Jeff: Ahora bájalo. Ahora mira de nuevo. Ahora bájalo. ¿Ves?



12.- Three-shot de Stella, Lisa y Jeff. Él vuelve a ver por el visor y luego se lo pasa a Stella. Corte a

Corte a

-Lisa: Es una fotografía del patio trasero. Eso es todo.

-Jeff: Con un cambio importante. Con un cambio importante. Las flores en el arriate de Thorwald.

-Stella: ¿El lugar donde el perro andaba husmeando?

-Jeff: Donde el perro rascaba.



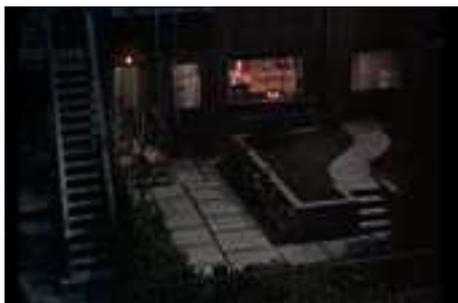
13.- ½ PM Stella viendo por el visor. Corte

Jeff: Ahora vea esas flores.



14.- Dentro de un marco negro se ve una diapositiva del patio trasero de los edificios. Y luego, se ve el patio tal cual está en el momento. Corte a

-Jeff: Mire esas zinnias amarillas... no están tan altas como estaban. ¿Desde cuándo las flores se encogen en dos semanas?



15.- Three-shot de Stella, Lisa y Jeff. Están atentos viendo hacia el patio trasero. Lisa se sienta, dando un poco la espalda a la cámara y continúan conversando.

Corte a

-Stella: Hay algo enterrado ahí.

-Lisa: La Sra. Thorwald.

-Stella: No ha pasado mucho tiempo en cementerios, ¿verdad? El Sr. Thorwald no podría meter el cuerpo de su mujer en un pedazo de tierra de medio metro cuadrado. A menos, claro ésta, que la pudiera parada. Y entonces no necesitaría cuchillo y sierra. No. Creo que está diseminada. Una pierna en el Río Este...

-Lisa: ¡Stella por favor!

Jeff: hay algo allí. Sacaron las flores y las volvieron a plantar.

-Lisa: Quizás el cuchillo y la sierra.

-Stella: Llame al teniente Doyle.

-Lisa: No. Esperemos hasta que oscurezca y yo iré allá y los desenterraré.

-Jeff: Tu no irás a desenterrar nada para que él te rompa el cuello. No, tenemos que... No llamaré a Doyle hasta que halle el cuerpo de la Sra. Thorwald. Debemos hallar la manera de entrar en ese departamento.

-Stella: Está empacando.





16.- PG vista de la habitación de Thorwald. Está empacando.

Corte a

-Jeff: Toma. Dame un lápiz. Stella consígame una hoja de papel. Está por aquí. Ahí está.



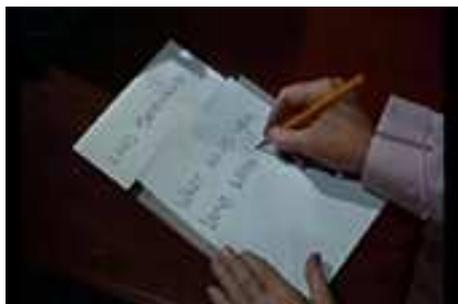
17.- Three-shot Stella, Lisa y Jeff están conversando. Jeff retrocede y se dirige a la mesa de atrás para escribir una nota. Lisa y Stella lo acompañan y le consiguen lápiz y papel.

Corte a



18.- Picado de Jeff escribiendo la nota, Stella y Lisa mirándolo. La cámara se va acercando lentamente hasta que se logra leer lo que escribe (Lars Thorwald. ¿Qué hizo con ella?).

Fundido en negro a



Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Escena 18

Puesta en escena

* La palabra: En esta escena en particular, la palabra es entre los demás recursos utilizados de la lengua cinematográfica, la que más tiene valor, porque aquí los personajes logran inducir detalles importantes sobre la trama del film a través del diálogo.

Además, que a parte de las imágenes que dicen bastante, los personajes reafirman con sus palabras la hipótesis del asesinato. De hecho, en esta escena es cuando más se habla de lo que pudo haber hecho Thorwald con el cadáver de la esposa.

También a través de las palabras se logra mejor la caracterización de los personajes, sobre todo de Stella que se muestra como la más cruda para hablar de lo sucedido, mientras que Lisa es más inocente.

Todo lo que descubre Jeff se va describiendo con palabras. Y es algo que puede verse en todo el film, ya que no sólo se narra a través de lo que el espectador pueda suponer de lo que ve, sino que también se le introduce en el tema, en las sospechas, a partir de las conversaciones dentro del relato.

* El tono: El tono al hablar de cada uno de los personajes es distinto entre ellos, ya que cada uno posee una personalidad bastante diferente del otro. Stella tiene un tono muy irónico, es más directo y no teme decir las cosas tal y como las piensa; por eso su manera de hablar es más fuerte y espontánea. Lisa es más recatada para hablar, cuida sus palabras, y su tono al decir las cosas es mucho más suave que el de Stella o el de Jeff. Su tono varía entre la sorpresa y la interrogación, al escuchar cada una de las hipótesis y afirmaciones que hacen los demás. Jeff por su parte, tiene una manera de hablar más impulsiva, con una cierta voz de mando que se impone sobre las dos mujeres, y que determina que quien dirige las acciones en el transcurso de la escena y del film en general, es él.

* Gestualidad: En los tres personajes que salen en esta escena hay una mímica que trata de ser naturalista, no hay gestos exagerados ni muecas que quieran decir algo que se está omitiendo decir. Cada uno de ellos actúa de acuerdo a su personalidad y a la situación que

están viviendo. Están con un rostro de curiosidad e interés mientras observan hacia el departamento de Thorwald, y mientras realizan diversas hipótesis acerca de lo que pudo haber sucedido con la Sra. Thorwald y con el perrito que apareció muerto. Siempre sus gestos están acordes con el relato y con el carácter de sus personajes.

Thorwald por otro lado, aunque su aparición es muy breve, aparece igualmente dentro de una gestualidad naturalista, realizando una acción habitual, que reafirma la búsqueda de naturalidad en el trabajo escénico de los actores, dándole así a la escena, un mayor realismo.

* El movimiento escénico de los actores: El desplazamiento de los actores no es muy grande, ya que el espacio de la escena se reduce a la pequeña sala del apartamento de Jeff. En un comienzo los tres personajes se quedan la mayor parte del tiempo en la misma posición, mientras cada quien mira hacia el apartamento de enfrente. Lisa es la que primero se desplaza por la habitación, pero sólo un poco, para buscar un elemento que le pide Jeff y que lleva hasta su posición original. Luego, los tres personajes se mueven hasta la mesa de atrás en donde Jeff escribe una nota. En general, es una escena con muy poco desplazamiento escénico de sus actores, ya que el centro de atención está más en su conversación e impresiones, que en sus acciones y movimientos. Además, que el espacio que funciona como centro de congregación, es la ventana, y por ende, siempre se mantienen cerca de ésta.

* El maquillaje: Es naturalista, no se busca destacar ninguna parte del rostro o del cuerpo de los personajes. Las chicas por su condición de mujeres están maquilladas, pero de una manera sencilla, sin llamar la atención. Lisa está más arreglada que Stella, ya que por su personaje, siempre se muestra como una mujer elegante y bien arreglada.

* El peinado: Los peinados corresponden a la moda de la época en que se filmó la película. Son naturales y no buscan ser llamativos. Las mujeres poseen el cabello largo, peinado cada una a su manera; mientras que el hombre, posee el cabello corto bien peinado.

* Vestuario: Los personajes de esta escena visten ropa de acuerdo a la época en que se filmó el film; una vestimenta sencilla, nada muy llamativo ni en desacuerdo con la trama.

Cada quien viste según la caracterización de su personaje, y según el momento del relato. Stella tiene puesto un vestido sencillo, no elegante, como los que suele usar durante toda la historia cada vez que va a trabajar en casa de Jeff. Lisa, que es el personaje que durante el film más destaca por su vestimenta, en esta escena posee un vestido discreto que demuestra una evolución del personaje en su manera de vestir, ya que pasa de vestirse con ropa muy elegante, a vestidos más sencillos y casuales. Jeff por su condición de reposo lleva puesto un pijama. Y Thorwald, igualmente viste de manera sencilla, de acuerdo a las exigencias de su personaje.

* Accesorios: Los accesorios más importantes de esta escena son el visor de diapositivas y las fotografías de las flores del patio trasero, a través del cual Jeff descubre que algo se enterró debajo de las flores, y que por ello fue asesinado el perrito de los vecinos. Luego está la carta que escribe Jeff para Thorwald, que será el detonante de las acciones que ocurran a partir de la próxima escena. Y por último está la cámara, elemento importante de toda la película, ya que es el objeto que mejor caracteriza al personaje de Jeff, es su objeto de trabajo, y será el elemento que le permitirá a lo largo de todo el film observar mejor los movimientos de Thorwald.

* Decorado, escenografía: La escenografía de esta escena es la misma de todo el film. Lo principal es el apartamento de Jeff, y luego está la vista hacia el edificio de enfrente, especialmente hacia el apartamento de Thorwald, y también la vista hacia el patio trasero.

La ventana, al igual que la disposición de los apartamentos, en especial el de Thorwald, forman parte importante de la escenografía, ya que son lo que facilitan el desarrollo de la trama, pero en general no son algo relevante dentro del análisis de esta escena en particular, debido a que la mayor parte de sus planos, son planos cerrados que se enfocan más en el diálogo y en la reacción de los personajes, y en el caso de Thorwald, en sus movimientos dentro de su apartamento.

* Color: La utilización del color es importante dentro de esta escena, en el momento en el cual Jeff está viendo las fotografías del patio trasero, y compara el tamaño de las flores amarillas entre una semana y otra. Del resto, no hay mucha utilización del color, es una escena muy oscura, y no hay algo relevante para el análisis con respecto al color.

* La iluminación: La escena es de noche y en espacios interiores, por lo tanto la proveniencia de la luz es artificial. La iluminación del apartamento de Jeff surge de afuera del mismo y de una pequeña lámpara de techo no muy cerca de ellos, ya que como están escondidos espiando a Thorwald, no puede haber muchas luces encendidas que puedan delatarlos. En el apartamento de Thorwald, y en los demás espacios que se ven del edificio, la luz está localizada en diversas lámparas y focos artificiales dentro y fuera del recinto.

*Música: No se escucha ningún tipo de música durante esta escena.

Registros de la puesta en escena

* Encuadre: Los movimientos de la cámara buscan reencuadrar a medida que los personajes se mueven. Es decir, el encuadre se basa en los personajes, y no se encuadra nada que no tenga que ver con los personajes centrales. A medida que los personajes conversan y se mueven en el interior del apartamento, la cámara se acerca o se aleja de ellos hasta establecer un cuadro adecuado de representación, según las intenciones del director.

* Planos: Debido a que gran parte de la escena transcurre mientras los personajes de Lisa, Stella y Jeff conversan observando hacia fuera por la ventana, el plano predominante es el plano conjunto 3Shot, que se usa para poder ver las reacciones y proposiciones de cada personaje al mismo tiempo. También se utiliza el 2Shot con Stella y Lisa, y el primer plano con Jeff, ya que ellas están de pie mientras conversan, y él sentado. Además que en él se hace hincapié el uso del primer plano, porque su personaje tiene más que decir y que mostrar en el transcurso de la escena. Además, se utilizan planos generales para mostrar el patio trasero, y para ver hacia el apartamento de Thorwald.

* Profundidad de campo: Dentro del apartamento la profundidad de campo no es amplia, ya que el espacio es muy reducido y además siempre se destaca en primer plano a los personajes que están hablando. Fuera del apartamento en cambio, siempre hay un cierto manejo de la profundidad de campo, para poder mostrar a Thorwald y para poder ver las flores del patio trasero.

* Movimientos de cámara: Hay varios movimientos de cámara que generalmente buscan reencuadrar a los personajes dentro del plano, luego de que aquellos realizan un

movimiento. Pero sin duda el más importante y sobresaliente de la escena está en el momento final, cuando Jeff redacta la nota para Thorwald, y la cámara se coloca en picado, mostrando desde arriba a Lisa, a Stella y a Jeff mientras escribe, y luego realiza un acercamiento pausado hasta quedar en un primer plano de la carta, develando así el contenido de la misma.

Montaje

El montaje dentro de esta escena es narrativo lineal, debido a que su principio es el de narrar unos acontecimientos específicos del relato, de una manera coherente y secuencial en el tiempo y en el espacio.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: En cuanto a la disposición de los elementos dentro del film, el montaje de esta escena en particular procura que los componentes representados posean una relación formal entendible y coherente. Una función de enlace entre los planos, que refuerza la continuidad del espacio y de la representación misma de la historia.

b) Funciones semánticas: La creación de sentidos dentro de la escena es de tipo denotado, debido a que el montaje busca la construcción de un espacio y un tiempo fílmico determinado. Hay continuidad espacial y temporal, todo lo que se ve son acciones que están ocurriendo de manera cronológica dentro de un mismo espacio (entre el apartamento de Jeff y el de Thorwald).

c) Funciones rítmicas: Ya que en la escena no hay música, no se puede hablar de un enlace entre sonido e imagen que otorgue un ritmo particular a la escena. Sin embargo, los silencios, la cadencia de la conversación, y los sonidos de ambiente en conjunto con la duración de los planos, con las acciones de los personajes, le conceden a la escena un ritmo armonioso y regular, con cierto toque de suspenso, atractivo para el espectador.

Análisis detallado de la escena 20



1.- PG Lisa y Stella en el patio trasero de los edificios. Lisa se dirige a subir las escaleras de incendio del Edif. de Thorwald. (Se escucha una música proveniente del apartamento del Compositor, que viene sonando desde la escena anterior)

Corte a



2.- ½ PM Jeff mirando hacia el frente. Continúa sonando la música.

Corte a

-Jeff: Lisa, ¿qué haces? No...



3.- PG Lisa sigue subiendo escaleras de incendio del Edif. de Thorwald. Continúa sonando la música.

Corte a



4.- ½ PM con reencuadre a PP de Jeff. Continúa sonando la música.

Corte a

-Jeff: No...



5.- PG Lisa llega hasta el balcón e intenta abrir ventana del apartamento de Thorwald. Continúa sonando la música.

Corte a



6.- PP de Jeff angustiado con la situación. Continúa sonando la música.
Corte a

-Jeff: Lisa! ¿Qué haces? No vayas...



7.- PG de Lisa que se mete por la ventana de Thorwald. Continúa sonando la música.
Corte a



8.- PP de Jeff consternado, mira. Continúa sonando la música.
Corte a

-Jeff: Lis...



9.- PG apartamento Thorwald. Lisa corre a la habitación. Continúa sonando la música.
Corte a



10.- ½ PM de Jeff con la cámara fotográfica. Continúa sonando la música.
Corte a



11.- Iris negro. ½ PA de Lisa que agarra la cartera de la Sra. Thorwald, la revisa y le hace señas a Jeff de que está vacío. Continúa sonando la música.
Corte a



12.- ½ PM de Jeff que continúa observando a Lisa. Continúa sonando la música.
Corte a

-Jeff: Vamos sal de ahí.



13.- PG vista habitación de Thorwald. Lisa revisa sus cosas. Continúa sonando la música.
Corte a



14.- PM de Jeff con profundidad de campo hacia la puerta de entrada del apartamento. Se ve entrar a Stella, se acerca hasta él y le dice las indicaciones que le dio Lisa. Continúa sonando la música.

-Stella: Dice que haga sonar el teléfono de Thorwald si lo ve regresar.

-Jeff: Lo haré sonar ahora.



15.- PG habitación Thorwald. Lisa continua revisando. Continúa sonando la música.
Corte a

-Stella: Dele otro minuto.



16.- Two-shot de Stella y Jeff mirando. Jeff está atento con el teléfono en la mano. Stella ve algo. Continúa sonando la música. Corte a



17.- PG vista apartamento de Miss Lonely Heart. Se escucha la voz en off proveniente del apto. del Compositor. Y comienza a sonar la música un poco más fuerte. Corte a

-Voz en off de un hombre: Ok, amigos. Tratemos una vez más desde el comienzo.
-Stella: Miss Lonely Heart!



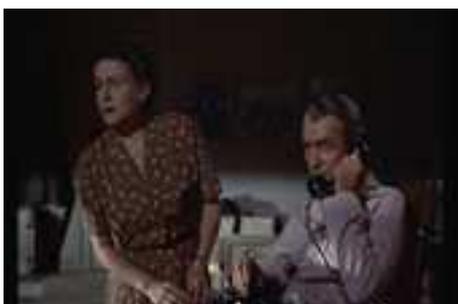
18.- Two-shot de Stella y Jeff. Continúa sonando la música. Corte a

-Stella: Llame a la policia!



19.- PG apto. de Miss Lonely Heart. Se sienta a agarrar un frasco con pastillas. Continúa sonando la música. Corte a

-Voz en off: Operadora.



20.- Two-shot. Stella atenta y Jeff al teléfono hablando con la policia. Continúa sonando la música. Corte a

-Jeff: Con la policia.



21.- PG apto. Miss Lonely Heart con unas pastillas en la mano. (Continúa sonando la música.)

-Jeff: Sexto distrito.
-Operadora: Sí señor.



22.- Two-shot de Stella y Jeff, observando a Miss Lonely Heart, luego miran hacia un lado. (Continúa sonando la música.)
Corte a

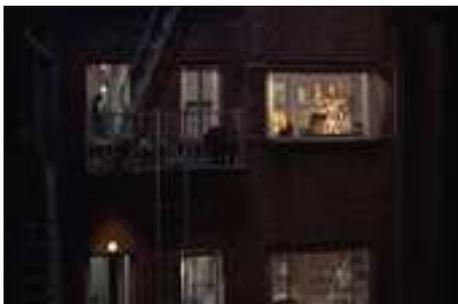


23.- PG apto. del Compositor que está con unos músicos practicando. La música que se ha estado escuchando proviene de aquí. (El sonido de la música se incrementa un poco.)
Corte a



24.- PG apto. Miss Lonely Heart, se levanta y se detiene a escuchar la música.
Corte a

-Stella: Sr. Jefferies, la música la detuvo.



25.- PG se ven el apartamento de Miss Lonely Heart, y el apartamento de Thorwald, en donde está Lisa mostrando las joyas que encontró. También se ve al Sr. Thorwald llegando al apartamento por el pasillo. (Continúa sonando la música.)
Corte a



26.- Two-shot Stella y Jeff, ven a Thorwald llegando. Continúa sonando la música.
Corte a

-Jeff: Lisa!



27.- PG se ven el apartamento de Miss Lonely Heart, y el apartamento de Thorwald. Lisa va hasta la puerta.
(Continúa sonando la música.)
Corte a



28.- Contrapicado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. (Continúa sonando la música.)
Corte a

-Jeff: Lisa!



29.- PG apartamento Thorwald (pasillo y cocina). Lisa se dirige hacia la puerta. Cerca en el pasillo Thorwald. Lisa se da cuenta y busca donde esconderse. La cámara hace un paneo a la derecha siguiendo el movimiento de Lisa que llega hasta la habitación. En el vidrio de la ventana de la sala, se refleja cuando Thorwald entra. (Continúa sonando la música.)
Corte a





30.- Contrapicado con 2 shot de Stella y Jeff. Jeff habla con la policia. (Continúa sonando a música.)

Corte a

-Policia: Sexto distrito. Habla el sargento Allgood.

-Jeff: Hola. Un hombre ataca a una mujer en la Calle 9 Oeste # 125 West(¿)Street, en el segundo piso, la parte superior. Apúrenese.

-Policia: ¿Su nombre?

-Jeff: L.B. Jefferies

-Policia: ¿Número telefónico?

-Jeff: Chelsea 2-5598

-Policia: Dos minutos



31.- PG con paneo a la derecha, Thorwald camina hasta su habitación. (Continúa sonando la música.)

Corte a



32.- Contrapicado con 2shot de Stella y Jeff en pánico. (Continúa sonando la música.)

Corte a



33.- PG apto. Thorwald. Él está en la habitación y ve a Lisa. (Continúa sonando la música.)

Corte a



34.- PP de Jeff. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado. (Continúa sonando la música.)

Corte a



35.- PG apto. de Thorwald. Paneo a la izquierda de Lisa que comienza a caminar hacia la sala mientras Thorwald la encara. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Se escucha a lo lejos algo de la voz de Lisa que le está dando explicaciones a Thorwald.



36.- PP de Jeff. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado. (Continúa sonando la música.)

Corte a



37.- PG de la sala del apto. de Thorwald. Éste le pide a Lisa las cosas que ella le agarro, y la tira contra el sofá que está pegado a la ventana. (Continúa sonando la música.)

Corte a



38.- PP de Jeff muy nervioso. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado. (Continúa sonando la música.)

Corte a



39.- PG sala de Thorwald. Lisa le da cosas y se levanta. Forcejean. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Se escucha la voz de Lisa a lo lejos.



40.- PP de Jeff angustiado. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado que lo agarra del hombro. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Jeff: Oh no...



41.- PG sala apto. De Thorwald. Lisa y él forcejean. Lisa comienzan a gritar. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Lisa: ¡Suelteme! ¡Jeff!



42.- PP de Jeff desesperado, trata de moverse. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado que lo detiene. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Lisa: ¡Jeff!



43.- PG sala del apto. de Thorwald. Lisa y él siguen forcejeando. Thorwald apaga la luz. (Continúa sonando la música.)

Corte a



44.- PP de Jeff desesperado. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Jeff: ¡Lisa! Stella, ¿qué hacemos?



45.- PG de la sala de Thorwald. Las luces apagadas. Thorwald sigue agrediendo a Lisa. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Lisa: ¡Jeff!



46.- PP de Jeff desesperado. Se ve parte del cuerpo de Stella a su lado. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Lisa: ¡Jeff!

-Stella: Ahí vienen.



47.- PG apto. Thorwald. Se ve llegar a la policía por el pasilli. En la sala, Thorwald sigue atacando a Lisa. (Continúa sonando la música.)

Corte a



48.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. Se relajan. (Continúa sonando la música.)
Corte a



49.- PG pasillo y sala del apto. de Thorwald. Prende la luz y va hasta la puerta. (Continúa sonando la música.)
Corte a



50.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. (Continúa sonando la música.)
Corte a



51.- PG pasillo y sala del apto. de Thorwald. Prende la luz y va hasta la puerta. (Continúa sonando la música.)
Corte a



52.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. Jeff agarra su cámara para observar más de cerca. (Continúa sonando la música.)
Corte a



53.- Iris negro. PM de Thorwald abriendo la puerta del apartamento. (Continúa sonando la música.)

Corte a



54.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. (Continúa sonando la música.)

Corte a



55.- PG pasillo y sala del apto. de Thorwald. La policia entra en el apartamento. (Continúa sonando la música.)

Corte a



56.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. Stella agarra los binoculares para también ver más de cerca lo que pasa en el apartamento de Thorwald. (Continúa sonando la música.)

Corte a



57.- Iris negro. Plano conjunto de Lisa, Thorwald y los dos policias en la sala del apartamento. (Continúa sonando la música.)

Corte a

-Stella: ¿Qué está haciendo? ¿Por qué no lo denuncia?



58.- Semi picado con 2 shot de Stella y Jeff observando hacia el frente. Se relajan. Continúa sonando la música.
Corte a

-Jeff: Es una muchacha lista.



59.- Iris negro. Plano conjunto de Lisa, Thorwald y los dos policías en la sala del apartamento. Continúa sonando la música.
Corte a

-Stella: ¿"Muchacha lista"? Lograrán que la detengan.

-Jeff: Eso la sacará de allí, ¿cierto?



60.- PP de Jeff mirando con la cámara hacia el frente. Continúa sonando la música.
Corte a



61.- Iris negro. PP de las manos de Lisa detrás de su cuerpo, que indican que tiene en anillo de la Sra. Thorwald en sus manos. Luego la cámara se desplaza hasta llegar a un PM de Thorwald que está viendo las manos de Lisa, y que luego ve hacia el frente, hacia la cámara. (Continúa sonando música desde el apartamento del Compositor, pero ahora más bajo y menos constante.)

Corte a

-Jeff: ¡Mire, la argolla de matrimonio!





62.- ½ PM Jeff. Cámara sale por la ventana con un dolly out hasta llegar a un PG muy cercano a la ventana de Jeff, en donde se ve a Stella apagando la luz. Continúa sonando música, más bajo.

Corte a

-Jeff: ¡Apague la luz! ¡Nos vió!



63.- PG pasillo y sala del apto. de Thorwald. Los policas se están llevando a Lisa. Continúa sonando música, pero cada vez más bajo.

Corte a



64.- Plano secuencia de Jeff que se mueve hacia atrás para alejarse de la ventana. Luego él y Stella comienzan a buscar dinero para pagar la fianza de Lisa. Continúa sonando música, pero mucho más imperceptible.

Corte a

-Jeff: ¿Cuánto tiempo cree que se quedará ahí?

-Stella: A menos de que sea un tonto, no esperará a que venza su contrato.

-Jeff: saque mi billetera del cajón de la mesa.

-Stella: ¿Para qué necesita dinero?

-Jeff: Pagaré la fianza de Lisa.

-Lisa: Podría dejarla allí hasta el martes, y así podría escapar como tenía planeado.

-Jeff: Si. Veamos... 127 dólares.

-Stella: ¿Cuánto necesita?

-Jeff: Primera falta, robo. Como 250.





-Stella: El bolso de mano de Lisa.
-Jeff: ¿Cuánto tiene?
-Stella: Cincuenta centavos

65.- ½ PM Jeff, se mueve a buscar más dinero para la fianza de Lisa.
Corte a

-Jeff: Tenga esto.
-Stella: tengo 20 dolares en mi bolso.



66.- PG vista pasillo y sala. Thorwald sale de la casa y mira hacia nos.

-Jeff: ¿Y el resto?
-Stella: Los policias coperarán al verla.



67.- Plano conjunto de Jeff y Stella. Cada uno está buscando dinero para la fianza. Suena el teléfono y Jeff lo agarra. Stella se va. Jeff conversa con Doyle por el teléfono, y le cuenta todo lo sucedido. Luego cuelga y mira hacia el frente,

-Jeff: Apresúrese.



68.- PA de Stella que se dirige a la puerta y se va.
Corte a

-Jeff: Un momento (al teléfono). ¡De prisa!
(a Stella) Jefferies (al teléfono).



69.- PM de Jeff de semi perfil, hablando por el teléfono.
Corte a

-Jeff: Jefferies.
-Doyle: ¿Y ahora qué?
-Jeff: Doyle, tengo algo grande para ti.
-Doyle: ¿Por qué te devolví la llamada? No me arruines la noche con otro homicida



loco.

-Jeff: ¡Escuchame! ¡Escuchame! Lisa está en la cárcel. La detuvieron.

-Doyle: ¿Tu Lisa?

-Jeff: Mi Lisa. Debiste haberla visto, entró al apartamento de Thorwald. Pero él volvió, y sólo podía sacarla de ahí llamando a la policía.

-Doyle: ¡Te lo dije!

-Jeff: Lo sé. Entró a conseguir pruebas y salió con las pruebas.

-Doyle: ¿Cómo qué?

-Jeff: La argolla de la Sra. Thorwald. Si esa mujer estuviera viva, la traería puesta, ¿cierto?

-Doyle: Es una posibilidad.

Jeff: ¿ES una posibilidad? Es un hecho. Mató a un perro anoche porque estuvo rascando en el jardín. ¿Sabes por qué? Porque enterró algo en ese jardín, y el perro lo olió.

-Doyle: ¿Cómo un hueso de jamón?

-Jeff: No sé cómo le decía Thorwald de cariño a su esposa. Pero te digo que todos esos viajes en la noche con la maleta de metal... y no estaba sacando sus posesiones porque aún están en el apartamento.

-Doyle: ¿Crees que tal vez era un "hueso de jamon"?

-Jeff: En pedazos. Y te diré algo más. Las llamadas que hizo fueron de larga distancia. Si llamó a su esposa de larga distancia el día que partió después de llegar a Merritsville, ¿por qué le escribió una postal diciendo que llegó bien? ¿por qué lo hizo?

-doyle: ¿A dónde llevaron a Lisa?

-Jeff: Al sexto distrito. Envié a alguien con el dinero de la fianza.

Doyle: tal vez no sea necesario. Iré por ella.

Jeff: Está bien, date prisa, ¿quieres? EL sujeto saben que lo observan. No se quedará ahí para siempre. Date prisa.

-Doyle: si es la argolla de ella, enviaré por él. Hasta luego.

-Jeff: Hasta luego

Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Escena 20

Puesta en escena:

* La palabra: Dentro de los recursos utilizados de la lengua cinematográfica, la palabra en esta escena no es lo fundamental, ya que la mayor parte del relato está compuesto a través de las acciones y los gestos de sus personajes, y son estos los que le dan la mayor fuerza narrativa y emotiva a esta secuencia de la historia. Sin embargo, las palabras son un complemento necesario e importante para aumentar la tensión de la escena, ya que cuando Lisa decide ir por su cuenta al apartamento de Thorwald, Jeff le habla como si ella pudiera escucharlo, tratando de hacer que ella desista de su decisión. Y esto algo muy importante dentro del film, y dentro del objetivo de este análisis, ya que él en ese momento pareciera asumir el rol de un espectador que está inserto en el relato que ve, pero que no puede hacer mucho. Al igual como muchos espectadores al ver una película le hablan a sus personajes para que no hagan algo, Jeff acepta esa postura cada vez que le habla a Lisa que está en el edificio de enfrente, como si fuera una pantalla inalcanzable.

De esta manera, la mayoría de las veces que la palabra se hace presente dentro de la escena, tiene que ver con la preocupación inmanente de Jeff por Lisa; sus palabras reflejan su impotencia y desesperación, porque no puede hacer nada desde la posición en la cual está sometido por su invalidez.

El personaje de Stella también cada vez que habla lo hace en torno a una preocupación, que si no es por Lisa, es por Miss Lonely Heart que tiene la intención de suicidarse. Lisa por su parte, comienza a hablar para justificarse con Thorwald por haber entrado en su apartamento, pero eso no se escucha del todo, porque la perspectiva que tiene en ese momento la mirada del film es desde la distancia en la que se encuentra Jeff. Luego si se escuchan sus gritos de ayuda y cuando llama a Jeff, que será algo muy importante, porque dejará en evidencia al personaje de Jeff en todo el asunto con Thorwald.

No se puede hablar de una escena de diálogos, porque las conversaciones de Lisa con Thorwald y con los policías no se escuchan; entre Jeff y Stella no se habla mucho, y sólo es entre Jeff y el Teniente Doyle que hay una conversación más larga, cuando el primero le explica al segundo todo lo sucedido.

En general se puede decir que la palabra en esta escena gira casi particularmente en torno a la interioridad de sus personajes, a situaciones de impotencia, de desesperación, de miedo, y que sus palabras manifiestan sus inquietudes, pero no hay mucho énfasis entre la comunicación entre ellos, como sí lo hay en su necesidad de manifestar sus preocupaciones.

* El tono: Ya que el motivo de las palabras dentro de esta escena siempre estuvo empapado por la preocupación de los personajes, de momentos de desesperación, el tono igualmente tiene cierto toque trágico en cada uno de sus personajes. Jeff desde un comienzo, cada vez que emite una palabra lo hace con tono de preocupación y de intranquilidad. Es un tono bajo, porque no puede gritar, pero que demuestra en su manera las ganas de hacerlo, es un grito disminuido y lleno de impotencia. Y se mantiene así desde que comienza la escena hasta que Lisa sale del apartamento de Thorwald, en donde se tranquiliza un poco, pero aún su tono al hablar está agitado y acelerado. Luego cuando habla con Doyle, ya consciente que Thorwald lo había descubierto, habla en un tono bajo, un poco asustado y muy rápido porque sabe que a partir de ese momento, cada segundo es súper importante. Stella también tiene un tono acelerado y de preocupación en su manera de hablar, tanto por Lisa como por Miss Lonely Heart.

Las primeras veces que Lisa habla apenas se escucha lo que dice por la lejanía en la que se encuentra, pero luego cuando su seguridad corre peligro, y comienza a gritar por ayuda, su entonación es de pánico y desesperación.

El tono del Teniente Doyle al hablar es completamente sarcástico e irónico en un comienzo de su conversación con Jeff, ya que no cree en las teorías de éste acerca del asesinato de la Sra. Thorwald. Pero a medida que Jeff le va contando lo que aconteció, se muestra más interesado y dispuesto a colaborar.

* Gestualidad: En esta escena tienen gran importancia las acciones de los personajes, y sobre todo su mímica al enfrentar las situaciones, ya que no hay un predominio del habla, y deben ser los gestos de sus personajes los que indiquen cómo se están sintiendo y qué cosas están pasando. En este sentido, el personaje más importante dentro de la escena es el de Lisa, que desde un comienzo debe resaltar la gestualidad de su cuerpo y de su rostro para comunicarse con Jeff, que está muy lejos de ella. Al comienzo le hace gestos para

informarle que ha decidido subir al apartamento de Thorwald, y luego, una vez ya dentro del apartamento, debe ser muy expresiva para informar a Jeff de las cosas que va viendo y encontrando dentro del apartamento. Primero se muestra decepcionada porque no encuentra las joyas, y debe hacer muchos gestos corporales y faciales para mostrárselo a Jeff; después sí encuentra las joyas y se muestra feliz. Cuando llega Thorwald, ambos personajes con el de Lisa, deben marcar bastante la situación con su postura corporal, ya que no hay palabras que acompañen la escena, y la música al ser diegética no está acorde con la tensión de los personajes, por lo tanto, sus personajes deben poseer una actuación marcada que transmita bien la intención de la escena, y que pueda verse con claridad desde la distancia en la que se encuentran Jeff y Stella.

Stella y Jeff a pesar de no estar en una situación como la de los personajes anteriores, también deben recurrir al movimiento corporal y sobre todo del rostro para expresar la situación de angustia en la que se encuentran.

Y por último, Miss Lonely Heart, que a pesar que de aparecer muy poco dentro de la escena, también debe realizar una gestualidad corporal marcada para indicar sus intenciones a los personajes de Stella y Jeff que la observan desde lejos.

* El movimiento escénico de los actores: A diferencia de muchas otras escenas del film, en donde los personajes no realizan casi movimientos de un espacio a otro, en esta escena en particular el personaje de Lisa realiza un gran desplazamiento escénico. En un principio se encuentra en el patio trasero de los edificios, y sube por las escaleras de incendio hasta llegar al apartamento de Thorwald. Dentro del apartamento se desplaza de la sala a la habitación, luego vuelve a la sala y pasa por la cocina para irse, hasta que llega Thorwald y corre a esconderse en el cuarto. Una vez que Thorwald la descubre, ambos se enfrentan en la sala, hasta cuando llega la policía y ella se va con ellos.

Stella y Jeff como de costumbre en el film, se mantienen estáticos la mayor parte del tiempo junto a la ventana. Stella se desplaza más en el interior del apartamento, al principio cuando llega, y luego antes de irse. Jeff en cambio, apenas se mueve con su silla de ruedas para esconderse de la vista de Thorwald, y luego para hablar por teléfono, quedando en una posición un poco más atrás de la habitual.

* El maquillaje: Es naturalista, no se busca destacar ninguna parte del rostro o del cuerpo de los personajes. Las chicas por su condición de mujeres están maquilladas, pero de una manera sencilla, sin llamar la atención. Lisa está más arreglada que Stella, ya que por su personaje, siempre se muestra como una mujer elegante y bien arreglada.

* El peinado: Los peinados son normales dentro del relato. Son naturales y no buscan ser llamativos. Las mujeres poseen el cabello largo, peinado cada una a su manera; mientras que los hombres, poseen el cabello corto bien peinado.

* Vestuario: Los personajes de esta escena visten ropa sencilla, nada muy llamativo ni en desacuerdo con la trama. Cada quien viste según la caracterización de su personaje, y según el momento del relato. Las mujeres visten vestidos casuales, Jeff lleva puesto un pijama, Thorwald igualmente viste de manera sencilla, de acuerdo a las exigencias de su personaje. Y los policías llevan sus respectivos uniformes.

Es importante destacar, que en el caso de Lisa, hay un cambio en su vestuario en comparación con las escenas anteriores; aquí ya no es tan elegante, sino se viste más “clase media”, lo cual es un indicio de la transformación que va ocurriendo en ella dentro del relato, por la situación que están viviendo, y en especial, por sus deseos de agradarle a Jeff.

* Accesorios: Dentro de esta escena hay varios accesorios importantes para delimitar el contenido del relato, pero los más importantes están en el apartamento de Thorwald. El primer accesorio que destaca es la cartera de la esposa de Thorwald que Lisa revisa en busca de las joyas. Luego están las joyas, que son realmente la motivación principal para que Lisa llegara hasta ese lugar, y dentro de ellas, el anillo de boda, que es la evidencia que necesitan para culpar a Thorwald de asesinato. El anillo además, en manos de Lisa, será el causante que Thorwald descubra a Jeff espiándolo y que vaya a enfrentarse con él.

El otro elemento importante es la cámara, siempre presente en el film, que permitirá a Jeff un mejor acercamiento visual a lo que sucede en el apartamento de Thorwald.

* Decorado, escenografía: La escenografía de esta escena, es la misma de todo el film. Lo principal es el apartamento de Thorwald, a diferencia de gran parte del film, ya que las acciones más importantes transcurren dentro de este espacio. Como siempre está el

apartamento de Jeff, sobre todo su ventana, y también la vista hacia el patio trasero.

* Color: El color dentro de la escena no parece ser algo relevante para el relato. Los colores utilizados en los decorados y en el vestuario son normales, no llamativos, siempre dentro de los requerimientos del relato, de mostrar el ambiente de la manera más naturalista posible. No pareciera haber en la utilización de los colores de la fachada del edificio o de algunos elementos, alguna significación ideológica, más allá de ser colores discretos, poco vistosos para no sobresalir frente a los personajes y sus acciones, que es lo verdaderamente importante.

* La iluminación: La escena es de noche y en espacios interiores, por lo tanto la proveniencia de la luz es artificial. La iluminación del apartamento de Jeff surge de afuera del mismo y de una pequeña lámpara sobre una mesa. Es importante destacar, que es una luz tenue, que no busca sobresalir, debido a que Jeff insiste en mantener aquella oscuridad, para no ser descubierto por Thorwald. En el apartamento de Thorwald, y en los demás espacios que se ven del edificio, la luz está localizada en diversas lámparas y focos artificiales dentro y fuera del recinto. En general, es una iluminación acorde con la escenografía, con el momento del día, y que varía según las necesidades de los personajes, como por ejemplo, cuando Thorwald apaga la luz para poder enfrentarse con Lisa.

* Música: La música dentro de esta escena y en gran parte del film es diegética. En este caso proviene del apartamento del Compositor que está ensayando con sus amigos. En un comienzo se escucha como los músicos ensayan un poco por separado y en un tono no muy alto, luego interpretan la melodía completa y con una mayor intensidad, y ésta interviene en la trama, ya que evita que Miss Lonely Heart intente suicidarse. La melodía a diferencia de la escena que está cargada de tensión, es una pieza tranquila, armoniosa y romántica, que se acabará en el momento en que los policías lleguen a rescatar a Lisa de Thorwald. Luego los músicos seguirán ensayando tonadas, pero en una intensidad menor, que permitirá escuchar más los sonidos de ambiente y susurros de la conversación entre Thorwald, Lisa y los policías.

Registros de la puesta en escena

* Encuadre: Los movimientos de la cámara buscan reencuadrar a medida que los personajes se mueven. Es decir, el encuadre se basa en los personajes, y no se encuadra nada que no tenga que ver con los personajes centrales, sus acciones y movimientos. A medida que los personajes se mueven en el interior de los apartamentos, la cámara se acerca o se aleja de ellos hasta establecer un cuadro adecuado de representación, según las intenciones del director. En gran parte de la escena, estas intenciones buscan a partir de la ocularización interna, mostrar lo que está viendo el personaje de Jeff, de lo que ocurre dentro del apartamento de Thorwald.

* Planos: Hay un uso predominante del primer plano y del plano general, aunque también se recurre en algunas instancias al plano medio. En un principio se ve a Lisa en plano general acercarse al apartamento de Thorwald, y a la vez se ve un primer plano de Jeff que la observa angustiado. Así, entre Lisa y Jeff habrá generalmente una alternancia de planos, que van siempre del primer plano de él, a un plano general o plano medio de ella. Cada vez que se muestra el apartamento de Miss Lonely Heart o del Compositor, también se hará en plano general.

El uso del primer plano será predominante cuando la cámara muestre a Jeff, para afincar su inquietud con la situación que está viviendo. En cambio, el uso de planos más abiertos en el caso de Lisa u otros personajes, se utilizarán para determinar mejor el contexto y sus acciones; también debido a la necesidad narrativa de la ocularización interna, como reflejo de la subjetividad de la cámara.

* Profundidad de campo: Dentro del apartamento la profundidad de campo no es amplia, ya que el espacio es muy reducido y además siempre se destaca en primer plano al personaje de Jeff y al de Stella. Fuera del apartamento en cambio, si hay un manejo de la profundidad mayor, ya que es necesario representar con claridad principalmente a Lisa, y luego a otros personajes, que se encuentran distantes del eje central de la cámara.

* Movimientos de cámara: Los movimientos de la cámara están siempre dirigidos a mostrar los movimientos de los personajes, en especial de Lisa, que es la que más se mueve dentro de la escena. En un principio la cámara realiza un Tilt up mientras Lisa sube las escaleras del edificio de Thorwald, y sigue su movimiento con un paneo a la derecha

hasta que llega a la habitación. Luego cuando ella está a punto de irse y llega Thorwald, la cámara realiza otro pánico a la derecha mientras ella corre a esconderse. Al entrar Thorwald en su apartamento, la cámara lo sigue con un pánico a la derecha, y al éste encontrarse con Lisa, la cámara los muestra entrar en la sala, con un pánico a la izquierda.

Otro movimiento de cámara importante dentro de la escena es cuando Thorwald descubre a Jeff y a Stella espiándolo, donde se realiza un Dolly back desde un primer plano de Jeff hasta un plano general de la vista de su apartamento desde afuera.

En general, muchos de los movimientos de cámara corresponden a la ocularización interna, en especial los que acompañan a Lisa en sus acciones, que corresponden a la mirada de Jeff desde la distancia. El resto de los movimientos, están enfocados en reencuadrar a los personajes dentro del plano, luego que éstos realizan algunos cambios de posición.

Montaje

El montaje predominante dentro de esta escena como parte de un conjunto fílmico, es el montaje narrativo lineal, por el orden cronológico en que están dispuestos los elementos, y ya que se busca relatar un momento de la historia de una forma comprensible y organizada a nivel de la expresión y el contenido.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: En cuanto a lo relacionado con la disposición de los elementos dentro del film, el montaje en esta escena en particular procura entre todos los elementos representados, una relación formal entendible y coherente. Una función de enlace entre los planos, que refuerza la continuidad del espacio y de la representación misma de la historia; lo cual se logra a través del predominio del plano/contraplano entre lo que está sucediendo en el apartamento de Thorwald, y la reacción de Jeff desde su ventana.

b) Funciones semánticas: La creación de sentidos dentro de la escena es de tipo denotado, lo que implica que el montaje busca en una primera instancia la construcción de un espacio y un tiempo fílmico determinado. Cada acontecimiento representando a partir del montaje, es parte de una secuencia narrativa lineal, en donde el tiempo y el espacio se complementan de manera coherente, y acorde con la diégesis de un relato clásico.

c) Funciones rítmicas: Desde un comienzo de la escena, se escucha una música que acompaña a las imágenes, que además se asocia a las acciones de algunos de sus personajes por ser parte de la diégesis. Esta música que funciona en conjunto con lo visual dentro del film, le permite a esta secuencia en particular generar un ritmo adecuado de representación, en donde se funden el suspenso y la tensión de las imágenes, con la tranquilidad y armonía de la música, en una consonancia perfecta, que no acelera el tiempo, sino que pareciera hacerlo un poco más lento y angustiante, para aquel que lo ve desde afuera.

2. Las escenas de *Blow up*

Para la selección de las escenas de *Blow up*, se utilizó el mismo criterio que con la escenas de *La ventana indiscreta*. Se buscaron escenas que en sí mismas contuvieran elementos claves para poder comprender el estilo y la técnica empleada por su director, a la hora de resolver momentos fundamentales dentro de la trama del filme. Escenas que logran resumir algunos de los elementos que se repiten dentro del filme, e incluso dentro de la filmografía de Antonioni. Y además, que fueran esenciales para la comprensión del relato, y que hubiera una relación a nivel expresivo y narrativo con lo propuesto en este trabajo, acerca de la mirada dentro y fuera de la diégesis.

La primera escena que se analizó fue la número 13 de la segmentación general del filme, cuando Thomas le saca las fotografías a la pareja en la explanada del parque. Esta escena es muy importante por varias razones, ya que a partir de ella se le da comienzo al tema central de todo el film a nivel narrativo, y porque además es para los fines del trabajo, una escena determinante en cuanto al planteamiento de la mirada del personaje y el rol de la mirada del director dentro del relato. También es importante dentro de esta escena, los silencios, el sonido ambiente, y el sonido de la cámara fotográfica, como elementos que nutren la escena de una atmósfera especial, con un estilo muy antonioniano. Y por último, fue importante el tratamiento de los personajes y su interrelación, como una evidencia más del sello autoral en el filme.

Para el análisis de la segunda escena, más que un pequeño fragmento, se escogió toda una secuencia de varias escenas que están íntimamente enlazadas por una acción principal que es el revelado de las fotografías. Es una escena que justifica el nombre del film -*Blow up*: engrandecimiento, revelación, explosión- y que resulta muy importante para el trabajo de análisis que se quiere hacer con este trabajo, por la manera en que está construida a nivel del montaje, y por la mirada de quien lo construye, en este caso del director, y que por lo tanto se podría considerar como un reflejo personal de su manera de construir relatos cinematográficos.

Esta secuencia se escogió a partir de la escena 22, porque es una escena en donde Thomas comienza a tener contacto con las fotografías que ya sacó, y es el momento en el

cual tiene que decidir qué fotografías ampliar. Se ve su acercamiento con las imágenes, de contemplación, de querer ver más allá, y así a medida que observa y observa, recurre una y otra vez a revelar otras fotografías y ampliarlas, y colocarlas en conjunto, para establecer una secuencia, formando un relato. Es importante más allá de los planos de él, por la construcción, por el montaje, por la trama, y por como se van desarrollando las acciones. Aquí, cada una de las partes es muy importante por separado, pero a la vez su conjunto constituye un sentido primordial para el entendimiento de toda la temática intrínseca del filme.

La última escena que se escogió para el análisis detallado, tiene que ver estrechamente con las dos escenas anteriormente mencionadas. Es una escena en la cual predomina el ambiente del parque, el silencio, el sonido de los árboles, y que además tiene elementos importantes para poder revelar y comprender el trabajo realizado por Antonioni en la construcción del filme. Hay detalles muy destacables que parecen resumir mucho de su forma, de su técnica, y de su pensamiento como creador. Esta escena comienza ya hacia el final de la película, cuando Thomas resignado, sorprendido, desilusionado de no haber encontrado el cadáver cuando quería fotografiarlo, se encuentra en el parque con los mimos, y se queda observándolos en una simulación de un juego de tenis.

Esta escena se escogió en especial por sus tomas, por los movimientos de la cámara y los sonidos, que denotan un mensaje ideológico y profundo de la temática del filme. También se puede ver una propuesta del cine, de una manera de hacer el cine, ya que aquí es posible observar mejor que en otra parte, la osadía e innovación en la propuesta de Antonioni, de salirse de los esquemas, de romper con los paradigmas, al jugar con la realidad de su personaje, e inclusive con la realidad que los espectadores perciben. Otro de los rasgos importantes para el análisis de la escena fue la utilización del parque, del verde, el predominio del color, y de las figuras en los grandes espacios, algo que parece ser un rasgo muy personal del director. Y sobre todo se escogió esta escena, porque en un momento la atención comienza a girar en torno a algo que no es tangible, que no es visible, como lo es la pelota de tenis, pero que de alguna manera logra captar la atención del espectador como si realmente estuviera presente.

De esta manera, las tres escenas analizadas fueron seleccionadas porque en cada una de ellas es posible encontrar el reflejo de su director como autor, como ente capaz de dejar

una huella personal en sus tomas, en su estética, en los movimientos, y además en su narrativa. Los elementos no están dispuestos sin ninguna intención, sino que por el contrario cada componente del filme pareciera estar ahí con una razón específica, que complementa muy bien tanto el plano de la expresión como el plano del contenido.

***Blow up*, Michelangelo Antonioni (1966)**

Análisis detallado de la escena 13



1.- PG se ve Señora recogiendo papeles en el parque. Paneo a la izquierda, se cruza con Thomas que viene llegando, avanza hacia adelante hasta quedar en PM, y luego sale del cuadro por la derecha. (Sonido ambiente y de pájaros.)

Corte a

(Elisión con el sonido de los pájaros)



2.- PG parque y cancha de tennis. Paneo a la izquierda. Thomas camina hacia el fondo. Corte a





3.- De PA a ½ PM de Thomas caminando por el parque, mira a su alrededor, toma unas fotografías. (Sonido pajaritos continúa.)

Corte a



4.- Gran PG de Thomas persiguiendo unas palomas, y sacándoles unas fotografías. (Sonido pájaros.)

Corte a



5.- PG de Thomas que continua sacándole fotografías a las palomas. Luego hay un plano secuencia, en donde la cámara sigue el movimiento de una paloma que se aleja por el cielo.

Corte a





6.- PG de Thomas, deja de sacar fotografías, camina observando hacia la izquierda. (Sonido ambiente.)

Corte a



7.- PG de un hombre y una mujer que suben por una colina. (Sonido pájaros.)

Corte a



8.- Gran PG de una parte del parque. Se ve a Thomas abajo y que comienza a subir unas escaleras acercándose más hacia la cámara.

Corte a



9.- Picado en PG de Thomas subiendo las escaleras. Se voltea, baja la velocidad, observa. (Sonido pájaros y pisadas.)

Corte a





10.- ½ PM de Thomas. Observa a lo lejos. Saca unas fotografías. (Sonido ambiente, viento sobre los árboles.)

Corte a

11.- PG con lento paneo a la derecha de la explanada del parque, en donde se ve a una pareja caminando. Luego la cámara realiza un travelling a la derecha junto con un paneo a la izquierda. (Se escucha voz de ella, una risa, y el sonido del viento.)

Corte a

12.- PG de Thomas que camina hacia la izquierda viendo hacia adelante con atención. Luego camina hacia atrás y se mete detrás de la reja. Comienza a sacar fotografías.

Corte a



13.- PM de Thomas sacando fotografías. (Se escucha el sonido de la cámara y del viento sobre los árboles.)

Corte a



14.- Plano secuencia de Thomas (de semi perfil), que se desplaza por detrás de la reja. Luego comienza a sacar fotografías. (Sonido cámara, viento y ramas.)

Corte a

(Elisión con el sonido de la cámara)



15.- Gran PG se ve a la pareja en el medio del parque, caminando lentamente.

Corte a



16.- PG de Thomas detrás de la reja, salta y se va detrás de un árbol. Se agacha y saca más fotografías. (Sonido de la cámara.)

Corte a



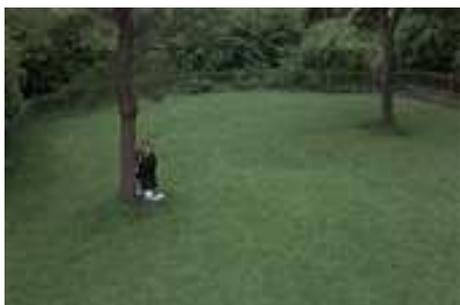
17.- PG de Thomas desde atrás, fotografiando a la pareja que se ve en el fondo. (Sonido de la cámara y viento sobre los árboles.)

Corte a



18.- Picado en Gran PG de Thomas que sigue hincado junto al árbol sacando fotografías. Se mueve hacia el otro árbol. (Sonido del viento sobre las ramas.)

Corte a



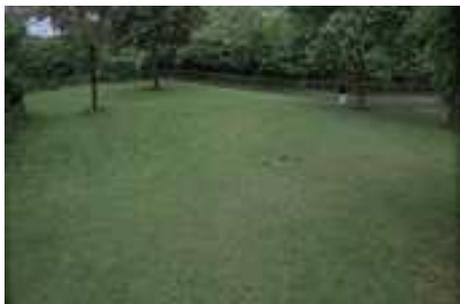
19.- PG de la pareja. Ella se aleja de él, mira a su alrededor. (Sonido de la cámara sacando fotos, y sonido del viento sobre las ramas.)

Corte a



20.- Semi picado de Gran PG. Thomas camina hacia la salida, se detiene junto a árbol, saca fotos. (Sonido viento)

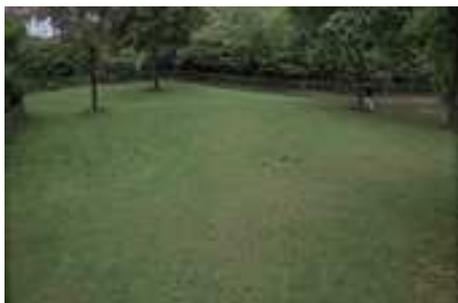
Corte a





21.- PG de la explanada del parque. La pareja se abraza y se besa. (Sonido del viento.)

Corte a



22.- Semi picado de Gran PG. Thomas se dispone a irse.

Corte a



23.- Plano conjunto de la pareja. Ambos mirando hacia el frente. A través de una paneo a la izquierda, se ve a la mujer que comienza a caminar hacia donde está Thomas. (Sonido del viento.)

Corte a



24.- Picado en PG de Thomas bajando escalera, se voltea y saca más fotografías. (Se escucha el sonido de los pasos de la mujer acercándose.)

Corte a

-Mujer: ¿Qué está haciendo?



25.- Contrapicado. Se ve parte a Thomas de espalda que continúa sacándole fotografías a la mujer. Ella comienza a bajar las escaleras hasta quedar más abajo que él, y le reclama.

Corte a

-Mujer: ¿Qué está haciendo? ¡Deténgase! ¡Deténgase! Déme esas fotografías. No puede fotografiar a la gente así.

-Thomas: ¿Quién dice que no puedo? Estoy haciendo mi trabajo. Algunos son toreros, otros son políticos. Yo soy fotógrafo.



26.- Picado con plano secuencia de la mujer y Thomas hablando. Él se mueve, se apoya en baranda. (Sonido viento)

Corte a

-Mujer: Este es un lugar público. Tenemos derecho de estar en paz.

-Thomas: No es mi culpa que no haya paz. Muchas mujeres me pagarían para que las fotografiara



27.- Plano conjunto en semi picado. La mujer y Thomas apoyados en la baranda se miran, miran su entorno y hablan. (Sonido del viento.)

Corte a

-Mujer: Yo le pago.

-Thomas: Mi precio es elevado. En el rollo hay otras fotos que quiero.





28.- Plano entero de Thomas mirando a lo lejos.
Corte a



29.- Plano conjunto de la mujer y de Thomas.

-Mujer: ¿Entonces qué?



30.- Plano conjunto de Thomas y la Mujer. Ella trata de quitarle la cámara. Ligeramente dolly back con reencuadre.
Corte a

-Thomas: Yo le mando las fotos.

-Mujer: ¡No! ¡Las quiero ahora!



31.- Plano conjunto. Thomas de espaldas a la cámara, la Mujer trata de arrebatarle la cámara fotográfica de la mano.
Corte a



32.- ½ PM de la Mujer que le muerde la mano. Corte a



33.- PM de Thomas, se molesta, quita la mano.

Corte a

-Thomas: !No! ¿Cuál es el apuro?



34.- ½ PM de la Mujer nerviosa, ansiosa, lo mira.

Corte a



35.- PM de Thomas, la mira.

Corte a

-Thomas: No arruine todo. Recién nos conocemos.



36.- Plano conjunto en picado. Thomas de espaldas a la cámara, ella arrodillada en el piso frente a él, lo mira.

Corte a



37.- Plano conjunto de Thomas y la Mujer. Ella se levanta del piso, y se desplaza hacia atrás.

Corte a



38.- PM de la Mujer, se mueve, ligero reencuadre.

Corte a

-Mujer: No nos conocemos. Jamás me ha visto.



39.- Plano secuencia de Thomas, se agacha y agarra la tapa de la cámara y se la pone mientras camina. Se acerca hasta ella y ambos miran hacia el fondo de la explanada. Ella sale corriendo.

Corte a



40.- PG de la Mujer corriendo hacia el fondo. Corte a



41.- PM de Thomas, camina hacia un lado hasta quedar en PA, saca algunas fotografías en dirección hacia donde corrió la Mujer.

Corte a



42.- Gran PG de la explanada. En el fondo se ve a la Mujer que se detiene al lado del árbol, mira hacia atrás y sale corriendo hasta desaparecer del cuadro.

Corte a

Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Escena 13

Puesta en escena:

* La palabra: El silencio predomina en esta escena, sin embargo, hay un momento en que la palabra toma importancia cuando la Mujer del parque va al encuentro del Fotógrafo para reclamarle y exigirle las fotografías que él sacó de ella y su pareja. Las palabras son pocas y no tienen una continuidad importante a nivel narrativo con el resto del film, pero denotan parte importante acerca del carácter de los personajes, y sobretodo del protagonista que adquiere cierto poder sobre ella, al poseer las fotografías que ella tanto anhela. Ella por su parte, se muestra en su conversación como una mujer angustiada, insegura y frágil. Él además, muestra su punto de vista acerca de la libertad que debe tener un fotógrafo para realizar su trabajo y aprehender su entorno con absoluta libertad, lo cual podría valorarse como una idea muy personal del director acerca del acto de capturar la vida, la realidad, y la atmósfera que lo rodea.

En general se podría decir que entre todos los recursos de la lengua cinematográfica, la palabra es mucho menos significativa que el movimiento de los personajes dentro de la escena, que los cortes, que la posición de la cámara, los encuadres, entre muchas otras cosas más que destacan a nivel compositivo.

*El tono: El tono del Fotógrafo es un poco más soberbio, prepotente, se muestra un tanto indignado con la actitud de ella al pedirle las fotografías, y luego al intentar arrebatarse la cámara de sus manos. Lo cual sirve para poder identificar a su personaje como un hombre seguro de sí mismo, egoísta y severo en su manera de actuar, quizás un tanto insensible con su entorno, y con las personas que él mismo retrata. Ella en cambio, por su manera de hablar, se muestra como una mujer frágil, nerviosa, insegura, y un tanto perdida en su vida.

En ambos personajes se puede encontrar una comunicación de tonos acordes a las exigencias de sus roles en esa parte específica del filme, siempre buscando naturalidad y credibilidad en sus actuaciones. Sus tonos permiten identificarse con las emociones que manifiestan, sin caer en la exageración.

*Gestualidad: La gestualidad de ambos personajes es bastante naturalista, y se adecua perfectamente a los momentos que se van desarrollando. En un principio, Thomas está interesado en su entorno y como fotógrafo se queda contemplando y sacando fotografías de todo lo que le llama la atención. Luego, al enfrentarse con ella, su postura es más rígida, severa, necesaria para no dejarse dominar por las peticiones y reclamos de ella.

Ella realiza un trabajo gestual mucho mayor en la escena, quizás porque al principio es enfocada desde una distancia lejana, y por lo tanto es necesario que en sus movimientos corporales se puedan entrever esbozos de sus emociones y sensaciones. En un comienzo se la ve relajada y sonriendo sin preocupaciones, luego se le ve más alterada, como inquieta por algo, y luego al final está súper nerviosa y su cuerpo actúa de manera intranquila, buscando algo en su entorno. Posteriormente, al enfrentarse con el Fotógrafo y tratar de arrebatarle la cámara de su mano, su gestualidad debe ser más dramática, pero sin exageraciones, siempre dentro de un tono naturalista para la situación y con la ansiedad que su personaje busca representar.

*El movimiento escénico de los actores: En esta escena hay un movimiento constante de los personajes dentro de un perímetro más o menos delimitado. En un principio, se puede ver al protagonista llegando al parque y caminando con su cámara en mano buscando algo que lo motive a sacar fotografías; se desplaza y llega hasta el centro de un campo y corre persiguiendo a unas palomas. En ese instante ve a una pareja que sube una colina. Luego, sube unas largas escaleras hacia una explanada en donde se encuentra la pareja, y ahí se mueve de forma cautelosa a lo largo de un borde de la explanada y detrás de unos árboles, para poder sacarles fotos sin que ellos se percaten. La pareja camina un poco hacia el fondo de la explanada, hasta que la Mujer ve al Fotógrafo a punto de irse y corre detrás de él para detenerlo. Ahí ambos se mueven en un espacio muy pequeño en las escaleras del parque, mientras discuten por las fotografías. Luego vuelven a subir, se quedan muy cerca de la entrada, forcejean por la cámara, y ella se va corriendo hasta el final de la explanada hasta que desaparece. Él camina un poco para observarla mientras se aleja, y aprovecha de sacarle unas nuevas fotografías.

El desplazamiento de los personajes está siempre circunscrito dentro del parque, y sobretodo dentro de la explanada donde ocurre la parte principal del filme. En un principio hay un mayor desplazamiento de los actores, pero una vez dentro de la explanada los

movimientos se detienen, se vuelven pausados, para darle preponderancia a la toma fotográfica.

* El maquillaje: Es naturalista, no busca resaltar partes del rostro ni partes del cuerpo de los actores. Sólo el personaje de ella está más maquillado, pero dentro de lo normal, como una mujer que se preocupa un poco por su belleza, sin ser exagerada.

*El peinado: Los peinados son naturalistas y acordes dentro del relato, y en el caso de ella, dentro de la moda de su época.

* Vestuario: Ella lleva un pañuelo negro amarrado en su cuello, de manera decorativa, una blusa sencilla a cuadros y una falda oscura hasta las rodillas. Su atuendo es sencillo, y no busca expresar algún tipo de estatus social o forma de pensar.

El atuendo de él es una camisa de pequeños cuadros celeste con blanco, una chaqueta de gamuza negra, unos pantalones blancos y unos zapatos negros. Su ropa tampoco busca pareciera querer reflejar algo acerca de su carácter o estilo de vida.

* Accesorios: El accesorio más importante dentro de la escena es la cámara fotográfica, ya que cada movimiento de Thomas está impulsado por su necesidad de tomar fotografías, y para ello siempre se destaca a nivel visual la cámara en sus manos.

*Decorado, escenografía: El espacio en el cual se desenvuelven los personajes es un ambiente al aire libre, en un parque dentro de la ciudad de Londres. Se nota que es un parque de gran tamaño, con varios espacios, pero del cual sólo de utilizan dos en esta escena, y en otras partes de la película. El primero es en donde se encuentra una cancha de tenis por la cual Thomas pasa, y luego muy cerca, fotografía a unas palomas. Luego está el espacio de una verde explanada en la cima de una pequeña colina, rodeada de arbustos y árboles, que es donde está la pareja y en donde se les toman las fotografías.

*Color: El color predominante es el verde, debido a que toda la escena transcurre dentro del parque, el cual está rodeado de árboles, arbustos y césped, todo verde.

*La iluminación: Hay bastante iluminación durante toda la escena, la cual parece

provenir de una fuente de luz natural, ya que el espacio es al aire libre, es de día, y aunque está un tanto nublado, la luz se ve bastante acorde con el momento del día.

*Música: No hay música dentro de la escena. Sólo hay sonidos naturales del ambiente.

Registros de la puesta en escena:

*Encuadre: Los movimientos de cámara buscan generalmente seguir a los personajes en sus movimientos, y reencuadrar a medida que es necesario, un espacio determinado o a los protagonistas dentro del cuadro. En algunos momentos representan la mirada subjetiva del personaje del Fotógrafo, y su movimiento mientras observa a la pareja del parque. En otras ocasiones son bastante libres como cuando siguen a la paloma volar por el aire. Muchas veces muestran lo que el protagonista ve, pero no necesariamente desde su punto de vista, sino desde un punto cualquiera en el espacio. En general, todo lo que se encuadra tiene que ver con los personajes centrales y su posición dentro de la escena. Y es importante señalar, que lo más importante de la escena, que está en las intenciones de la chica y en el asesinato que después se sabe que ocurrió, nunca se muestra.

* Escala/planos: La mayoría de los planos utilizados en esta escena son planos abiertos, grandes planos generales que reflejan el movimiento de Thomas por el parque, y el movimiento de la pareja a través de la explanada. El espacio en sí mismo es bastante amplio y pareciera haber un gran interés por reflejar a los personajes con su entorno, y sobretodo al personaje de Thomas, sumergido dentro de esa gran cantidad de naturaleza y de verde; lo cual se repetirá de cierta manera al final del filme.

También hay la utilización de planos más cerrados, como primeros planos y planos medios, sobretodo en el momento en que la Mujer discute con Thomas por las fotografías.

* Profundidad de campo: El uso de la profundidad de campo en el interior de esta escena es bastante amplio, ya que el espacio es grande y hay lugares en donde pareciera no haber límites definidos. La profundidad de campo es aquí un recurso muy importante, que permite ver a los personajes en conjunto con el espacio, sin perder la nitidez ni las distancias entre cada uno de los personajes, y entre la cámara y su objetivo.

* Movimientos de cámara: Durante toda la escena la cámara se está moviendo, algunas

veces de una manera más perceptible que las otras. Se mueve a medida que los personajes lo hacen, y busca seguirlos en sus movimientos. Parece tener una visión propia que se aleja de la de los mismos personajes, pero que no es completamente ajena de lo que está sucediendo, sino que participa activamente y es capaz de mostrar desde ángulos donde no hay nadie de referencia.

Hay un predominio de paneos, pequeños acercamientos, y sobretodo movimientos libres, como cuando sigue a la paloma por el aire.

Montaje:

Por la escala y la duración de sus planos, se puede decir que el montaje utilizado en esta escena es un montaje sintético, ya que se utilizan encuadres con planos largos y con profundidad de campo, que generen un enlace formal entre las tomas, para seguir el desplazamiento de los personajes, y que facilitan una visión amplia de la secuencia.

Además es un montaje narrativo lineal, ya que pretende narrar una serie de acontecimientos de una manera ordenada, y siguiendo un orden cronológico.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: A pesar que esta película no busca generar necesariamente con la disposición de los elementos dentro del film, una relación formal entre los planos, que hilvane la historia, sí se puede decir que en esta escena en particular hay una función de enlace entre los planos, ya que se procura una continuidad del espacio y de la representación misma de la historia. El fotógrafo está en un parque y siempre se mueve dentro de él en busca de sus fotografías, y la trama avanza a medida que él mismo lo hace a través del parque.

b) Funciones semánticas: Pareciera que en cuanto a la creación de sentidos a través del montaje, se puede decir que es de tipo connotado, porque lo más importante no es la construcción del espacio y el tiempo, sino de una situación, del movimiento de los personajes, y de las miradas que se pueden encontrar en cada plano, tanto del mismo Fotógrafo como la del director del filme.

c) Funciones rítmicas: No hay música en esta escena, pero prevalece en toda ella el

sonido del viento con los árboles, que en algunas partes se hace más intenso que en otras, y que le otorga a la escena una atmósfera particular, con un ambiente de silencio, de espera, y quizás hasta de inquietud. También se escucha el sonido de la cámara a medida que se sacan las fotografías, lo cual también le da un cierto ritmo a la escena, en conjunto con el viento, un ritmo un tanto ambiguo y por el momento indescifrable.

Análisis detallado desde la escena 22 a la 31



1.- PP de Thomas viendo negativos con la lupa, marcas algunos.

Corte a



2.- PM de Thomas. Mete los negativos en la ampliadora, apaga la luz.

Corte a



3.- Plano secuencia. Thomas coloca una imagen sobre papel fotográfico en la pared, saca el papel, y lo mete en una tina con químicos.

Corte a



4.- Contrapicado en PG de Thomas saliendo del cuarto con una fotografía en la mano. Paneo a la derecha de él caminando por el pasillo.

Corte a





5.- Plano en donde es posible ver una parte de atrás, de la cabeza de Thomas, recostado en el sofá. Adelante se ven dos fotografías.

Corte a

6.- PG de Thomas recostado en el sofá fumando y mirando hacia el frente. Se sienta y continúa mirando.

Corte a

7.- PP con paneo a la derecha de dos fotografías en blanco y negro, de la pareja en la explanada. Luego, se recorren con un paneo a la izquierda con un ligero acercamiento. Y nuevamente se ven a través de un paneo a la derecha, cada vez más cercano.

Corte a



8.- PG de Thomas. Está viendo las fotografías, se acerca hasta ellas. La cámara se sitúa por detrás de las fotos, y se ve la sombra de él por delante.

Corte a

9.- ½ PM de Thomas de espalda viendo las fotos. Sale del cuadro por la izquierda.

Corte a

10.- Plano secuencia de Thomas que trae una nueva foto más ampliada de la pareja, y la pega a su lado.

Corte a



11.- Plano detalle de la fotografía. Pareja abrazada, ella está mirando hacia otra dirección. Corte a



12.- ½ PM de Thomas. Continúa viendo la foto. Ve las otras fotografías. Ve que ella mira hacia un lado, trata de ver qué es, no lo descubre, y se va. Corte a



13.- Se ve en PA a Thomas entre el espacio de dos fotos que cuelgan. Pone un disco, se sirve vino, se desplaza a la izquierda y se sienta a ver las fotos. (Se escucha sonido de la música.) Corte a





14.- PP de mesa de vidrio en donde está la lupa. Thomas pone un vaso y agarra la lupa. La cámara lo sigue a través de un plano secuencia. Thomas camina hacia donde están las fotos, y empieza a ver una con la lupa. (La música deja de sonar.) Luego agarra un lápiz y marca parte de la foto, la agarra y se la lleva.

Corte a



15.- ½ PM de Thomas viendo una ampliación de la fotografía, puesta en la pared.

Corte a



16.- PP de fotografía. La pareja del parque abrazada, ella mirando hacia otro lado. Paneo a la derecha, y se ve la fotografía colocada en la otra pared (ampliación del lugar hacia donde ella tenía dirigida la mirada). Paneo a la izquierda con acercamiento hacia el rostro de ella. Nuevamente paneo a la derecha hacia la otra fotografía, a lo que parece ser un rostro escondido entre las ramas.

Corte a



17.- Plano secuencia de Thomas que sigue viendo las fotografías. Se aleja un poco y se queda viendo.

Corte a

18.- Picado en PG de Thomas en cuarto de revelado, viendo fotografías en la mesa. Marca algunas, las ve.

Corte a

19.- Plano en picado de Thomas colocando las fotografías ampliadas en la pared.

Corte a



20.- PP con paneo a la derecha de las fotografías. Primero se ve cuando ella se tapa la cara y le pide que se detenga. Luego cuando está con el hombre y se da cuenta que la están observando. Thomas las observa y ve en la misma dirección que ellos están viendo.

Corte a



21.- Plano secuencia de Thomas. Está viendo las fotografías, y luego va hacia el teléfono y llama al número que la Mujer del parque le dejó.

Corte a

-Thomas: ¿Hola? Knightsbridge 1-239. ¿Qué? No, disculpe.





22.- PP de dos fotografías. Mujer tapándose el rostro, y hombre oculto. Plano secuencia de Thomas que se mete en todo el medio de las fotografías para verlas. Luego se acerca más a la del hombre y se queda mirándola. Se aleja y se va corriendo por la izquierda.

Corte a



23.- PM de lado de Thomas. Está sacando una fotografía de la tina de químicos.

Corte a



24.- Plano secuencia de Thomas llegando con la fotografía. Saca una que está pegada en la pared y coloca la que trae.

Corte a



25.- PG de Thomas pegando fotos en la pared. Está rodeado de todas las fotografías. Se queda viéndolas.

Corte a



26.- Fotografía. Mujer jalando al hombre hacia más adentro de la explanada. (Comienza a escucharse el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



27.- La misma fotografía (más de cerca), de la Mujer jalando al hombre. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



28.- Fotografía. PG de la pareja en la explanada besándose. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a





29.- Fotografía. PM de la pareja del parque abrazándose, ella mirando hacia el lado. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



30.- Fotografía. PG de la pareja del parque besándose. Luego un paneo a la derecha con acercamiento, en donde se ve otra parte de la foto, en la que pareciera haber un hombre metido entre los arbustos. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



31.- Ampliación de la fotografía con el rostro del hombre oculto entre las ramas. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



32.- Fotografía, en donde se ve un arma en la mano de un hombre. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



33.- Fotografía. PM de la pareja, cuando ella se voltea y mira hacia la cámara asustada. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



34.- Fotografía. Plano conjunto de la pareja viendo hacia algún lado. Ella con cara de preocupación (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



35.- Fotografía. PM del señor del parque. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



36.- Fotografía. ½ PM de la Mujer del parque mirando con cara de preocupada. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



37.- Fotografía, cuando ella se tapa el rostro y le dice a Thomas que se detenga. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



38.- Fotografía cuando ella se va a lo lejos, y se para junto al árbol en el fondo de la explanada. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



39.- La misma fotografía de ella junto al árbol, pero más de cerca. (Continúa escuchándose el sonido del viento contra los árboles.)

Corte a



40.- Fotografía. PG de la explanada, ya aquí la mujer se había ido. (Hasta aquí dura el sonido del viento y las hojas.)

Corte a



41.- Plano secuencia. Primero se ven las dos últimas fotografías de la secuencia vista, colgando de la viga. Thomas está viendo las fotos, sonríe, se mueve y busca el teléfono, se apoya en la pared y llama a Ron para contarle acerca de su descubrimiento.

Corte a



-Thomas: ¿Ron? Ocurrió algo fantástico. Las fotografías del parque. ¡Fantástico! Alguien trataba de matar a otra persona. Le salvé la vida. Oye, Ron. Había una chica. Ron, ¿me escucharás? Lo que lo hace tan fantástico... (suena el timbre) Espera, Ron. Llaman a la puerta.



42.- Fotografía. PM de la pareja del parque, cuando ella mira hacia el frente preocupada. Se ve entrar en el cuadro parte de Thomas, que se queda viendo la foto. Mira hacia atrás, sale del cuadro. Se ve la fotografía nuevamente.
Corte a

Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Desde la escena 22 a la 31

Puesta en escena:

* La palabra: De todos los recursos de la lengua cinematográfica empleados, la palabra es la menos significativa dentro de esta escena. Aquí lo importante no es lo que su personaje principal pueda decir, sino lo que las imágenes transmiten. Es mucho más valioso el proceso de revelado, del descubrimiento de las imágenes dentro de las fotografías, y algunas veces del sonido, que el de las palabras. De hecho el personaje está solo y por lo tanto no es necesario que hable. Sólo lo hace hacia el final de las escenas, cuando llama en búsqueda de la Mujer del parque, y luego cuando llama a Ron para contarle de su descubrimiento en las fotografías; punto importante dentro del relato, ya que en su conversación aclara cuál es su pensamiento acerca de los nuevos hallazgos encontrados en las fotografías, y la felicidad que siente al pensar que salvó a un hombre de ser asesinado. Momento que quizás será dentro del filme, el único donde se le vea realmente feliz.

*El tono: Debido a que la palabra no es algo que predomine en la escena, y únicamente hay dos momentos en los que el Fotógrafo habla, el tono igualmente no es lo más relevante para ser analizado. Sin embargo, se puede decir que el tono que emplea Thomas las veces que habla, es un tono natural de acuerdo a la trama, que no es exagerado, y que no se diferencia de los otros momentos en los cuales conversa con alguien. Cuando llama a Ron por teléfono su tono es bastante expresivo, y demuestra que está contento, sorprendido y entusiasmado. Mientras que cuando habla por teléfono, y se da cuenta que ha sido engañado con un número falso, su tonalidad junto con la gestualidad corporal, denotan decepción y molestia.

*Gestualidad: El único personaje dentro de esta escena es el Fotógrafo. Su gestualidad es bastante natural y verosímil. Sus movimientos están relacionados con su profesión, por lo tanto sus acciones principales están enfocadas en el revelado de las fotografías, y en el descubrimiento de las imágenes. Su actitud es contemplativa e interrogativa cada vez que se acerca a las fotografías, siempre intentando comprender lo que había visto y retratado, de lo que realmente había sucedido.

*El movimiento escénico de los actores: El personaje del Fotógrafo se mueve bastante durante esta escena, pero siempre dentro de su estudio apartamento. Su desplazamiento es constante entre la sala, en donde se dedica a observar las fotografías ya reveladas y ampliadas, y los cuartos de trabajo (de revelado y ampliación).

La escena consiste principalmente en el descubrimiento y análisis de las imágenes, y por ende el personaje está en un movimiento incesante, y no se detiene hasta que ya se siente satisfecho con el resultado de su investigación. Sin embargo, su desplazamiento no siempre se ve en plena acción, más bien se sobreentiende que es así, se sabe que hay un constante movimiento, pero la cámara no acompaña al personaje en cada desplazamiento porque hay siempre elipsis temporales que suprimen algunos pasos dentro de todo el proceso de revelado y del movimiento constante de Thomas.

En general, como en todo el resto de la película, el personaje se pasa yendo de un lado a otro incesantemente sin descanso, y eso es en parte también, por la disposición de la puesta en escena de lo que vendría a ser el estudio apartamento.

* El maquillaje: Es naturalista, no se busca resaltar partes del rostro ni partes del cuerpo del protagonista. Hacia un final el maquillaje quizás busca resaltar que el Fotógrafo luego de tanto trabajo, está fatigado, sudoroso, y se demuestra en su rostro, pero siempre de una manera sencilla y realista.

*El peinado: El peinado del personaje central de esta escena, es de tipo naturalista y acorde dentro del relato.

* Vestuario: El atuendo de Thomas durante toda la escena y en casi todo el resto de la película, está compuesto de una camisa de pequeños cuadros celeste con blanco, unos pantalones blancos y unos zapatos negros. Y se podría decir, que como vestuario no busca necesariamente reflejar algo acerca de su carácter o estilo de vida.

* Accesorios: Es una escena llena de accesorios, y quizás los más importantes estén en los aparatos fotográficos que le permiten a Thomas realizar todo el proceso de revelado y ampliación de las fotografías, y así ir descubriendo poco a poco la realidad detrás de las imágenes que había capturado en un principio en el parque.

Las fotografías en sí, también son parte de los accesorios de la escena, cada una de ellas va relatando una parte importante de la historia, y hasta se convierten por algunos instantes, en las únicas protagonistas de la escena, formando en sí mismas una parte fundamental de lo representado en la cinta. Se puede decir, que las fotografías son los complementos necesarios y principales para darle forma a toda la escena.

A parte de lo mencionados, hay muchos otros accesorios que decoran el estudio, que se ven en un comienzo de la película, como las plumas, el sofá, entre otros, que ayudan a delimitar el espacio, que puede resultar un tanto confuso por la utilización constante de planos cerrados que no ayudan a delimitar la habitación con claridad. También está la lupa, que se usa constantemente como utensilio importante para que el personaje vea más allá de lo aparente y descubra el trasfondo de sus propias imágenes.

*Decorado, escenografía: En general, el personaje se desenvuelve en un espacio desarticulado, no está del todo definido, ya que nunca hay planos generales que muestren el lugar, su tamaño ni su decorado; sin embargo, se puede apreciar por los objetos en las diversas habitaciones, que hay unos espacios únicamente dedicados para el proceso de revelado y ampliación de las fotografías, y que en el estudio, que a la vez resulta ser como una pequeña sala de un apartamento, es donde Thomas se dedica a contemplar sus fotografías. La decoración del lugar nunca se ve del todo definida, pero se logran apreciar algunos pequeños bustos de mujeres blancos, algunos elementos sobre la mesa, unos cuadros, pero en general, muy pocas cosas para definir un estilo. Lo que sí se podría decir, es que es un lugar no recargado, con pocos elementos que tiende a la sobriedad, y que combina la vida profesional con el hogar.

*Color: Pareciera ser que el color predominante de la escena es el blanco y negro, porque es el color de las fotografías que está estudiando Thomas, y que son la parte central de todo el relato. También se puede decir que hay un predominio del blanco, por las paredes de las habitaciones. En general, hay un predominio tonal dentro de la escala de grises.

*La iluminación: Las escenas seleccionadas para este análisis ocurren dentro de espacios interiores, y por lo tanto se puede decir que la iluminación es artificial. No se ven con claridad las fuentes de luz, pero se puede decir que hay una gran iluminación, que por

el juego de sombras parecen provenir del techo y de los lados, lo cual puede ser justificable dentro del film al ser el espacio un estudio fotográfico. En los cuartos de revelado, además de la luz que se supone hay en la habitación, parece haber una luz muy sutil que ilumina desde arriba.

En general, así como es difícil definir el espacio durante estas escenas, lo mismo ocurre con el punto de procedencia de la iluminación, porque no se puede saber si viene de afuera por alguna ventana, de lámparas de techo, de mesa, etc., ya que no hay una buena delimitación del espacio y sus objetos.

***Música:** Sólo hay música dentro de esta escena en un momento muy particular, en el cual pareciera que Thomas ya está satisfecho con las fotografías que ha revelado, y decide servirse una copa de vino para descansar y observar las fotografías nuevamente, y es ahí, cuando coloca un disco y comienza a sonar la tonada. Pero en ese mismo instante parece descubrir algo, y en el momento en que se acerca a la fotografía para verla más detalladamente con la lupa, la música se detiene y le da nuevamente espacio a los silencios y sonidos ambiente que predominan a lo largo de toda la secuencia.

Se puede decir que la música es diégetica, pero al ser interrumpida, no por el personaje, sino por la arbitrariedad del director de una manera evidente, genera cierto desconcierto en la linealidad de la escena; lo cual busca de alguna manera, volver a centrar la atención del espectador en las imágenes y acciones del personaje, más que en el sonido de la música.

Registros de la puesta en escena:

***Encuadre:** En general, los movimientos de cámara buscan reencuadrar a medida que el personaje del Fotógrafo se mueve, por lo que el encuadre se basa principalmente en mostrar al personaje central de la escena, y también de enfocar algunos elementos importantes, como las fotografías, la lupa, la mesita, entre otros. El encuadre está dirigido en mostrar además del movimiento evidente del personaje, un significado más allá, en la mirada que él realiza a las fotografías, buscando en cada cuadro, elementos importantes que resaltar, y que vayan creando el relato, y evidenciando detalles importantes de los acontecimientos que sucedieron en el parque. Por lo tanto, los encuadres no sólo son objetivos, sino muchas veces subjetivos denotando la importancia de la mirada y el acercamiento a las imágenes, para construir un relato.

* Escala/planos: Siendo esta secuencia un tanto larga, de escenas cortas y variadas en su estilo, se pueden encontrar una amplia gama de planos en cada una de las tomas. Se emplean planos generales, como cuando Thomas va desde los cuartos de revelado hacia el estudio por un pasillo, o cuando está colocando algunas fotografías en la pared de su estudio, entre muchos otros más. En estos planos, se busca mostrar la posición del personaje en el espacio, sus acciones, y en especial su relación con los elementos que tiene a su alrededor. Algunos de los planos generales se visualizan a través de un plano en contrapicado, en el caso de cuando Thomas camina con las fotografías reveladas hacia el estudio. O en un plano en picado, cuando está analizando las fotografías para hacer las ampliaciones, o cuando lleva algunas fotografías al estudio para completar la serie.

Además de los planos generales, se utilizan muchos planos medios y sobretodo primeros planos, para resaltar la expresión del personaje, o planos detalle para destacar las imágenes dentro de las fotografías.

La importancia en el uso de los planos, no está dada por el espacio, sino más bien por las acciones y los elementos específicos que se buscan resaltar dentro de la escena, como imágenes en las fotografías o ciertos elementos del espacio en el cual se desenvuelve el Fotógrafo.

* Profundidad de campo: A pesar que la secuencia analizada ocurre por completo dentro de espacios cerrados, y hay un predominio de planos medios y primeros planos, se puede hablar de cierto uso en la profundidad de campo, el cual es posible encontrarlo en los momentos en que se ve a Thomas trabajando con las fotografías en el cuarto de ampliaciones, o cuando camina con las fotografías en las manos de un lado para otro dentro de planos generales, ya que no se pierde la nitidez en los elementos de su entorno, y es posible encontrar unas dimensiones espaciales más definidas entre él y su alrededor.

De todas maneras, la profundidad de campo aquí no parece ser del todo importante, sino más bien las acciones del personaje, y sobretodo las imágenes que se van descubriendo en el proceso de revelado, las cuales siempre se destacan con 0 profundidad de campo.

* Movimientos de cámara: Durante toda esta secuencia de escenas la cámara está en un constante movimiento, siguiendo al personaje de Thomas en cada una de sus acciones. De esta manera, la cámara se mueve para reencuadrar al personaje hasta en su más mínimo movimiento, para seguirlo en sus desplazamientos por los espacios, y además para resaltar ciertos elementos de cada una de las tomas.

Desde un comienzo se pueden apreciar ciertos paneos a la derecha y la izquierda, que siguen los movimientos del Fotógrafo por los diversos cuartos de revelado y por el estudio. Además se realizan algunos zooms que pasan desde planos generales a planos medios destacando al personaje, y zooms que se utilizan con las fotografías, para de alguna manera representar la mirada subjetiva del personaje, en esa búsqueda exhaustiva de nuevos elementos dentro de las imágenes, que le diluciden la verdad de aquella escena representada que parece esconder algo más allá de lo aparente. En este sentido, los movimientos de cámara se muestran bastantes libres, a medida que los movimientos del personaje también lo son, y cada vez que se acercan a las fotografías, se utilizan recursos de acercamiento para poder mostrar mejor los detalles de las mismas.

Montaje:

El montaje es uno de los recursos más importantes en la construcción de esta secuencia del film. Se puede decir inclusive, que es gracias al montaje que se le da forma a toda la escena, y la trama va adquiriendo mayor consistencia. Y esto ocurre porque es a través del montaje que se le da sentido a las acciones del personaje, y sobretodo, se le da sentido a lo que él está observando y analizando en su trabajo. A través de la unión de diversas tomas, y la manera en que éstas están organizadas, cada parte adquiere un nuevo valor para la trama, y sobretodo para el fin de todo el proceso de revelado que se observa con las fotografías.

Ya que para esta parte del análisis se utilizó no sólo una escena, sino una serie de escenas que conforman una secuencia con un enlace narrativo, se puede decir que contiene dos tipos de montaje: Un montaje sintético, en el cual se busca generar un enlace formal entre las tomas, de una manera organizada y coherente, para seguir el desplazamiento y las acciones del personaje a partir de la utilización de planos más largos. En este sentido, se puede decir que el montaje es narrativo lineal, porque busca representar una situación específica en un momento del día, la cual se desarrolla en un orden cronológico.

También se puede decir, que hay un uso del montaje analítico, en donde se utilizan encuadres con planos cerrados y de corta duración, con una tendencia más a lo expresivo que a lo explicativo. Hay un ritmo rápido en la sucesión de imágenes, que permiten a cada parte poseer su propio significado, pero a la vez adquirir un nuevo valor como parte de un conjunto. Esto ocurre en el momento en que se ven todas las fotografías como en una secuencia a parte con el sonido del viento y los árboles, lo cual podría bien representar la mirada del personaje, o ser una metadiégesis del relato.

Es un montaje que no corresponde al Modelo de Representación Institucional, porque no oculta el trabajo de enunciación, sino que busca con la composición del montaje, de cada plano, un dominio del discurso sobre la narración, que no necesariamente se enfoca en los elementos que pueden ser fundamentales dentro de un encuadre, sino que omite información, no le permite al espectador poseer el puesto privilegiado al cual está acostumbrado, sino que juega con la composición de las imágenes para llevar su discurso a un nivel superior de lo que se está viendo a simple vista.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: Hay una búsqueda por generar un orden en la disposición de los elementos representados, el cual a pesar de los constantes cortes, de la elipsis temporales, y de los momentos en que predomina un montaje de fotografías sobre la acción del momento; busca una relación entre las tomas lógica y comprensible, que afirma una continuidad en la trama en cuanto al tiempo y al espacio.

b) Funciones semánticas: Pareciera que hay un predominio de un montaje denotado, en el cual se busca como fin la construcción de un espacio y un tiempo fílmico. Sin embargo, con la inserción de las fotografías en un continuo de primeros planos, en conjunto con un sonido que no pertenece al momento de la historia representado, sino a un sonido del momento en el cual ellas se sacaron; se puede decir que en esa escena como parte de toda la secuencia, el montaje es connotado, porque se hace mayor énfasis en un segundo sentido, más ideológico, un sentido más profundo, reflejado en la composición de las fotografías y en el sonido del viento sobre los árboles. Se busca más la reflexión acerca de las imágenes propuestas, que emitir un significado sencillo y comprensible a simple vista.

c) Funciones rítmicas: A pesar que en general esta secuencia carece de música, se puede hablar de dos partes en especial en las cuales el sonido acompaña a las imágenes añadiéndoles un sentido diferente a todo el resto. Un momento donde se escucha música dentro de las escenas, es cuando Thomas luego de haber trabajado incesantemente en el revelado de sus fotografías, se muestra satisfecho de su labor y se detiene a tomarse una copa de vino y a contemplarlas nuevamente. En ese momento, la música parece otorgarle a la escena un sentido de tranquilidad, de pausa en todo el proceso que se había estado viviendo con la observación de las fotografías; pero luego al detenerse, nuevamente se le abre paso al ritmo inquieto e investigativo con sonidos ambientes, en donde lo que prevalece son las acciones y las nuevas imágenes que se van descubriendo en el interior de las fotografías.

El otro momento importante en cuanto al ritmo y el sonido, es cuando se escucha el sonido del viento sobre los árboles que se escuchó en el momento en que Thomas sacó las fotografías. Ese momento le da a esa escena en particular un ritmo temporal quizás más lento, y además más profundo. Pareciera que todo lo demás se paraliza, y se vuelve al momento en que todo ocurrió, al momento en que se sacaron las fotografías, con el mismo sonido de los árboles, sólo que ahora se está observando lo que realmente estaba ocurriendo, se ve más allá de lo superficial. De esta manera, al incorporar el sonido del viento y los árboles, la secuencia de imágenes adquiere un nuevo valor, y la resalta y distingue de todas las demás veces que se vieron las fotografías durante esta secuencia.

Análisis detallado de la escena 42



1.- Paneo a la izquierda en PG de un Jeep lleno de mimos dentro del parque.

Corte a



2.- Gran PG con paneo a la izquierda, Jeep con mimos avanzando.

Corte a



3.- Plano conjunto del frente del Jeep, mimos haciendo ruidos. Jeep va avanzando.

Corte a



4.- Paneo a la derecha, se ven mimos pasar bordeando el parque en su Jeep.

Corte a



5.- PG de Thomas de espalda a la cámara, va bajando las escaleras que llevan de la explanada a la cancha de tenis. Se ve pasar por delante de él, el Jeep con los mimos.

Corte a



6.- PG desde arriba con profundidad de campo, en donde se ven los mimos alejándose en su Jeep.
Corte a



7.- PG de Thomas caminado. (Se escuchan mimos a lo lejos.)
Corte a



8.- Gran PG del parque. Al fondo se ven mimos en el carro. Corte a



9.- Plano secuencia de Thomas de espalda, sigue caminando con la cámara en mano. Mimos vienen llegando, se cruzan y bajan la velocidad.
Corte a



10.- Plano secuencia. Mimos se estacionan y se bajan cerca de la cancha de tenis. Thomas los observa. Dos de los mimos se meten dentro de la cancha de tenis, mientras los otros se quedan afuera pegados a la reja.
Corte a



11.- Plano secuencia de mimos dentro de la cancha preparándose para jugar. Corren, se colocan en sus posiciones, y comienzan el juego como si realmente tuvieran pelota y raquetas.
Corte a

12.- Plano secuencia de los mimos jugando tenis. La cámara acompaña los movimientos de él.
Corte a

13.- Plano entero de Thomas viendo desde afuera de la cancha el partido. Se apoya en la reja. (Todo el tiempo se escucha sonido ambiente, viento y hojas de los árboles.)
Corte a

14.- PG desde el ángulo de Thomas, de la pareja de mimos jugando tenis.
Corte a



15.- PG desde adentro de la cancha. Mimos apoyados en la reja mirando.
Corte a



16.- Plano conjunto de tres mimos mirando el partido.
Corte a



17.- ½ PM de una chica siguiendo con su cabeza el movimiento del juego de tenis.
Corte a



18.- ½ PM de otra chica siguiendo con su cabeza el movimiento del juego de tenis.
Corte a



19.- PG desde atrás, de la chica que está jugando.
Corte a



20.- PG desde un lado, del chico que está jugando. Él le pega a la "pelota".
Corte a



21.- Plano conjunto de los mimos que están fuera de la reja viendo el partido. Reaccionan como si les hubiera pegado la "pelota" en la reja.
Corte a



22.- PG del mimo que está jugando.
Corte a



23.- ½ PM de Thomas pegado a la esquina de la cancha, sonrío y sigue observando.
Corte a



24.- PG de Thomas de espaldas, observando el partido de los mimos. La chica se acerca hasta la esquina cerca de Thomas, y le hace un gesto.
Corte a



25.- Plano de la chica con referencia a Thomas. Él también le hace un gesto. Ella se va, él queda un tanto reflexivo, luego sigue mirando el partido. Corte a



26.- Plano secuencia del juego de tenis. Primero se ve a la chica que se prepara a lanzar, y la cámara sigue la "pelota" por el aire. Corte a



27.- Plano secuencia de la mimo jugando. Corte a



28.- Plano secuencia del mimo jugando.
Corte a



29.- Plano secuencia de los mimos jugando. Ella le lanza una "pelota" larga, él va hacia atrás, La cámara realiza un reencuadre con dolly out.
Corte a



30.- PM de frente del mimo esperando la "pelota" para pegarle.
Corte a



31.- PM de la mimo en un gesto con su cuerpo y su brazo, de que espera la "pelota".
Corte a



32.- PM de la mimo. Sonríe y sigue jugando.
Corte a



33.- PG con profundidad de campo, desde atrás, de los mimos que están observando el partido fuera de la reja.

Corte a



34.- PG desde atrás de Thomas que sigue viendo el partido. Los mimos juegan dentro de la cancha, él le lanza muy fuerte la "pelota". Se quedan mirando hacia arriba. La "pelota" sale de la cancha. Thomas también la sigue con la mirada. Corte a



35.- Plano secuencia. La cámara sigue la "pelota" hasta que llega al piso, rueda y se detiene.

Corte a



36.- PG desde atrás de Thomas. Él y los mimos miran hacia donde se fue la "pelota". La mimo le pide a Thomas a través de gestos, que busque la "pelota". Él se voltea, lo piensa, se decide y sale del cuadro. (Sonido ambiente y pajaritos.)

Corte a



37.- PG de todos los mimos apoyados en la reja, inmóviles, a la expectativa, viendo hacia donde fue Thomas.

Corte a



38.- PG de Thomas corriendo en busca de la “pelota”, se agacha, deja la cámara. (Sonido ambiente y pajaritos.)

Corte a



39.- Plano secuencia. Thomas agarra la “pelota”, corre un poco y la lanza con fuerza. Se queda mirando hacia adelante. Y comienza a escucharse muy levemente el sonido de los golpes de las “raquetas” sobre la “pelota”. Thomas sonríe, y el sonido se incrementa.

Corte a





40.- Gran PG de Thomas en el medio del césped. (Los sonidos se detienen. Absoluto silencio.) No se ve nada a su alrededor. Busca su cámara, se queda mirando su alrededor. Se mueve un poco. (Comienza música extradiegética). Thomas se desvanece con el fondo.

Fundido encadenado con

41.- Gran PG del césped. Crédito final "THE END"

Análisis del uso de la lengua cinematográfica. Escena 42

Puesta en escena:

* La palabra: Esta parte del filme se caracteriza por el silencio predominante en gran parte de la escena. Un silencio que consume cada toma y que sólo se ve interrumpido a ratos por el leve sonido de la naturaleza, y al final, por lo que parece ser el sonido lejano de un juego de tenis imaginario. No hay ningún tipo de comunicación verbal, sino sólo gestual, por lo tanto no se puede hacer ningún tipo de estudio de la palabra como tal, sino más bien un análisis de los gestos corporales y faciales.

*El tono: Al no haber palabras en la escena, tampoco existe la posibilidad de estudiar el tono en la vocalización de los personajes.

*Gestualidad: Dentro de los recursos de la lengua cinematográfica, la gestualidad de los personajes dentro de esta escena es uno de los más importantes, ya que a parte del personaje central del fotógrafo, los demás personajes predominantes son unos mimos, los cuales se basan en la expresión del cuerpo (gestos y movimientos corporales) para comunicarse. En un principio se puede observar que los mimos están alegres y festivos, todos sus gestos son de emoción. Cuando comienza el partido de tenis imaginario, los dos jugadores enfocan todos sus movimientos a interpretar lo que realmente harían dos jugadores de tenis; mientras que los demás mimos, hacen lo mismo que haría un público, y siguen la pelota imaginaria con sus ojos, de un lado para el otro. De esta manera, la gestualidad de los mimos que puede ser exagerada, por ser irreal, trata de ser lo más naturalista y realista posible, como lo sería cualquier representación teatral de este estilo.

Por su parte, el Fotógrafo se expresa de una manera más natural, casi imperceptible en comparación a los gestos de los mimos. Él observa atento, pero a la vez un poco distante con lo que ocurre. A medida que pasa el tiempo, demuestra mayor curiosidad y empatía con el juego de tenis; pero a diferencia del público constituido por otros mimos, él en un comienzo observa a los jugadores y no a la “pelota”. Con el transcurso del juego, comienza a participar más activamente como espectador, y persigue en el aire aquella pelota imaginaria “viéndola” de un lado para el otro, e incluso “viéndola” salir de la cancha y “rodar” por el césped. Luego, al ser incitado por la mimo para ir a buscarla, sus

movimientos corporales comienzan a formar parte de la fantasía de los mimos, pero a la vez son naturalistas, ya que él toma la “pelota” y la lanza de vuelta a los jugadores como si eso fuera la realidad. Posteriormente a eso, la fuerza de la escena se vuelca en sus gestos faciales, que al involucrarse con esa realidad imaginaria, cambian de una manera muy sutil, y se transforman de un rostro más duro y distante, a un rostro un tanto complacido, tranquilo, sereno, y quizás incluso a un rostro de comprensión.

*El movimiento escénico de los actores: El espacio en donde se desarrolla esta escena es un lugar bastante amplio dentro de un parque. Hay algunos momentos en los cuales el desplazamiento de los personajes es bastante grande, como en un comienzo cuando el grupo de mimos está montado en un jeep y da vueltas por el parque, recorriendo un vasto espacio, pero que no es del todo definible.

Thomas por su parte, igualmente al principio se desplaza por una gran distancia, ya que se traslada desde la explanada hasta la cancha de tenis.

Ya cuando los mimos detienen el jeep y Thomas se acerca a la cancha, todos los personajes se mantienen más o menos dentro del mismo espacio. Los mimos en su mayoría, observan inmóviles a dos mimos que simulan jugar adentro, y Thomas, se queda observando el partido hasta que la “pelota” se sale del lugar y “rueda” lejos, y ahí se mueve hasta llegar a donde supuestamente se encuentra la “bola”, donde se queda hasta que desaparece de la pantalla y termina el filme.

En general, los desplazamientos son en grandes espacios, pero no son del todo fáciles de ubicar en distancia, porque nunca dentro del parque se establecen bien los límites espaciales entre un lado y otro, ni se ven grandes planos que permitan ubicar con precisión la longitud que recorren en algunos momentos los personajes.

* El maquillaje: El maquillaje del personaje central, el Fotógrafo, es naturalista. No se busca resaltar partes del rostro ni partes del cuerpo, quizás tan sólo, reflejar cansancio a través de las ojeras, ya que desde el comienzo de la película se ha mantenido en un constante movimiento, y a nivel de la historia, es necesario reflejar su estado de agotamiento.

Por otro lado están los mimos, actores teatrales que se valen de los gestos para transmitir sus pensamientos y acciones al público, los cuales se encuentran maquillados con el rostro de blanco, a modo de máscara, ocultando sus rasgos personales, con una apariencia neutral que logre destacar su expresividad cuando sea necesario.

*El peinado: El peinado de Thomas es naturalista y acorde dentro del relato. Los mimos como personajes involucrados con el teatro, un tanto más extravagantes, poseen diversos peinados, algunos más llamativos que otros, pero en general bastantes sencillos y normales.

* Vestuario: El atuendo del Fotógrafo durante la escena y durante casi toda la película está compuesto por una camisa a pequeños cuadros blanco con celeste, una chaqueta negra o azul oscura, unos pantalones blancos y unos zapatos negros. En general su ropa no pareciera buscar reflejar algo acerca de su carácter o estilo de vida, aunque quizás evidencia un poco el estilo pop de los 60', y que pertenece a alguien con cierto status económico.

Los mimos por su parte, y como ya se ha mencionado, al ser parte de un grupo teatral, más involucrado con un medio expresivo artístico, utilizan una ropa más llamativa, más juvenil, más teatral, jugando con las combinaciones y colocándose cosas que destaquen dentro de lo que sería un atuendo normal, con colores similares que tiendan a tonos oscuros, con parches en la ropa, chaquetas que combinen con los sombreros, y muchos atuendos con estampados a líneas o a cuadrillos.

* Accesorios: No parece haber accesorios relevantes dentro de la escena, más que la cámara que Thomas lleva en sus manos, pero que nunca utiliza para tomar fotografías. Sin embargo, por otro lado, lo curioso de esta escena es que se podría decir que los accesorios más relevantes son invisibles, ya que son imaginados por los mimos, y al final por Thomas. Las raquetas de tenis y la pelota, son de alguna manera, a pesar de no estar visibles, los elementos principales de la escena, los cuales le dan sentido a las acciones, a la trama, y en especial al final del filme.

* Escenografía: El espacio en donde ocurre la escena es al aire libre, en un gran parque en el interior de la ciudad de Londres en Inglaterra. La parte del parque utilizada en la

escena es un espacio abierto, con muchos árboles alrededor, cubierto de césped, y una cancha de tenis enrejada en todo el medio. Aquí, la utilización del parque es de suma importancia, ya que es ahí donde transcurren los hechos más significativos del film, como cuando Thomas fotografía a la pareja, es ahí donde ocurre el asesinato, donde descubre el cadáver, y es ahí mismo, donde desaparece el cadáver, y con él, toda posibilidad de que lo vivido haya sido realidad. Hay una vuelta constante al parque, que va develando sucesivamente diversas relaciones y significaciones dentro del discurso.

* Color: Debido a que toda la escena transcurre dentro del parque, el cual está rodeado de árboles, arbustos y césped, el color predominante es el verde. Además están los colores de la ropa de los mimos, que son en su mayoría tonalidades oscuras.

*La iluminación: La iluminación es natural, proveniente del lugar, ya que la escena transcurre al aire libre. Es una iluminación leve, de un típico día londinense nublado.

*Música: No hay música en esta escena. Sólo se escucha el sonido del viento, de los árboles, pájaros, y luego hacia el final, el leve sonido de un juego de tenis a la distancia.

Es una escena en que el silencio predomina y genera una gran atención en los hechos que están ocurriendo. Cada movimiento de los personajes adquiere mayor fuerza dentro de aquel silencio, y cada sonido que aparece, tiene un gran poder sobre las imágenes, como cuando se escucha el golpe de las raquetas y la pelota, de ese juego imaginario creado por los mimos.

Registros de la puesta en escena:

*Encuadre: Los movimientos de cámara buscan reencuadrar a medida que los personajes se mueven. El encuadre se basa principalmente en los movimientos y acciones de Thomas y de los mimos; sin embargo, hay algunos momentos en que la cámara encuadra un objeto de la imaginación de los personajes, en este caso la pelota que se imaginan los mimos dentro de su juego de tenis, lo cual será muy importante para la comprensión de la propuesta autoral e ideológica del film. En general, el encuadre está dado a medida que Thomas y los mimos se mueven, interactúan, o simplemente manifiestan algo a través de sus gestos.

* Escala/planos: La mayoría de los planos utilizados en esta escena son planos generales y abiertos, que muestran a los personajes en conjunto con todo el espacio que los rodea. Esto se puede ver sobretodo en las primeras tomas, antes de que Thomas y los mimos se encuentren, y en donde cada uno de ellos sale en grandes planos que los ubican espacialmente dentro de un lugar común. Igualmente se ve mientras se desarrolla el partido de tenis, en donde se ven grandes planos que permiten apreciar el juego y además, los espectadores y el espacio donde todo se lleva a cabo.

Hay también en esta escena, el empleo de primeros planos y planos medio, en especial a partir del comienzo del juego de tenis, en donde se observan a los mimos espectadores, a los jugadores y a Thomas, en planos más cerrados que destacan mejor sus reacciones y acciones. Aquí el espacio se concentra antes que nada en la cancha de tenis, y por lo mismo, los planos utilizados tienden a cerrarse más en comparación a los primeros, para hacer mayor énfasis en los personajes, en sus acciones y desplazamientos, más que en su entorno. La mayor parte de los planos buscan centrar la atención en la gestualidad de cada uno de los personajes; y ya hacia un final, buscan destacar la pelota del juego, objeto fundamental de la escena, que es imaginado por todos los presentes.

* Profundidad de campo: En un principio el uso de la profundidad de campo es bastante amplia, ya que el espacio es abierto, y se quiere mostrar a los mimos a lo lejos mientras recorren con su jeep, y a la vez a Thomas que se va acercando hacia ellos. Luego, cuando los mimos comienzan a jugar tenis, al mostrarse las acciones con planos más cerrados, la profundidad de campo no es tan vasta, ya que se busca darle mayor énfasis a los gestos y acciones de cada personaje que va apareciendo en pantalla. Sin embargo, hay a la vez en estos momentos, también tomas con una gran profundidad que permite visualizar a lo largo de toda la reja a todos los mimos espectadores, a Thomas al final de la cancha, e incluso a los jugadores en su interior. Igualmente, como entre medio de cada jugada, se ven ambos jugadores en plena acción a través de la utilización de la profundidad de campo. Lo mismo sucede cuando Thomas se aleja de la cancha para ir en búsqueda de la “pelota”; a partir de ahí hay varias tomas que emplean la profundidad de campo, como cuando los mimos se quedan observándolo, o cuando él se está acercando a la “pelota”, y sobretodo cuando la cámara se aleja de él ya en todo el final del filme, dejándolo solo y sumergido en un extenso espacio verde, en un gran plano general, hasta que desaparece.

* Movimientos de cámara: Los movimientos de la cámara durante esta escena son bastante importantes y significativos para el contenido y la comprensión del filme, ya que no sólo se pueden apreciar movimientos enfocados en seguir los movimientos de los personajes y reencuadrar ciertas tomas específicas de los mismos, luego que realizan un movimiento u acción; sino que a diferencia de muchos filmes, e incluso de este mismo, la cámara se aleja de las tomas evidentes, y sigue objetos que ni siquiera se pueden ver, ni existen dentro de la pantalla (como la pelota de tenis), y al hacer esto, los movimientos se vuelven bastante libres y espontáneos, además que transmiten todo un nuevo significado a la imagen.

Dentro de los movimientos más utilizados se encuentran los paneos, que muestran el movimiento de los personajes dentro del espacio, como al principio cuando los mimos se desplazan en su jeep por el parque, igual que durante el juego de tenis con los movimientos de ambos jugadores, y en especial los paneos que siguen la “pelota” por el aire. Hay asimismo la ocupación de zooms que buscan reencuadrar la toma y centrar a los personajes, los cuales pueden ser zoom in o zoom back dependiendo del plano requerido. Y por último, hay muchos ligeros movimientos de cámara, algunos imperceptibles, unos más notorios, que se mueven con los jugadores, y que reencuadran las tomas.

El movimiento de cámara más significativo de la escena, es ya hacia el final, cuando durante el juego de tennis, la cámara comienza a “mostrar” a la pelota imaginaria. La “pelota” se sale de la cancha, y la cámara la “sigue” por el aire, hasta que cae en el césped, rueda y se detiene. Siempre reencuadrando como si verdaderamente existiera en ese espacio una pelota real.

Montaje:

El montaje durante esta escena es bastante importante y significativo. No sólo se puede hablar del valor de un montaje a través del corte de planos, sino que también de un montaje interno con sumo cuidado por la manera en que están dispuestos los elementos a nivel narrativo y rítmico, un montaje interno de encuadre, que conlleva a un nuevo mundo de significados a través de su propuesta visual.

Se podría decir por lo tanto, que es un montaje analítico, porque se busca hacer hincapié en lo expresivo y en lo psicológico, en vez de en delimitar un tiempo y un espacio

determinado, a partir de una trama organizada a nivel narrativo, de una manera clara y sencilla para todo espectador. Esto es en especial por el momento en que la fantasía de los mimos comienza a formar parte de la realidad que la cámara muestra, cuando sigue con la mirada a esa pelota invisible, y en el momento en que se comienza a escuchar el sonido de las raquetas y la pelota. Todo eso es un juego del montaje, que va más allá de lo sintético.

Sin embargo, también se puede decir que hay un montaje sintético, porque se da una visión completa de la realidad, hay encuadres de planos largos, en los cuales no parece ser necesaria una mayor lectura, un análisis profundo de los hechos, ya que lo que se muestra es lo que está ocurriendo.

Además, es un montaje narrativo lineal, ya que narra una serie de acontecimientos en un orden establecido de manera cronológica, pero a la vez es expresivo, porque va más allá de un relato clásico, porque busca generar una nueva interpretación de la imagen y de la realidad que ahí se manifiesta.

Funciones del montaje

a) Funciones sintácticas: Debido a la disposición de los elementos dentro de la escena, se puede decir que el montaje tiende a realizar una función de enlace entre los planos, que ayudan a la continuidad del espacio y el tiempo dentro de la diégesis.

b) Funciones semánticas: En cuanto a la creación de sentidos a partir del montaje, se puede decir que en su mayoría la función semántica de esta película es de tipo connotado, ya que hay una evidente carga en esta escena, de un segundo sentido en la construcción del relato que va más allá de lo aparente, y que busca transmitir toda una ideología del director acerca de la realidad, de las apariencias, entre otras cosas más.

A la vez hay aspectos denotados, por la manera en que se da paso a través del montaje, de construir un espacio y un tiempo fílmico determinado.

c) Funciones rítmicas: El silencio predomina en gran parte de la escena, y sólo a ratos se deja escuchar el sonido del viento, de los árboles y de algunos pajaritos. Esto genera en el filme, un ambiente muy especial para lo que está ocurriendo. Thomas está observando a unos mimos representar un juego de tenis sin raquetas y sin pelota, todo está en silencio, y

así como los mimos permanecen callados, el montaje tampoco busca traer a colación sonidos ajenos que interrumpan el momento. Todo transcurre de manera natural, sin prisa y sin ser demasiado lento. Las tomas siguen el juego, y cada vez se vuelven más rápidas a medida que el juego también lo es. La cámara sigue la “pelota” por el aire, y eso genera movimiento en la escena. A pesar del silencio, no hay un estancamiento de las imágenes, porque ellas mismas generan su ritmo propio, y el silencio manifiesta una espera, una reflexión, una contemplación que al final parece completarse, cuando Thomas forma parte del juego, y comienza a escuchar ese partido imaginario a la distancia.

V. RESULTADO DE LOS ANÁLISIS

1. Estilo autoral de Alfred Hitchcock

Una escritura que se quiere plena, transparente, necesitará entonces de un trabajo de montaje que, para la construcción de universos «bien estructurados, coherentes, legales y plenamente legibles», se ocultará bajo los dictados del relato, gestionando tanto el saber del espectador —y por consiguiente, su deseo— como otorgando una ordenación, una lógica causal, espacial y temporal a los materiales significantes.⁴⁵

Para poder definir el estilo autoral de Hitchcock dentro de *La ventana indiscreta*, primero se deben determinar algunos rasgos generales que se conocen de su trabajo como dentro de un momento histórico, en donde el rol del director va cobrando auge en la construcción de las películas, y perteneciente al movimiento ya instaurado para cuando el director comienza a trabajar en Hollywood, el modelo de representación institucional; para de esta manera ver de qué manera estos aspectos generales se reflejan en el filme, y así también diferenciarlos de las propuestas auténticas del autor, o de su técnica personal dentro del sistema estandarizado como lo era la industria hollywoodense. En este sentido, se partirá desde lo más general hasta lo más personal, en donde se puede ver cómo rompe con ciertas normas establecidas, y se permite darle nuevos significados a los elementos clásicos y destacarse en su trabajo con los planos, el movimiento de la cámara, el sonido, entre otros.

El cine clásico de Hollywood...

En el trabajo general de Hitchcock y en especial con *La ventana indiscreta*, se puede encontrar una película con muchos rasgos de una historia típicamente narrativa clásica.

(...) pese a las radicales divergencias teóricas entre los más relevante historiadores y analistas, una serie de principios interrelacionados entre sí parecen aproximarlos a la hora de caracterizar el funcionamiento del modelo: la ocultación del trabajo de enunciación —bajo el (aparente) fluir de los aconteceres narrativos, el dominio de la narración sobre el discurso, la permanente disposición del montaje —entendido aquí, veremos, como lugar de enunciación— a plegarse a las necesidades del relato, la transitividad, relacionabilidad e invisibilidad de los significantes (visuales y sonoros)

⁴⁵ José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, p. 26

al servicio de una lógica narrativa causalmente motivada. David Bordwell, por ejemplo, señala que el *classical style* ha de definirse como un limitado número de recursos técnicos que la narración utiliza como vehículo para la transmisión por parte de la trama de la información de la historia y Robert B. Ray, por su parte, lo define como un *invisible style* cuyo procedimiento básico sería la sistemática subordinación de cada elemento cinematográfico a los intereses de la narrativa de la película (iluminación no demasiado visible, cámara a la altura del ojo, encuadre centrado en los elementos fundamentales de la escena, etc.).⁴⁶

De esta manera, catalogado como un estilo perteneciente al cine clásico de Hollywood, el trabajo de Hitchcock coloca la narración en un punto de vista en el cual es necesario dar la mayor cantidad de información posible, para que el relato sea asequible a todo espectador. *La ventana indiscreta* es parte del estilo clásico, porque posee un montaje continuo, hay un uso considerable del plano contraplano, y sobre todo por la linealidad en la construcción, que además lleva un orden en el cual desde un principio se presentan tiempo, lugar y personajes centrales, una linealidad de causa y efectos, y con un final lógico, que deja la sensación que no quedaron cabos sin resolver. Final cerrado en donde se resuelven los problemas planteados durante el transcurso de la trama, los personajes se desarrollan y se puede decir que la cadena causal se cierra de manera satisfactoria. Desde un comienzo del filme la trama lleva a sospechar de un asesinato, y sobre todo de qué fue lo que realmente pasó con la esposa del vendedor, y al final todo se resuelve de manera que no quedan dudas y todas las interrogantes que fueron surgiendo a medida que el relato se desarrollaba, se responden y se cierran. Igual sucede con el problema planteado a partir de la incompatibilidad de personalidades entre Jeff y Lisa, que en un principio pareciera ser una relación a punto de terminar, pero a medida que transcurre la historia, sus personajes se van desarrollando y logran darle una solución a sus diferencias, llegando hacia el final con todo resuelto para darle un final feliz a la película.

Por consiguiente, se puede decir que como parte de una película narrativa, los espectadores encuentran en *La ventana indiscreta*, un filme en donde los problemas que se han planteado en el curso de la acción obtienen una resolución. El filme al culminar cierra los temas propuestos, en especial el tema principal relacionado con el asesinato de la Sra. Thorwald; se sabe que sí ocurrió un asesinato, y además cómo fue que lo hizo Thorwald.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 22

Se conocen detalles que incluso coinciden con suposiciones hechas por el personaje de Stella, como cuando se confirma que efectivamente las partes del cuerpo habían sido lanzadas al río, y también que el vendedor sí había enterrado algo en el patio trasero debajo de las flores. Y es que con una película perteneciente a un modelo narrativo clásico, al espectador se le dan las herramientas para que pueda captar pistas, recordar información, se anticipe a lo que va a suceder junto con los personajes, para que de cierta manera sienta que tiene una actividad dinámica con la información, y luego se le completa la información para que no queden vacíos al finalizar la filmación.

El tratamiento de los personajes dentro de una narración estandarizada se caracteriza por poseer un personaje central que se mueve como un agente causal de gran parte de las acciones, y en donde este movimiento está determinado generalmente por causas psicológicas personales, decisiones o el tipo de personalidad predominante del personaje. Es importante dentro de este tipo de narración el establecimiento de una meta, el deseo de obtener algo, y en el caso de *La ventana indiscreta*, a Jeff lo mueve el deseo de conocer lo que realmente sucedió en ese apartamento de enfrente aquel día que él vio a Thorwald salir con su maletín en mitad de la noche, y tiene como meta desenmascarar a Thorwald como un asesino. Podría decirse que su gran motivación es comprobar que tiene la razón en cuanto a lo que piensa, porque él no se preocupa por la mujer, ni tampoco quiere hacer justicia por el asesinato, lo que más parece interesarle es demostrar que lo que él piensa es la verdad. De esta manera, sucede en el filme a partir de la conducta de Jeff, lo que comenta Bordwell acerca del relato clásico y sus personajes, “el deseo establece una meta, y el desarrollo de la narración probablemente tendrá que ver con el proceso de conseguir esa meta.”⁴⁷

Sin embargo, Truffaut logró ver a partir de una larga entrevista a Hitchcock, que comenzó en 1962 y finalizó en 1966, en la cual comentan acerca de la película, que la motivación real de Jeff no es del todo parte de un discurso narrativo estándar, en el cual su personaje tiene motivaciones morales, espirituales o materiales que lo impulsen en sus acciones, sino que en Jeff la causa de su movimiento tiene que ver más con un capricho egoísta, ya que su acción no tiene una verdadera justificación más que satisfacer su propia curiosidad.

⁴⁷ David Bordwell, *El arte cinematográfico. Una introducción*, p. 82

(...) al final de *Rear window*, cuando el asesino entra en la habitación, dice a James Stewart: « ¿Qué quiere de mi? » James Stewart no encuentra ninguna respuesta, porque su acción no tiene justificación y ha actuado por pura curiosidad.⁴⁸

Hitchcock y la transparencia...

Para poder hablar de cine clásico, es cuando se habla de un medio que se hace comprensible para todo espectador, no presenta una lectura cerrada, es muy abierta, y posee códigos fáciles de comprender dentro de un lenguaje universal. Además que está compuesto de manera transparente, que es cuando el narrador trata de borrar su huella como narrador, y cuando hay una disposición de los elementos espacio y tiempo, que busca dar la impresión de realidad. A partir de lo anterior, y a pesar que Hitchcock muchas veces se calificó como formalista por su creencia en la mirada, y en su afán de dirigir la mirada hacia un objetivo específico; se puede hablar de cierta búsqueda del realismo por parte del director.

Hitchcock es considerado y admirado con frecuencia como un formalista único e innovador, interesado principalmente en la exploración de la estructura y la técnica cinematográficas, y como adepto a la fantasía cuyas películas giran en torno a las irrupciones de lo extraordinario. Pero parece que él siempre se ha considerado un “realista”, un término notablemente resbaladizo y ambiguo, pero que hace referencia a su conciencia de las diversas fuerzas que limitaban su autonomía: trabajaba dentro del sistema de un estudio, la realización de una película es una empresa comercial además de artística, y el público actúa en cierto modo como director tanto como el propio cineasta, al exigir personajes vívidos y naturales y al menos un toque de realidad en sus distracciones.⁴⁹

Para Hitchcock “la técnica no es más que un medio para conseguir un fin y el público no debe darse nunca cuenta de que la cámara, el director o el fotógrafo están haciendo milagros. Todo debe fluir con facilidad y naturalidad.”⁵⁰

Y esta naturalidad y toque de una búsqueda de realidad en *La ventana indiscreta* se ve claramente en el filme, por el cuidado con que se realizó la escenografía para que fuera lo más realista posible, los extras que le daban vida al lugar y a la calle que se ve a lo lejos,

⁴⁸ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, p. 190

⁴⁹ Sydney Gottlieb, *Hitchcock por Hitchcock*, p. 63

⁵⁰ *Ibidem*, p. 280

los personajes con una amplia gama de personalidades tomadas de la vida común, el cuidado de los sonidos y de la música; la iluminación acorde con el momento del día. Aunque sea un filme con una historia de ficción, hay una búsqueda de realismo en lo planteado, en las imágenes, y sobre todo de los sonidos, en donde Hitchcock tenía un gran conocimiento de la función de los efectos sonoros, del silencio y de la música como complemento indispensable para la parte visual, para los cortes, para intensificar las emociones de una manera completa. Y esto se puede ver claramente a lo largo del filme, como por ejemplo en la escena final, después de la llamada de Thorwald a Jeff, momento en el cual el silencio se hace esencial y el predominio de los sonidos ambiente y ruidos que no se sabe con certeza su origen, aumentan la expectativa y el suspense.

También se ve como se involucra la música como parte de la diégesis y como parte de los significados que se quieren transmitir con la composición musical que hace el pianista. En un comienzo le cuesta y se ve frustrado tratando de componer, en esos momentos la relación de Jeff y Lisa no anda muy bien, el filme está comenzando, se inician las dudas de Jeff acerca del asesinato. Pero de a poco la pieza musical va adquiriendo forma, al igual que lo va haciendo la trama, y ya al final cuando parece estar lista la melodía, cuando el pianista practica con sus compañeros, es cuando ésta salva a Miss Lonely Heart del suicidio. Y ya al final, cuando todo está resuelto dentro del filme, y sobre todo pareciera que el romance entre Lisa y Jeff a llegado a un acuerdo, comienza a escucharse para cerrar la historia, la pieza ya una vez lista, y en donde sobresale el nombre de Lisa mientras se la ve a ella contenta con una nueva apariencia leyendo un libro del estilo de Jeff, esperando que él se duerma para ver la revista que a ella realmente le interesa. Ya cuando todos los cabos se atan, la música que ha acompañado el relato desde un comienzo, también logra cerrarse satisfactoriamente en la composición del pianista.

Hitchcock decía, “cuando le cuentas un cuento a un niño pequeño sentado en tus rodillas, ya sea Caperucita o lo que sea, tienes que hacer que parezca real.”⁵¹ Es por ello que es posible encontrar en *La ventana indiscreta* un meticuloso cuidado con los detalles expuestos en escena, en especial con el sonido, que se buscó que siempre proviniera desde la distancia original desde donde se suponía el personaje de Jeff la estaba escuchando, y no superpuesta en la cinta o en cualquier lugar de la escenografía. A parte de éste, hay otros efectos que buscan el verismo en el tratamiento de sus personajes, como que el personaje

⁵¹ *Ibidem*, p. 294

de Jeff sufre por el calor, le pique la pierna en la cual tiene en yeso, que los personajes tengan hambre, entre otros pequeños detalles que enriquecen la trama con situaciones de la vida real, para que mientras sean vistas, también parezcan formar parte de un mundo real.

El movimiento itinerante de la cámara durante el filme, es también un reflejo de la búsqueda de Hitchcock como autor, para tratar de reflejar el movimiento de la vida real dentro de sus películas, sin buscar ser rebuscado sino transparente, y así no distanciar al público ni hacerlo caer en cuenta de que está observando una fantasía. Durante gran parte de *La ventana indiscreta* la cámara se mueve con sutileza a través de múltiples paneos y dolly, siempre de una manera que no deja de favorecer el contenido de las imágenes y del relato sobre la técnica; movimientos que pasan desapercibidos y que además se expresan como el reflejo de la mirada natural de cualquier espectador. Esto se puede ver desde un comienzo, cuando la cámara recorre el patio trasero y sus edificios, y además va introduciendo parte de los personajes; y también se ve en muchas de las ocasiones que Jeff está observando a sus vecinos, y la cámara desde un punto de vista subjetivo hace un recorrido por el espacio, deteniéndose a intervalos, pero siempre de manera natural sin romper con las leyes de montaje interno o de linealidad que posee un relato clásico.

En mi opinión el lector se encuentra exactamente en la misma situación que el espectador de cine. Y muy probablemente yo empezara a hacer películas de suspense porque me gustaban mucho los cuentos de Edgar Allan Poe. Sin ánimo de parecer poco modesto, no puedo evitar comparar lo que yo intento poner en mis películas con lo que Poe pone en sus cuentos: una historia absolutamente increíble relatada a los lectores con una lógica tan alucinante que se tiene la impresión de que esa misma historia podría ocurrirte a ti mañana mismo. Y ésa es la regla del juego si se quiere que el lector o el espectador se pongan subconscientemente en el lugar del protagonista, porque en realidad la gente sólo está interesada en sí misma o en las historias que podrían afectarla.⁵²

El suspenso...

Una de las marcas más importantes dentro del estilo de Hitchcock es el suspenso. En este tipo de género predomina el uso de un plano objetivo que otorga al espectador un mayor conocimiento del que tienen los personajes, y permite generar tensión en la escena.

⁵² *Ibidem*, p.139

Sin embargo también es posible encontrar en el manejo del suspenso, otros momentos en que prevalece la subjetividad de algunos personajes, y es eso precisamente lo que sucede en gran parte de este filme. El efecto del suspenso se logra a través de un plano subjetivo, porque el personaje de Jeff se comporta como un espectador, y en el momento cúspide de tensión fílmica, cuando Lisa está en el apartamento de Thorwald, y se ve éste último que está llegando; Jeff al ser el espectador y ver desde la distancia al personaje de Lisa, conoce más que ella, y eso es lo que le genera un gran suspenso y angustia, porque conoce sin que ella lo sepa, la amenaza que está latente y próxima a su encuentro. Y como los espectadores de *La ventana indiscreta* están sincronizados con su personaje, y ven todo a través de sus ojos, están formando parte del mismo suspenso que posee Jeff, porque al igual que él, poseen más conocimiento que Lisa, que es el personaje que corre peligro.

(...) me parece que en la actualidad podemos tener dos tipos de suspense. Podemos tener el suspense de la consabida persecución, al que yo llamaría suspense objetivo, y luego está el suspense subjetivo, que es el de permitir que el público experimente a través de los pensamientos o la mirada de los personajes. Se trata de algo muy distinto.⁵³

En general, la tensión que genera Hitchcock está originada por la información que la narración otorga, y por el conocimiento de los personajes; sin embargo la narración siempre evita dar cierta información clave para mantener la tensión de la trama.

No cabe duda entonces de que el cineasta —«la personalidad autoral de Hitchcock»— explota ciertas posibilidades extremas de los esquemas narrativos clásicos, oscilando «entre la restricción y el exceso de información dentro de parámetros estrechos (es decir, presentando el punto de vista de un único personaje) y, a su vez, exhibiendo su omnisciencia al suprimir información crucial.».

Con todo, en definitiva, el director se mantiene en los límites clásicos: «Hitchcock no siempre nos mantiene al tanto de su presencia como narrador».⁵⁴

El manejo del suspense en Hitchcock, no sólo es una cualidad del género, sino una muestra de su rol como un *auteur* cinematográfico, porque en su obra se denota que no sólo se quedó con el modelo impuesto de la industria ni del género, sino que buscó innovar

⁵³ *Ibidem*, p. 268

⁵⁴ José Luis Castro de Paz, Alfred Hitchcock, p. 52

la técnica e imprimírle un sello personal, logrando que la mirada subjetiva adquiriera preponderancia dentro de un montaje analítico, aún siendo parte de un modelo clásico de representación. Y esto se puede ver claramente en el filme analizado, por la abundancia de planos subjetivos como parte de la mirada de su personaje central, y porque en general, todo el filme está compuesto dentro de un discurso que no rompe con las reglas de tiempo y espacio, y continuidad de las acciones, que se requieren dentro de un relato clásico.

El plano subjetivo...

Si *Rear window* pertenece al cine clásico, y como tal privilegia la enunciación impersonal y la narración omnisciente, por ser estos elementos fundamentales para mostrar una visión clara de la acción; también es posible encontrar un complejo juego de relaciones y fluctuaciones entre diferentes puntos de vista (de los personajes y de la instancia enunciativa), que tienen como fin la mayor comprensión del film y de sus personajes. Es por ello que a este director se le ha atribuido la utilización del tratamiento subjetivo (primer plano de la persona y lo ésta ve), como uno los recursos más utilizados en algunas de sus películas. Este es el caso de *La ventana indiscreta*, en donde a través de los ojos del personaje de Jefferies, se ofrecen al espectador las imágenes de su entorno, provocando así que éste se identifique con él, y asimile la actividad perceptiva del personaje con la propia. Esto Hitchcock lo logra con la utilización de diversos recursos a parte del eje de mirada, como lo son la utilización de la cámara fotográfica y los binoculares de Jeff, que permiten ver como sería en realidad la visión de su personaje en ese momento determinado, y así con planos que muestran diferentes distancias focales, generan planos más realistas para el espectador.

El sonido y la subjetividad...

El trabajo de la subjetividad en Hitchcock, no sólo se limita al trabajo de los planos, sino incluso en el manejo de los efectos sonoros. En este sentido es posible observar durante todo el transcurso de *La ventana indiscreta* como se escuchan los sonidos que el personaje percibe, ya que los sonidos son parte de la diégesis, y esto proporciona un mayor grado de subjetividad, que Bordwell denominaría “subjetividad perceptiva”. Desde el comienzo de la historia se escucha una música, que luego se nota que proviene de la radio de uno de los vecinos de Jefferies, entonces lo que parecía en un momento ser una música ajena a la historia, extradiegética, se identifica como parte del relato. Asimismo sucede con la música que escucha la bailarina y cada vez que el pianista practica con su grupo de

amigos. Siempre se escuchan sonidos y música que son parte de la diégesis, y además, se escuchan siempre desde la perspectiva de Jeff, porque no se escuchan del todo nítidos, sino con el volumen que debería existir si el espectador estuviera en el lugar del personaje y el sonido se originara de una distancia no tan cercana. Hay un predominio de la auricularización interna, con una perspectiva sonora en donde el ruido, la música y las palabras en general, se ven filtrados por la posición del personaje.

La utilización del sonido también tiene otras funciones, como generar suspenso, sobre todo en el momento en que Jeff está asustando luego que recibe una llamada y asume que es de Thorwald. Cada vez que se escucha un ruido que proviene desde afuera de su apartamento, se genera tensión y suspenso.

Para Hitchcock según sus propias declaraciones, era necesario que durante toda la película existieran efectos sonoros de algún tipo, porque para él si el sonido era interrumpido, la película podía decaer en su continuidad; pero resaltaba que los sonidos deberían ser lo más naturales posibles, y efectivamente eso es lo que se puede apreciar en *La ventana indiscreta* desde un comienzo hasta el final. Hay un constante juego cinematográfico con el fuera de campo, en el cual los personajes que no se ven, siguen siendo perceptibles a través del sonido, igual que con los sonidos de la calle, y con la música proveniente de otros apartamentos diferentes al de Jeff.

También es posible encontrar en Hitchcock la utilización del plano objetivo con un fin determinado, pero en *La ventana indiscreta* no es tan importante como el plano subjetivo, porque el filme busca por sobre todas las cosas la empatía e identificación entre el personaje central del fotógrafo y el espectador. Y los planos objetivos muchas veces generan lo contrario, ya que se ven las situaciones desde afuera, sin que haya una identificación directa con lo que va aconteciendo, sin que se tome partido desde una mirada omnisciente.

El valor de las imágenes sobre el de las palabras...

Este es uno de los ingredientes del verdadero cine. Componer los objetos visualmente, contar la historia visualmente, materializar la acción en la yuxtaposición de imágenes

que tienen su propio lenguaje específico e impacto emocional: eso es cine.⁵⁵

Es clave, en el estilo de Hitchcock, cómo expone a sus personajes desde un comienzo de la película, no utilizando la palabra y el diálogo como excusa, sino especialmente basándose en las imágenes.

Hitchcock tiene una capacidad de presentar e introducir los temas y sus personajes, sin necesidad de recurrir a las conversaciones explicativas, sino únicamente bastándose de la imagen como principal recurso discursivo. Esto es posible verlo en varios momentos de la película, sobre todo en el comienzo cuando a partir de continuo movimiento de cámara compuesto principalmente de paneos, se introduce el espacio, algunos de los personajes y principalmente rasgos característicos de la identidad del personaje central. Sobre esto, hay una conversación que resume muy bien el tema del movimiento de la cámara, el uso de los planos, y la capacidad expresiva de los recursos visuales, en un fragmento de la entrevista que le realizó François Truffaut a Hitchcock a principios de los 60, y en el cual hablan precisamente acerca del comienzo de la película:

F.T.: desde este punto de vista la exposición del filme es excelente. La cámara se pasea por el patio adormecido y va a recoger el rostro sudoroso de James Stewart, luego recorre su cuerpo hasta la pierna enyesada, sigue hasta una mesa en la que se ve el aparato fotográfico roto y un montón de revistas y, en la pared, se ven unas fotos de coches de carrera en plena acción. En este primero y único movimiento de cámara, sabemos dónde estamos, quién es el personaje, cuál es su oficio y lo que le ha sucedido.

A.H.: Es la utilización de los medios que posee el cine para contar una historia. Esto me interesa más que si alguien le preguntara a Stewart: «¿Cómo se rompió la pierna?» Stewart contestaría: «Tomaba una foto de una carrera de automóviles, una rueda se soltó y me ha herido.» ¿No es eso? Sería una manera vulgar de tratar la escena. Para mí, el pecado capital que puede cometer un guionista es que, cuando se discute algún problema, lo escamotee diciendo: «Lo justificaremos con una frase del diálogo.» Y no pienso que el diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual.⁵⁶

⁵⁵ Sydney Gottlieb, *Hitchcock por Hitchcock*, p. 210

⁵⁶ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, p. 190-191

Planos expresivos...

La utilización de los planos en Hitchcock no es fortuita, ya que por lo que se sabe antes de iniciar la filmación de cualquiera de sus películas, este director dejaba listo todo el *story board* para poder comenzar a grabar. De esta manera es posible encontrar en *La ventana indiscreta*, un sumo cuidado en los planos y en la angulación de las tomas, la mayoría de las veces enfocados en manifestar una sensación específica del momento. Se utilizan planos cerrados para aumentar la tensión, ángulos en picado igualmente para manifestar la angustia de los personajes, o planos en contrapicado para exponer otra emoción. Algunos ejemplos de esta utilización de los planos y su angulación como recurso expresivo, se puede ver hacia un final de la película, cuando Lisa está en el apartamento de Thorwald, y éste llega de repente encontrándose con ella; en ese momento la angulación que muestra a Jeff y Stella que están preocupados observando todo desde el edificio de enfrente, cambia a un plano en contrapicado de ambos mostrando su angustia. Luego, en el momento en que Thorwald atrapa a Lisa y empieza a forcejear con ella, la tensión en la escena aumenta y asimismo la inquietud de Jeff, por lo cual se le muestra sólo a él en un primer plano que resalta sus expresiones. Seguidamente, cuando llega la policía al apartamento de Thorwald, Jeff y Stella se muestran en un plano en semi picado, que al contrarrestar con el contrapicado de antes, y por la expresión de sus facciones, refleja cómo su emoción ha cambiado de un estado de intranquilidad a un estado de alivio. El mismo tratamiento del plano expresivo, se puede ver en el momento en que Thorwald llama a Jeff y se queda callado, a partir de ese momento la cámara se va acercando lentamente hasta su rostro, hasta quedar en un plano más cerrado, primer plano, que le da mayor énfasis a la emoción de su personaje.

Un plano, el llamado de situación (*establishing shot*) será, entonces —modélicamente—, el encargado de ofrecer la mirada del espectador, la totalidad del espacio, así como las posiciones de cada uno de los personajes en su interior. Las fragmentaciones posteriores —aunque el plano de situación no siempre habrá de aparecer al principio de la secuencia— tendrán así aquella composición plástica como punto de referencia y eje vertebrador, al que se volverá en diferentes momentos (*reestablishing shot*) para asegurar el mantenimiento imaginario de un espacio homogéneo, fluido y continuo por parte del espectador. Pero en planos (*breakdown shots*) que privilegiarán en su composición aquello —objetos o, sobre todo,

personajes— más relevantes de cara a la progresión narrativa.⁵⁷

El manejo de las cámaras en Hitchcock, con sus planos objetivos y subjetivos, con ciertos cuadros permiten poder observar como los personajes se miran entre sí, y que es lo que observan de su entorno; realizando en su obra “una «conciencia cámara» definida no por las acciones que muestra, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Ese especialísimo sentido del cuadro, entonces, no depende sólo de su capacidad de componentes. Si hay tantos planos como cuadros —explicando su predilección por el plano corto—, cada uno muestra una relación o una variación de la misma que modifican la acción.”⁵⁸

El montaje...

En estas y otras relaciones, los personajes actúan, perciben y experimentan, pero sólo el montaje puede dar cuenta del tejido esencial —mental— que las determina. De ahí la estricta economización del gesto, la interpretación casi neutral que Hitchcock requería de sus actores; «lo único que tiene que hacer —llegaba a indicarles el cineasta— es encajar en el cuadro y en el ángulo de la cámara que yo necesito»... La acción, sin duda, gira todavía en torno al personaje protagonista, pero es la cámara —valga aquí la expresión de Hitchcock— la que, por medio de la indagación en objetos clave para el desarrollo de aquélla, crea las relaciones mentales, condicionando el devenir de los sucesos narrativos.⁵⁹

En cuanto al montaje, en *La ventana indiscreta* predomina el efecto Kulechov en donde los planos muestran en primera instancia al personaje de Jeff observando, luego se ve lo que él ve, y posteriormente su reacción. Por lo tanto se trata de un montaje subjetivo, en donde prevalece el plano-contraplano con emparejamiento del eje de miradas, que le dan el ritmo y la forma necesarios para los efectos que se desean lograr en la película.

El ritmo...

El hecho de estar sentado en el mismo sitio acaba provocando un cierto cansancio. Para que este cansancio no es traduzca en aburrimiento o impaciencia a menudo es necesario acelerar un poco las cosas hacia el final, es especial si se trata de una

⁵⁷ José Luis Castro de Paz , Alfred Hitchcock, p. 31-32

⁵⁸ *Ibidem*, p. 86

⁵⁹ *Ibidem*, p. 118

película larga. Esto significa más acción y menos conversación (...)⁶⁰

Para Hitchcock era importante que a medida que la película se acercara hacia el final, al momento de tensión, todo debía comenzar a acelerarse en la forma en que estaba constituido el filme, cambiando incluso hasta la forma de actuación de sus personajes. Esto se puede evidenciar claramente en *La ventana indiscreta*, porque cuando comienza la película, en la primera parte de la trama se encuentran la mayor parte sus diálogos, están las primeras conversaciones de Jeff que introducen a su personaje y a ciertas líneas narrativas recurrentes dentro de la historia (por ejemplo cuando habla con su jefe acerca del matrimonio y de su trabajo, cuando habla con Stella acerca de su relación con Lisa, y cuando habla con Lisa acerca de sus diferencias). Y a medida que transcurre el relato hay menos diálogos, y mayor énfasis en las acciones e imágenes, como cuando Lisa decide entrar al apartamento de Thorwald, momento a partir del cual, cada toma y cada acción pasan más deprisa, hay menos diálogo, y se le da mayor énfasis a las imágenes, con un montaje más dinámico, de muchos más cortes.

Hitchcock y su público...

(...) a mi organización de producción y distribución incorporaría un equipo de investigadores que averiguaría e informaría sobre las tendencias y fluctuaciones del gusto del público y las reacciones de los espectadores en los centros claves del país y del mundo, observaría la eficacia comparativa de diferentes tipos de publicidad, etcétera; y a través de ellos tendría los dedos sobre el pulso del público, averiguaría lo que quiere y haría mis planes en consecuencia.⁶¹

Como se puede ver, Hitchcock tenía un gran interés en satisfacer a su público, y uno de los objetivos principales de sus películas era que realmente entretuvieran; es por eso que siempre buscaba la manera de capturar su interés a través de las historias, pero sobre todo en el tratamiento de las mismas, utilizando la técnica que le daba el medio, pero innovándola, modificándola de manera necesaria para que su público se identificara más con los personajes, para que se involucrara en las historias, se sorprendiera y se angustiara como sus personajes, y por ellos. Y ese gran interés por el espectador, ese conocimiento sobre el desempeño del espectador frente a las películas, sobre la función y en especial sobre su comportamiento, se ve muy bien reflejado en *La ventana indiscreta*, filme en

⁶⁰ Sydney Gottlieb, Hitchcock por Hitchcock, p. 205

⁶¹ José Luis Castro de Paz, *Alfred Hitchcock*, en "Si yo fuera director de una productora"

donde su personaje central ha sido comparado en reiteradas ocasiones con un espectador cinematográfico.

Con el predominio del plano subjetivo y el personaje de Jeff que vive la mayor parte de la historia observando a sus vecinos de enfrente, viendo sus mundos personales, así como si fueran parte de un teatro, de un cine, cada historia dentro de apartamento distinto; se resalta el valor del personaje como un espectador dentro del film. Jeff se convierte en esta película, en un espectador que disfruta inmiscuyéndose visualmente en la vida de los que espía, disfruta observando, y encuentra en aquello que observa la causa de diversas emociones, como incertidumbre, risa, sorpresa, suspenso, entre otras; así como lo hace un espectador de cine al ver una película. Su personaje no se involucra con lo que ve, sino que es un observador que no puede moverse de su butaca para llegar a los personajes, sino que sólo se involucra activamente con sus suposiciones, con su pensamiento. Esto ocurre en gran parte de la historia, sólo hasta que Jeff decide involucrarse y le manda la nota a Thorwald, traspasando la barrera entre el mundo lejano casi ficticio que observaba y su propia realidad.

Y es tanta la sincronía que Hitchcock logra entre el espectador de cine y su personaje como un espectador más, que ya hacia un final de la trama, cuando Jeff observa a Lisa en el apartamento de Thorwald con el anillo de la esposa, todo a través del lente de la cámara fotográfica, y ve que Thorwald lo ha descubierto, podría decirse que el espectador de la película, también se siente al descubierto, porque todo ha sido creado para que el espectador se identifique por completo con el personaje del fotógrafo. Jeff había actuado hasta el momento como un espectador pasivo ante los acontecimientos, y por ello la gran identificación público-personaje; pero ya a partir de ahí, al ser revelada su posición dentro del escenario y verse descubierto por un personaje del escenario, ya su rol no es la de un espectador, y el filme cobra otro sentido, porque a partir de ese momento se unen los dos espacios y a partir de ahí serán los espectadores los que deben seguir atentos y preocupados por la vida de Jeff.

2. Estilo autoral de Michelangelo Antonioni

«Quiero contar historias diferentes con medios diferentes», le decía Antonioni a Godard en la famosa entrevista de Cahiers du Cinéma en 1964. La cuestión de la forma es el rasgo distintivo de la obra antonioniana. Como señalaba Susan Sontag, «el estilo de un artista no es otra cosa que el idioma particular en que despliega las “formas” de su arte». Y analizar los films de Michelangelo Antonioni significa, ante todo, analizar su estructura, rastrear los fundamentos básicos de su estilo. Solamente buceando en el interior de la experiencia estética podemos atisbar la dimensión materialista de su cine. Por más que algunos hayan querido liquidar el concepto de formalismo como censura, en realidad las formas son ideas, búsquedas estéticas para poner de manifiesto el proyecto del autor.⁶²

La huellas del neorrealismo italiano...

Antonioni es un cineasta que en sus inicios formó parte del neorrealismo italiano, y por ende, tiene en su estilo ciertos vestigios del movimiento en la técnica y en la manera en que compone alguna de sus historias, especialmente a nivel visual. A grandes rasgos, entre las características más sobresalientes del movimiento y que son posibles de encontrar en el trabajo antonioniano, aparece su interés especial por el ser humano, la construcción narrativa constituida de detalles no motivados causalmente, las historias que se permiten cerrar sin la típica clausura llena de explicaciones del relato clásico y, los movimientos de cámara y de los personajes que buscan ser tan espontáneos como la vida real; además está la realización de filmaciones al aire libre (que fueron motivadas por falta de estudios), en espacios reales, que permitieron mayor libertad con los movimientos y los encuadres de la cámara. En *Blow up*, esto se puede ver reflejado en la temática, por la preocupación del hombre, no de una manera como en el neorrealismo en donde importa sobre todo su contexto social, político y económico, pero sí por la preocupación del ser humano y su interioridad. Hay rastros del movimiento neorrealista en las tomas al aire libre, en el parque, mientras el Fotógrafo recorre con su automóvil algunas calles de Londres. No hay causalidad en las acciones que mueven al personaje, no pareciera haber motivaciones reales, más que el impulso y la espontaneidad de la vida; es el hombre dejándose llevar por los acontecimientos que lo rodean, más que por fuerzas de tipo moral. En especial se ve la influencia italiana, por la narración libre, que se permite innovar en la forma del relato, y no poseer un final comprensible y coherente a la manera de los establecimientos

⁶² Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 57

del cine clásico, que llenan las expectativas de los espectadores dándole las respuestas a todas sus interrogantes planteadas durante el transcurso de la película; sino un fin abierto libre para las interpretaciones y para la reflexión del hombre. Al finalizar *Blow up* quedan muchos vacíos en la información de la vida de los personajes, del lugar, no se sabe por qué mataron al hombre, ni qué pasó con su cuerpo, o con la chica, ni tampoco qué pasará de ahí en adelante con Thomas, o si habrá algún cambio en su vida a partir de ese momento. Todo queda a la reflexión personal.

(...) las obras artísticas pueden crear nuevas convenciones. Una obra enormemente innovadora puede parecer al principio extraña porque no se ajusta a las normas que prevemos... una obra de arte poco común tiene sus propias reglas, creando un sistema formal heterodoxo que podemos aprender a reconocer e interpretar. Finalmente, los nuevos sistemas que presentan estas obras artísticas poco comunes pueden proporcionar convenciones y así crear nuevas expectativas.⁶³

Antonioni, un moderno...

Representante del cine moderno, no perteneciente al cine clásico impuesto por la Industria cinematográfica de Hollywood, Antonioni rompe con muchas de las normas establecidas dentro de una narración clásica. A nivel del contenido no procura dar mucha información ni acerca de los personajes ni de las acciones que se van desarrollando, más bien todo lo contrario, y omite muchos detalles que podrían ser en el caso de un filme perteneciente al modelo clásico importantes para el relato, como por ejemplo el nombre de los personajes, de los cuales en *Blow up* sólo se dan un par de ellos, y ni siquiera son de los personajes principales. Igualmente, tampoco se dan muchos detalles acerca de la vida del protagonista, ni de los personajes que tiene en su entorno. Todo se sabe a partir de lo que se puede o no puede ver, sin que se den mayores explicaciones en los diálogos que permitan esclarecer la relación de todo lo que está sucediendo y de sus personajes en escena. Mucha de la información faltante, el espectador debe suponerla o simplemente aceptar que no es importante conocerla para lo que quiere transmitir el film. O por el contrario, mucho de lo que no se ve, puede convertirse en una parte fundamental para la comprensión de todo el film.

⁶³ David Bordwell, El arte cinematográfico. Una introducción, p. 47

Los filmes de Antonioni son des-narrativos, en la medida en que evitan fáciles implicaciones causales, circulan en un espacio dilatado, disgresivo, recurren a ejercicios del pensamiento a través del monólogo interior, o se aposentan sobre la deriva del sentido como una manera de expresar el drama del tiempo y su ausencia. El narratólogo americano Seymour Chatman, uno de los grandes estudiosos de la obra antonioniana, ha puesto énfasis en la moderna introspección de su cine y en la composición formal que evita la fácil causalidad en beneficio de la contingencia.⁶⁴

Para la industria cinematográfica hollywoodense, en la narrativa clásica, el tiempo y la causalidad eran dos elementos fundamentales para la construcción de la historia. Y entendían que dentro de la historia, las acciones eran principalmente motivadas por causas en su mayoría psicológicas. Antonioni, como exponente del movimiento moderno, en donde la innovación y modificación de los parámetros rígidos y establecidos del cine clásico era fundamental; genera en sus personajes y en la forma de *Blow up* un juego compositivo tanto a nivel de la forma como del contenido. Se arriesga con la estética del film, con los colores y formas de la escenografía, de los planos, y de los sonidos. Y además, realiza una experimentación que va más allá de la forma, y que se adentra en los pensamientos del hombre, desde un punto de vista filosófico lleno de interrogantes sobre el mundo, la realidad, y la ficción.

La narración y su espectador...

La manera en que está realizada una narración es muy importante para que el texto llegue al espectador. Por lo general, una película narrativa clásica permite que los espectadores aborden el texto con expectativas claras, con las cuales sepan manejar la información que se le va otorgando a medida que el filme transcurre. El espectador espera que los conflictos que surjan en el curso de la acción obtengan una explicación o se resuelvan; pero con Antonioni no ocurre nada de lo anteriormente mencionado, ya que como exponente de un cine posclásico que rompe con algunos de los paradigmas de su época, en sus películas no hay una búsqueda imperiosa por entretener al público, de llegar a las masas, a diferencia de Hitchcock; sino que su trabajo expone conflictos que no tendrán una solución, el silencio predominará en la película, se omitirá abundante información de la historia, no habrá motivaciones reales que muevan a sus personajes, y en muchas escenas el valor del color, de la forma y de la estética tendrá mucho más peso que

⁶⁴ Doménech Font, Michelangelo Antonioni, p. 64-65

el de la historia en sí misma. Y es por ello que en un film como *Blow up*, el manejo de los personajes, la falta de información, el transitar errático del fotógrafo, genera una ambigüedad un tanto incomprensible que no es receptiva para el espectador tradicional.

En un relato narrativo clásico, los personajes tienen un tratamiento de agentes causales para detonar la acción, no se le quita el peso a causas externas, causas dentro de la historia políticas, económica, culturales, climáticas, entre otros, pero el mayor peso está en decisiones propias del carácter propio del personaje. Muchas veces la movilización de las acciones del personaje y de la trama, se van desarrollando impulsadas por el deseo, algo que desea el personaje, pero en el caso de *Blow up*, el personaje parece no tener ninguna motivación determinada, no hay una meta establecida, se mueve con absoluta libertad y espontaneidad a lo largo de la historia. Antonioni maneja a sus personajes de una manera libre no esquemática, y en el caso de Thomas, su personaje es disperso, se deja llevar por la inercia, y se convierte en un hombre nómada y compulsivo. La distracción del personaje se convierte en un estilo de vida, en donde nada tiene causas, y no hay un desarrollo en las actividades que emprende, perdiéndose a cada instante en lo que le ofrezca su entorno.

En el cine moderno europeo, los lugares son tan imprecisos como los afectos. De ahí que la figura a la que se recurra más frecuentemente sea la errancia o la «flânerie». Es la forma-vagabundeo a que hacía referencia Deleuze como una crisis de la imagen-acción y el predominio de la videncia. «Los personajes, apresados en situaciones ópticas y sonoras puras, se ven condenados a la errancia o el vagabundeo. Son puros videntes que ya no existen más que en el intervalo del movimiento y que tampoco tienen el consuelo de lo sublime, que les permitirá volver a unirse a la materia o conquistar el espíritu. Quedan más bien abandonados a algo intolerable que es su misma cotidianidad...»⁶⁵

El valor del silencio...

Conocido como maestro del silencio, Antonioni no teme utilizar la falta de sonido, o la muy escasa participación de sonidos en sus películas, como un recurso más dentro de la composición, que puede permitir transmitir emociones y sensaciones, o que realza el valor de las imágenes sobre el de la sonoridad. La utilización de los silencios muchas veces favorecen el detenimiento en la carga simbólica de la escena, en la significación de las

⁶⁵ *Ibidem*, p. 73

imágenes, o en la comprensión de las reacciones de un personaje.

La utilización del sonido en *Blow up*, parece ser bastante arbitraria, y no teme provocar el desconcierto del espectador, y como señala Bordwell puede suceder en la percepción del público que al encontrarse dentro de la historia con una música interrumpida se ocasione una sensación de frustración debido a la necesidad de forma. Pero en el caso de Antonioni, esa interrupción o ese sonido que aparece de la nada, buscan generar otra emoción, una reflexión del espectador frente a lo que está mirando, porque él pide en su obra un espectador no conforme, que piense a través de las imágenes. Y así como en el parque sólo se escucha el sonido del viento sobre los árboles, y ese mismo sonido se repite en el estudio fotográfico al ver las ampliaciones de las fotos sacadas, o cuando Thomas escucha una música en su automóvil y se interrumpe, son momentos en que se les da más importancia al fondo de la imagen, a una nueva emoción que puede estar sintiendo el personaje, o un recurso del montaje para provocar un shock en el espectador que lo distancie del film, mostrándole que no es la realidad, que es una obra de arte, y que por lo tanto requiere de su comprensión, de su reflexión con lo planteado. Cuando se escucha la música en el auto y se interrumpe, luego se pasa a un silencio que ofrece las fachadas de unos edificios, que se concentra en la arquitectura de la ciudad, y cuando Thomas coloca música en su casa mientras observa las fotografías, y de repente se interrumpe, es porque en él algo ha surgido, una interrogante con respecto a las imágenes, algo cambió en su estado emocional. Y lo mismo sucede al final del film, cuando se escucha el sonido distante de un partido de tenis, es un sonido arbitrario, pero que no está ahí sin ninguna razón, sino que va más allá de las apariencias y hace un llamado al detenimiento y la reflexión.

El montaje...

El montaje en la obra antonioniana, y en *Blow up*, refleja cómo a medida que transcurre la historia, las secuencias no buscan necesariamente llevar una sucesión que conduzca los hechos hacia su final, sino que en muchos casos están ahí para expresar un estado emocional. Lo principal para Antonioni era mostrar el ritmo de la vida, para reflejar la velocidad y la intensidad de la vida en la ciudad, se valió del movimiento de la cámara dentro de las tomas y los rápidos cortes entre ellas. Y en otros momentos, la cámara se queda inmóvil, el ritmo se desacelera y todo ocurre con una gran lentitud, y es que así consideraba la vida este director, unas veces agitada y otras veces calmada, y de eso se

trata la composición en su trabajo.

Texto fundamental para su poética que es «La malattia dei sentimenti», surgido de un debate en 1961: «He suprimido todas las conexiones lógicas del relato, los bruscos pasajes de una secuencia a otra, todo lo que hacía que una secuencia sirviera de trampolín para la siguiente, justamente porque me ha parecido, y estoy plenamente convencido de ello, que hoy el cine debe estar más ligado a la verdad que a la lógica. La verdad de nuestra vida cotidiana no es ni mecánica, ni convencional, ni tan artificial como las historias construidas por el cine nos muestran. El ritmo de la vida no es metronómico, es una cadencia tan pronto acelerada como raletizada, inmóvil como vertiginosa. Hay momentos de pausa y momentos de aceleración, y son esas variaciones de “tempo” las que deben resurgir a lo largo de un film precisamente para ser fieles a este principio de verdad».⁶⁶

Predominio del plano objetivo...

En *Blow up* se siente desde un comienzo la presencia del director en sus tomas, de esa mirada omnipresente que muestra al espectador según su arbitrariedad, y no necesariamente siguiendo la mirada de los personajes internos al relato. En un principio cuando Thomas le saca las fotografías a las palomas, y una se va volando, la cámara la sigue de manera arbitraria, no es la mirada de Thomas, tampoco es de otra persona que está en el parque, sino que es una mirada que evidencia a ese ente fuera del texto, que tiene la capacidad para decidir qué mostrar y que no mostrar, así sea o no, relevante para el relato. Luego, en el momento en que Thomas sube a la explanada y comienza a sacarle fotografías a la pareja, también ocurre algo similar con la focalización y ocularización de los planos; no siempre se ve lo que él está retratando, y muchas veces se ve desde otro punto de vista muy disímil al de él. Y hay que resaltar, que ninguna de las visiones que se muestran ven lo que realmente está ocurriendo en el parque, del asesino oculto, y en ese sentido a pesar de la presencia predominante del director, hay un predominio de la mirada de Thomas que carece de información, y así como él no logra ver más allá de lo que él está buscando, los espectadores tampoco pueden hacerlo, porque no hay un cómplice en las imágenes. Quizás Hitchcock hubiera mostrado algo más, el hombre oculto en las ramas, y así generar suspenso, pero ese no es el interés de Antonioni.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 63

La posición del espectador...

Una obra que puede generar atracción por la perspicacia en el tratamiento, a la vez puede ser considerada como estancada, y es por ello que se percibe la poca necesidad del autor para llegar al público, porque no se basa en ningún esquema establecido en cuanto a la narración, o la forma del estilo institucional, que es al cual está acostumbrado el espectador promedio, y que por lo mismo, le facilitaría la lectura de lo planteado en las películas de Antonioni.

Asimismo, se trata de que el espectador se sitúe en la posición límite entre el ver y el no ver como el protagonista de *Blow up* (en propiedad, el «tempo» extendido del montaje de los clichés fotográficos de este film puede ser interpretado como la búsqueda lenta e incierta de un sentido) (...) ⁶⁷

Roland Barthes menciona en la carta *Cher Antonioni* de 1980, escrita para una ceremonia en la cual el director fue galardonado con el *Archiginnasio d'oro* de la ciudad de Bolonia, que la obra de Antonioni tres virtudes del artista auténtico: observación, juicio, fragilidad. “Según Barthes, Antonioni, un moderno empedernido a lo largo de toda su carrera, se opuso categóricamente a los valores anticuados, sobre todo a los relacionados con la experiencia personal (y no política o histórica).” ⁶⁸

Siempre prefería llegar al plató en un estado virginal, abierto a todas las impresiones que pudieran surgir. Sus películas giran alrededor de la incertidumbre de la vida; precisamente este aspecto era lo que más le cautivaba, y con esta actitud logró algunos de sus mejores efectos. ⁶⁹

Lo que más define el estilo de Antonioni es su búsqueda de la experimentación en sus propuestas, el poder expresar la dualidad humana, la incertidumbre, las crisis de la pasión. Su estilo está expuesto en la técnica, en los colores, en la forma, en cada elemento del film, porque todo tiene un significado para él. El cine no es algo sin sentido, sólo parece serlo como parece serlo la vida misma, pero ese es su sello, ser el reflejo de la cotidianidad, de

⁶⁷ Ibídem, p. 64-65

⁶⁸ Paul Duncan y Seymour Chatman, Michelangelo Antonioni, p. 11

⁶⁹ Ibídem, p. 54

los miedos, de lo espontáneo. Todo recae en la experiencia humana que no es estática, que muta y que oscila, porque todo es posible, nada es absoluto, ni la realidad que se aparenta es certera, y es por ello que nada en sus films se puede considerar de manera rígida, porque él deja precisamente la vía para el libre albedrío, para encontrarle los significados que sed deseen con absoluta libertad, como el pensamiento del hombre.

Declaraciones de Antonioni. (Extractos): La verdad de nuestra vida cotidiana no es mecánica, convencional o artificial como en general nos muestran las historias tal como están construidas en el cine. La cadencia de la vida no está equilibrada, es una cadena que ahora se precipita, ahora es lenta, ahora se estanca, y ahora, por el contrario, es vertiginosa. Hay momentos de pausa, hay momentos velocísimos, y creo que todo ello se debe notar en el relato de una película, precisamente para ser fieles a este principio de verdad. No digo esto para decir que se deban seguir al pie de la letra los azares de la vida, sino porque considero que a través de estas pausas, a través de esta tentativa de adherencia a una determinada realidad interna y espiritual, incluso moral, surge lo que hoy cada vez más se califica como cine moderno, es decir, un cine que no tenga en cuenta tanto los hechos exteriores que suceden, sino lo que nos mueve a actuar de un determinado modo más que de otro. Porque éste es el punto importante: nuestros actos, nuestros gestos, nuestras palabras sólo son la consecuencia de nuestra posición personal en relación con las cosas de este mundo.⁷⁰

⁷⁰ Doménech Font, Michelangelo Antonioni, p. 272

VI. COMPARACIÓN DE LOS AUTORES

Para poder comparar y diferenciar el trabajo de Hitchcock y Antonioni, primero hay que analizar las películas estudiadas desde los aspectos más generales de su estilo, principalmente como pertenecientes a unos movimientos cinematográficos de una época y de un entorno específico, y luego ir accediendo a los aspectos más personales de cada uno, que son los que realmente forman el sello autoral en cada una de sus obras cinematográficas.

Entre lo clásico y lo moderno...

Hitchcock pertenece al modelo de representación institucional, su modelo narrativo se mueve a partir de historias transparentes, con una técnica que no busca sobresalir ante los acontecimientos de los personajes, y que por lo mismo, busca que el espectador se sienta en un puesto privilegiado al ver su trabajo. Lo cual puede verse muy bien, como ya se ha mencionado con anterioridad, en el manejo del personaje de Jeff en *La ventana indiscreta*. Antonioni en cambio, ofrece un trabajo que tiende a la opacidad, que no teme mostrar la técnica sobre las imágenes si ésta le permite representar el movimiento real de la vida, o si es funcional para lo que él quiere mostrar a nivel expresivo. Su trabajo se basa en el arte o en la riqueza de los movimientos, y su preocupación principal dista mucho de la necesidad de Hitchcock por llegar a la mayor cantidad de público posible, en donde éste debe quedar satisfecho y entretenido con los resultados. Antonioni busca un público más reducido, dispuesto a aceptar las nuevas convenciones del cine moderno, y que tenga la capacidad de reflexionar sobre el planteamiento cinematográfico que está observando.

La industria cinematográfica de Hollywood que posee un sistema universal que abarca una cantidad de características y parámetros que lo hacen ser un cine comprensible, y en cierta medida con un lenguaje universal, rige gran parte del trabajo de Hitchcock. Es por ello, que este cineasta realiza un cine comprensible para todos, no presenta una lectura cerrada, sino muy abierta, repleta de códigos fáciles de comprender, y siempre busca que en el sistema narrativo haya una disposición de los elementos espacio y tiempo, que se organicen de tal manera que lo representado se asimile a la realidad. Realidad que conlleve a una mayor inserción del espectador con la historia representada. En cambio Antonioni, formado en el movimiento neorrealista italiano, que buscaba alejarse del cine clásico, tanto

en la forma como en sus tramas, adecuarse más a la realidad del hombre, y como base del modernismo en el cine, poseía una necesidad vital de crear nuevas propuestas, y de romper con las formas esquemáticas e inadecuadas del cine clásico; muestra en su trabajo patrones que no son de fácil lectura, rompe con la estructura de un discurso narrativo institucionalizado por la industria hollywoodense, en donde el tiempo y el espacio no son esenciales para darle forma y sentido a la historia (a la manera del estilo clásico), sino son importantes como parte de la vida misma; en donde muchas veces el espacio puede no ser importante, o por el contrario, el espacio es lo que tiene más fuerza entorno a la emotividad de un personaje.

En resumen, hemos definido el sistema clásico como un modelo esencialmente narrativo, donde prima la creación de férreos universos ficticiales guiados por la lógica causal de los sucesos, donde la historia parece dominar a quien la enuncia, ocultándose el trabajo de la escritura —de ahí la denominación de transparente— y con el espectador como centro privilegiado al que no debe escapársele, en cada instante, aquello que es relevante para la comprensión del relato (del que llegará a creerse autor).⁷¹

Aunque Hitchcock es un exponente de la escritura clásica, su ley no es inquebrantable, pues constantemente fue objeto de ejercicios transgresores, quizás no siempre evidentes, pero sí latentes. Y ese es un rasgo por el cual su intención como director, su estilo autoral, puede compararse con el de Antonioni, por la necesidad de utilizar los recursos del medio, de la lengua cinematográfica, para los intereses personales, sin temer dar nuevas propuestas y nuevos sentidos a los elementos. La mayor diferencia en este sentido, es que cada quien estaba inserto en sociedades completamente lejanas, en situaciones políticas, sociales y culturales diferentes, y aunque Hitchcock siempre tuvo la intención de romper con muchos esquemas, no lo hizo por el temor de no llegar al público de esta manera, y quizás por falta de apoyo de la Industria. Antonioni por el contrario, que poseía un mayor apoyo, al estar envuelto en un medio de constantes transformaciones en el arte, tenía más posibilidades para realizar los objetivos que se planteaba en el ámbito cinematográfico.

Hitchcock se mueve dentro de un período de cambios, de “...creciente opacidad que, a medida que avanzaba la década y especialmente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, iba a

⁷¹ José Luis Castro de Paz , Alfred Hitchcock, p. 27

enturbiar, de forma más o menos evidente, la límpida transparencia del lenguaje clásico. (...) Un período fronterizo, reflexivo y turbio, que a lo largo de la década de los cincuenta se erigirá en decisiva bisagra histórica entre lo clásico y lo moderno. Terreno difuminado en el cual se apuntan rasgos de los cines modernos, sin ofrecer empero unas fórmulas alternativas que, básicamente, surgirán en el continente europeo. Un período en el que Hitchcock habrá de gozar, con independencia del interés intrínseco de sus films antes o después, de su máximo protagonismo histórico.”⁷²

Roland Barthes apuntaba que una virtud de Antonioni “es la «fragilidad», un adjetivo aparentemente insólito con el que calificar a un artista consagrado con una mirada tan «firme» e «insistente». Barthes se refiere al riesgo que corrió Antonioni (como todo artista innovador que se precie) al hacer tambalear las nociones convencionales del significado, al anular el «fanatismo del significado», que no es sólo un arma de los estados totalitarios, sino que en las sociedades libres hace que los artistas corran el riesgo de ser ignorados y considerados irrelevantes.”⁷³

La cámara...

Para determinar el estilo personal de un director en particular, siempre es necesario ver la utilización que realiza de los recursos que le ofrece el lenguaje cinematográfico, y tanto Hitchcock como Antonioni han sido reconocidos por sus novedades con respecto ya sea a la posición de la cámara, o al movimiento de la misma en función de los personajes. Todos los usos de la cámara, ya sean en movimiento o fija, en contrapicado o picado, buscan un objetivo frente al impacto de la imagen, de realizar el impacto dramático de las imágenes que se montarán en sucesión para mostrar la progresión de una acción o una historia.

En la mayoría de las películas, se encuentran varios tipos de movimientos de cámara establecidos según lo que se quiere mostrar y narrar. Un movimiento que es posible encontrar generalmente, es el relacionado con el desplazamiento de los personajes, en donde la cámara sigue a un personaje, avanzando delante de él con travelling o siguiéndolo de lado mientras está caminando. Esto se ve en ambos filmes, en *La ventana indiscreta* cada vez que la cámara sigue el desplazamiento de los personajes dentro del departamento, por ejemplo cuando Lisa se presenta y va encendiendo cada luz del lugar mientras dice cada parte de su nombre. Igual sucede cuando los personajes del edificio de enfrente se

⁷² Ibídem, p. 58-59

⁷³ Paul Duncan y Seymour Chatman, Michelangelo Antonioni, p. 19

desplazan, y sobre todo cuando el punto de vista es subjetivo y se quiere representar el movimiento natural de observación de Jeff. En Hitchcock siempre estos movimientos están adecuados a los personajes, y tratan de ser no llamativos para el espectador. En muchos films de Antonioni en cambio, el movimiento de la cámara se destaca frente al relato, pero no porque no esté dentro de él, sino porque en muchas ocasiones se presenta como un movimiento arbitrario del director, que busca con ese movimiento no mostrar necesariamente algo que está en escena, sino transmitir una idea en particular ejerciendo su poder de autor del film, como sucede al final de *Blow up*, cuando sigue la pelota inexistente de los mimos. En esos momentos, al igual que cuando sigue a una paloma por el aire, inevitablemente el movimiento de la cámara se destaca, pero es también porque se destaca la figura del director detrás de ese movimiento. Pero en general, Antonioni también utiliza las cámaras al igual que Hitchcock, adecuándose al movimiento de los personajes. Lo cual ocurre en ambos casos, con una total coordinación entre el movimiento de la cámara y el movimiento del personaje.

Además del movimiento natural de la cámara, transparente, que ejerce Hitchcock en la película, también es posible encontrar movimientos dramáticos, en donde el personaje está en reposo, y la cámara se mueve independiente de él, con el objetivo de conseguir un efecto dramático en la persona. Esto sucede por ejemplo, en reiteradas ocasiones de *La ventana indiscreta*, con el personaje de Jeff, cada vez que la cámara se acerca en travelling hacia su rostro para acentuar una emoción en particular. Un ejemplo de esto, es cuando él tiene una discusión con Lisa, y la cámara se acerca lentamente para mostrar su rostro de desconcierto. Y también cuando contesta el teléfono pensando que es el Agente Doyle, y se da cuenta que es Thorwald, la cámara nuevamente se acerca muy despacio hasta llegar a un primer plano, transmitiendo el miedo que lo invade.

(...) si la cámara es un ojo, se trata de un ojo mental. Esto explica la situación excepcional de Hitchcock en el cine: supera la imagen acción hacia algo más profundo, las relaciones mentales, una especie de videncia. Pero, en lugar de tomarlo como una crisis de la imagen-acción, y más en general de toda la imagen-movimiento, lo convierte en un modo de perfeccionamiento o de saturación. Con todo, es posible considerar a Hitchcock como el último de los cineastas clásicos o el primero de los modernos. Gilles Deleuze⁷⁴

⁷⁴ José Luis Castro de Paz , Alfred Hitchcock, p. 91

La subjetividad...

Una diferencia entre ambos directores está en la carencia de la mirada subjetiva en uno, y la abundancia en el otro. En Hitchcock prevalece el uso del plano subjetivo, mientras que Antonioni para poder representar la interioridad de sus personajes, no se basa justamente mostrando lo que ellos ven, sino mostrándolos desde afuera, siempre encima de ellos, detrás de ellos, o en cualquier posición que los muestre en su cotidianidad, y en su entorno, para poder comprender su pensamiento. Aunque para ambos directores es de suma importancia la imagen, más que las palabras, Hitchcock sí utiliza los diálogos con más recurrencia para exponer las ideas y emociones de sus personajes que Antonioni. Hitchcock a pesar de creer que una imagen puede transmitir mucho sin necesidad de explicaciones, también conoce las limitaciones del público, y busca dejarles todo claro para que no queden vacíos en el relato, y puedan disfrutar mejor del film. Antonioni por su parte, cree que no es necesario dar toda la información acerca de los personajes, ni explicar sus pensamientos con palabras, sino más con los movimientos, las acciones y la atmósfera que rodee a sus personajes.

Los personajes...

Un rasgo que diferencia el trabajo de Hitchcock con el de Antonioni, además del tratamiento que cada uno hace de la historia a nivel narrativo, uno dentro del modelo institucional y otro como exponente de las escrituras posclásicas; está en el manejo de los temas y de sus personajes. Por un lado, con el trabajo de Hitchcock en *La ventana indiscreta*, hay un sumo cuidado en hacer personajes completos, como ya se ha visto ocurre en el caso de Jeff; en cambio en *Blow up*, se destaca un personaje que carece de motivaciones. Los personajes de Antonioni parecen incompletos en cuanto a la información que se ofrece de ellos, pero son muy ricos emocionalmente, destacándose en ellos una interioridad casi imperceptible que se logra percibir con el transcurso de la historia. En Hitchcock por el contrario, son personajes muy bien desarrollados, completos a nivel causal, con motivaciones específicas, pero que no reflejan del todo sus emociones, son más superficiales, y no parecen sufrir de los dilemas existenciales que sí sufren los personajes de Antonioni. En *Blow up*, los personajes que se encuentran son erráticos, distraídos, no parecen tener estabilidad, están inconformes con su realidad, y parecen estar en una constante búsqueda de una salida para una nueva vida.

Sin embargo, una característica que se puede comparar de ambas películas, es la forma en que sus personajes centrales reaccionan frente al tema del asesinato, ya que las dos tienen en común la manera en que éstos se relacionan con ese acontecimiento. No parece haber en ninguno de los dos personajes un estado de shock o repulsión frente a la idea del asesinato, ni Jeff ni Thomas se escandalizan frente a la idea de que hayan matado a alguien tan cerca de ellos, o que haya muerto alguien que no hace mucho habían observado vivo. Los autores demuestran en este sentido, que para ellos el tema del asesinato no es algo del todo relevante, ni un tema moral predominante, sino más bien una excusa para sus propósitos estéticos, ideológicos y hasta formales, de lo que quieren mostrar en los filmes.

«Cuando todo ha sido dicho, cuando la escena principal puede haberse cerrado, está el después; y me parece importante mostrar al personaje precisamente en estos momentos, de frente, de espaldas, su gesto y su actitud, porque sirven para aclarar todo lo que ha sucedido y lo que, de todo lo sucedido, permanece en el interior de personaje».⁷⁵

Antonioni realiza un trabajo completamente cinematográfico, en el cual intenta capturar los pensamientos de sus personajes a través de las imágenes, de la composición de la escena, del silencio o el sonido, más que a partir de diálogos que den explicaciones de su interioridad. Y eso es precisamente lo que se puede ver al final del filme, en gran parte de la escena del parque, en donde predomina el silencio, cuando Thomas va en busca del cadáver, y luego cuando interactúa con los mimos y les lanza aquella pelota imaginaria. Las tomas, el silencio, la gestualidad, y luego la inserción de un sonido tenue pero definido de un partido de tenis, manifiestan mucho acerca de esa interioridad del personaje. En cambio en Hitchcock, y *La ventana indiscreta*, sus personajes expresan más sus emociones, disgustos, comunicándose con los personajes que tienen a su alrededor. Aunque en muchas escenas se puede ver la curiosidad, la diversión o la preocupación de Jeff por los planos que de él se ofrecen, muchos de sus puntos de vista, opiniones en particular acerca de algo, se saben por sus conversaciones con Stella, con su jefe, y con Lisa, más que por los silencios y la intensidad escenográfica con la cual esté compuesta la toma.

Ambos autores consideraban que sus películas se acercaban a la realidad de alguna

⁷⁵ Paul Duncan y Seymour Chatman, Michelangelo Antonioni, p. 49

manera. Hitchcock pensaba que a pesar de tener historias ficticias, sus personajes tratan de comportarse siempre lo más similar a como lo harían las personas en circunstancias parecidas. Antonioni por su lado, consideraba que sus filmes se apegan más a la realidad, porque poseen con su tiempo acelerado y luego ralentizado, personajes más espontáneos que se asemejan más a los seres humanos en la vida real. En *La ventana indiscreta*, los personajes actúan como Hitchcock cree que actuarían las personas en la normalidad frente a una situación similar, con curiosidad, con voyeurismo, inmiscuyéndose donde no deben, y tratando de hacer las cosas a su manera, de una forma torpe, no tan pensada. En cambio en *Blow up*, esa búsqueda de compararse con la vida, se refleja más en el montaje, en la espontaneidad de las acciones de sus personajes, y en la concesión que se dan el silencio y las largas tomas, como reflejo de ciertos momentos de reflexión que vive generalmente el ser humano.

El espectador...

La presencia del director en un film se manifiesta en silencio, se ofrece en algunos momentos como sujeto único de la observación, pero que posee la capacidad de darle al espectador un lugar importante dentro de la información que comparte con él, y a la vez le exige una actitud participativa. Hitchcock busca más la emoción, la igualdad entre personaje y espectador, y sobre todo la entretención a partir de la imágenes que presenta; en cambio Antonioni apela a la inteligencia, rompe con la linealidad del relato, y llama a la reflexión del espectador.

En *La ventana indiscreta*, Hitchcock logra que el espectador se identifique con el personaje de Jeff durante todo el transcurso de la historia, y al final cuando éste es descubierto por Thorwald, el espectador también se siente al descubierto, y luego preocupado por lo que sucederá, de manera que siempre se sienta en una actitud activa frente a lo que está viendo. Aunque sabe que es una película, el espectador se siente involucrado en la historia, porque su grado de implicación con la misma, fue otorgado a medida que el film transcurría por la forma en que Hitchcock lo realizó; en este caso, con el predominio de los planos subjetivos, entre otras cosas. Antonioni por el contrario, más que buscar entretener y provocar emociones instantáneas en el público, pretende dejar una marca en quien logre captar su mensaje, incitando a la reflexión acerca de la interioridad del personaje (una interioridad que es necesario buscar, ya que no es evidente en el transcurso de la historia).

(...) espectador como un *decodificador*: alguien que debe y que sabe descifrar un grupo de imágenes y de sonidos; un visitador atento que paso a paso recupera el sentido de la representación; un articulado que al final del circuito aclara las señales cifradas. Por otro lado, se piensa en el espectador como en un *interlocutor*; alguien al que dirigir unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento; un cómplice sutil de lo que se mueve en la pantalla.⁷⁶

A pesar del inmenso interés que Hitchcock sentía por satisfacer al público con su obra cinematográfica, estaba consciente de que la función del espectador muchas veces se convertía en una limitante para el director, que era encasillado dentro de un modelo, un género, o al cual se le pedía que cumpliera ciertas normas estandarizadas del cine, y que por ello muchas veces se veía privado de su libertad creadora. En este sentido, ambos directores son conscientes de la importancia de la labor del espectador frente a una obra cinematográfica.

La declaración de Hitchcock que sigue a continuación, de alguna manera protege y dignifica la labor de Antonioni en la innovación de sus películas, porque ve al público como un castrador, que se acostumbra a algo y que luego no permite que el director lo cambie. Antonioni siempre fue criticado por no llegarle a todo el público, por no atraer masas, y hasta fue catalogado de elitesco y burgués, sin pensar que era realmente un artista que se desligaba de las convenciones para traer nuevos medios al lenguaje cinematográfico. Su diferencia con Hitchcock está en que éste admite su debilidad ante el espectador, y lo ve como algo muy importante de lo cual no se puede desligar, porque de no seguir las reglas del juego impuesto por el espectador o por la industria, no tendría acceso al público en general.

En *Las películas que quiero hacer*: “Luego está la cuestión de si debemos tener finales felices o no. Por desgracia, comercialmente no podemos dar carpetazo al asunto diciendo: “Tendremos un final natural.” (...) Y con esto llegamos al mayor problema del cine: que su propio poder es al mismo tiempo su gran debilidad. El poder de atracción universal ha sido la fuerza que más ha contribuido al retraso del cine como forma artística. En sus esfuerzos por atraer a todo el mundo el realizador se ha visto obligado a conformarse con la historia normal y corriente con final feliz; en el

⁷⁶ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 22

momento en que empieza a echarle imaginación está empezando a dividir a su público.”⁷⁷

La cámara, sus movimientos y sus diversas posiciones, son los elementos que determinarán qué papel es el que debe jugar el espectador dentro del film, y además son los recursos que logran generar también la empatía con ciertos personajes y con lo que busque transmitir el film. En este sentido, ambos directores juegan un rol importante en el tratamiento del espectador, ya que su visión y acercamiento con la función del espectador dentro del cine, puede servir para observar el paso dentro del denominado cine clásico al cine moderno. El paso de un cine clásico en donde prevalecía la figura del espectador, y por el cual se buscaba hacer historias comprensibles, lineales, coherentes con un lenguaje universal, que llegasen a todo público; a un cine moderno, que no teme no ser aceptado, que vela más por la forma, por sus ideologías, que por ser transparente a todo tipo de espectador. El espectador del cine clásico, aunque no es del todo pasivo, va guiado por las normas y convenciones de su estilo, para comprender la historia, los planos, o el montaje de lo que está viendo; en cambio el espectador de un film moderno, tiene que estar consciente de los elementos cinematográficos, de ciertas posturas filosóficas ante la vida, con tendencias existencialistas, y sobre todo, tiene que estar abierto para recibir en cada obra nuevas formas, nuevos ritmos, nuevas historias que no siempre serán accesibles en una primera mirada. Aquí su trabajo como espectador ya no va guiado por lo convencional, sino por la innovación.

Aún así, Hitchcock “parece estar intentando situarse como cineasta en algún lugar intermedio entre los descuidados mercenarios que no tienen sino un sentido rudimentario de la construcción cinematográfica y los directores excesivamente refinados a los que no les interesa un público masivo y que hacen películas sólo para los pocos que poseen un “conocimiento especializado del cine”. Es cauteloso a la hora de mostrarse demasiado “artístico”, pero también reconoce que “un realizador de películas no tiene por qué intentar gustar a todo el mundo.”⁷⁸

La personalidad de los autores en los films...

Como se ha venido demostrando a lo largo de todo el trabajo, Hitchcock fue un autor, al cual siempre le importó la función del espectador dentro del film. En cambio a Antonioni,

⁷⁷ Sydney Gottlieb, Hitchcock por Hitchcock, p. 187

⁷⁸ *Ibidem*, p.159

le importaba más su rol de director, de autor frente a la obra, a pesar de no llegar a todo el público. En base a esto, se puede decir, que en ambas películas está el reflejo de sus personalidades y de su visión frente a la función de un espectador y un director ante la obra fílmica. En Antonioni por ejemplo, se puede hallar el reflejo de su autoría en el manejo del discurso, que no teme esconder su labor como director frente al espectador, y en donde su personaje principal se desenvuelve como un orquestador de imágenes; mientras que en Hitchcock, siendo lo más importante el espectador, oculta su presencia, y convierte a su personaje principal en espectador, no de un film, pero sí de pequeñas historias que ocurren frente a él.

En definitiva, compartir las mismas incertidumbres de los personajes, es lo que permite indeterminar cualquier resultado final. Puede que estas estructuras ad finitud que cabalgan sobre la propia construcción promuevan en primera instancia el rechazo de cierto público (ajeno, entonces como ahora, a cualquier esfuerzo de lectura), pero finalmente contribuyen a remover una cadena de interrogantes sobre nuestra propia condición de espectadores como jamás podrían emerger de una narración convencional. Hitchcock⁷⁹

La interpretación...

Cada una de las obras de estos directores, llevan a dos tipos muy diferentes de lectura. Mientras que en *La ventana indiscreta* no se busca dejar una reflexión ni que el espectador vuelva a ella para intentar comprender ciertos aspectos no revelados de la trama o de los personajes; en *Blow up* con una propuesta de un final abierto, de no delimitar las interpretaciones de sentido, le permite al texto en sí mismo poseer una amplia gama de lecturas para quien se permita querer encontrarlas.

El espectador: “contribuye a construir lo que aparece en la pantalla; por ejemplo cuando conecta entre sí unos indicios dispersos para recomponer un carácter o para reconstruir un lugar... cuando da un marco a los datos para aclarar su verdadero valor (basta pensar en la capacidad de una etiqueta de género, de sugerir cómo hay que comprender las cosas); cuando sigue las líneas del cuadro parece coger lo esencial y desechar lo accesorio (basta pensar en la flexibilidad de la atención al detenerse en algunas figuras y al alejarse de

⁷⁹ José Luis Castro de Paz , Alfred Hitchcock, p. 65

otras); cuando rellena los vacíos de la narración para devolver al hecho toda su plenitud... Por tanto, quien se sienta en la sala vive con el film, mejor aún vive dentro de él, cuando halla la manera de reflejarse en este o en aquel motivo o de forma más general, cuando llega a situarse en la previsión de una escucha siempre subordinada a las imágenes y a los sonidos.”⁸⁰

Una diferencia esencial entre lo que ambos directores ofrecen en las dos películas analizadas, es que mientras que en Hitchcock la identificación del espectador con el personaje de Jeff es más directa, con el *Fotógrafo* de Antonioni no. Es verdad que ambos tienen un pasar de imágenes frente a sí, y construyen un relato a través de hechos, pistas y suposiciones; pero en el caso de Thomas, el espectador no puede ir armando la historia y su descubrimiento a la par, como sí sucede con Jeff. Porque con Jeff el espectador ve todo al mismo tiempo, y hasta se le ha permitido ver algo que Jeff no vio (cuando sale Thorwald con una mujer en mitad de la noche), por lo cual, el público puede ir armando la historia al igual que Jeff, salvo con algunas excepciones, que son las que generan mayor suspenso y sorpresa. ¿Pero qué pasa con Thomas? Él no invita a compartir todas sus acciones, el espectador no está con él durante todo el proceso de revelado, y aunque sí comparte con él en las fases más importantes, esos constantes cortes, de alguna manera lo aíslan del personaje (igual que la falta de información a lo largo del film, y la falta de empatía que se genera).

La diferencia entre los personajes de Jeff y Thomas, y la empatía que generan con el espectador, y lo que el espectador puede interpretar de ellos es fundamental para entender el cine de Hitchcock y el de Antonioni, y eso está logrado a través del estilo y de la técnica. En Hitchcock está la mirada subjetiva constante en los personajes, el espectador que ve a través de los ojos de los personajes, la presencia del espectador (inducido por el director) ha ser una presencia oculta omnipresente, capaz de ver con aparente libertad, y la empatía con los personajes (con Jeff específicamente) al conocer con detalle parte de su historia, de sus gustos, y de sus motivaciones. En Antonioni por el contrario, la mirada subjetiva escasea, Thomas comparte con el espectador lo que observa, pero en muy contadas ocasiones. Por lo tanto, si no se ve a través de él, es menos factible ser los espectadores de esa realidad fílmica. Pareciera más bien, que el público de *Blow up*, está siempre del mismo lado del director omnipresente que muestra lo que él considera necesario, lo que

⁸⁰ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 29

para él es importante; sin llegar nunca a sentirse parte de la historia, o a poder ponerse en la posición de alguno de sus personajes.

En la entrevista que le hace Truffaut a Hitchcock, hablan acerca de la película, y Hitchcock comenta, “Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. Era absolutamente necesario hacerlo, si no el film no hubiese tenido interés. Lo que se ve en la pared del patio, es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice, de un pequeño mundo.”⁸¹ Son historias con las que Jeff se identifica porque tienen que ver con él, en cuanto al amor, a las relaciones de pareja, por eso se identifica como un espectador al ver una película. Y eso mismo sucede con el espectador de la película, que busca semejanzas con su vida, y se deja atraer por los temas que se pueden acercar más a su realidad, espiar a los vecinos, problemas con la pareja, entre otros.

En general, se podría concluir que si se hace una comparación entre los dos autores, pero a la vez se concluye acerca de las consecuencias de su estilo, de la técnica empleada, para la empatía del film con el espectador, la autoría y genialidad de Hitchcock resalta por su capacidad para lograr que el público mantenga la atención durante todo el film, una atención con emoción, intriga, y especialmente con curiosidad. Esto Hitchcock lo consigue llenando cada parte del film, cada cuadro, cada escena, con detalles e incidentes que les dan vida a los personajes, y los acercan más al espectador. Si por el contrario, Hitchcock trabajara con muchos más cortes (temporales y espaciales), que desorienten un tanto al espectador, y omitiera información, no lograría el efecto deseado, sino un alejamiento a su trabajo. Y es eso lo que logra Antonioni, él más bien incita a otro tipo de lectura, más reflexiva, no poniéndose en el lugar de los personajes, sino con una visión hacia el propio mundo interior del hombre. De repente en *Blow up*, esta capacidad de Antonioni no resalte como en otra de sus películas, como *El desierto rojo*, o *El eclipse*, pero igual al no haber una empatía directa con el personaje de Thomas, existe una posibilidad de entender de otra manera, cuál es el significado de lo que se está observando, se ve más allá de lo superficial, de los movimientos de cámara, de lo que hablan los personajes, y se puede estudiar el film como un todo, lleno de significados tanto en su forma como en su contenido.

Tanto Antonioni como Hitchcock dirigen la mirada hacia lo que quieren decir, los

⁸¹ François Truffaut, *El cine según Hitchcock*, p. 188

personajes de ambos, fotógrafos, son productos de su imaginación y de su relación con su propio trabajo. Y aunque *La ventana indiscreta* esté basado en un libro, y *Blow up* en un cuento, quienes le dan vida a sus personajes bajo un estilo definido son los directores. Ellos enriquecen cada historia con un sello personal, que aunque comparta muchos de los recursos del medio cinematográfico mundial, sobresale porque su vida, sus raíces y pensamientos acerca de lo que debe ser el cine, siempre está plasmado en sus obras.

El impacto de la imagen es de la mayor importancia en un medio que dirige la mirada para evitar que se desvíe. En el teatro la vista recorre el escenario y es la palabra la que domina. En el cine el público es conducido hacia donde quiere el director. En esto el lenguaje de la cámara se parece al de la novela. Los espectadores de cine y los lectores de novela, mientras permanecen en la sala o siguen leyendo, no tienen otra alternativa que la de aceptar lo que se presente ante ellos.⁸²

⁸² Sydney Gottlieb, *Hitchcock por Hitchcock*, p. 212

VII. CONSIDERACIONES FINALES

Para el desarrollo de este trabajo, más allá de un método de análisis determinado, lo principal fue la observación minuciosa y las ganas de querer comprender cada parte de las películas como un todo expresivo, en donde cada sonido, cada movimiento, cada plano, y hasta el pensamiento de sus directores sobre el cine, entre muchas cosas más, era importante para el desarrollo del trabajo. Las películas primero fueron observadas sin compromisos, sin la necesidad de encontrar algo en particular dentro de su composición, sino con el mero interés de disfrutarlas como espectador, y así también ir generando un juicio más puro de lo que ambas películas transmiten en un primer acercamiento. Posteriormente, la aproximación fue más específica, diseminando cada film en escenas y luego analizando algunos de esos segmentos según de los recursos de la lengua cinematográfica, para identificar la técnica personal de cada autor y cómo ésta se desarrolla en cada film según los temas planteados. También se realizó un estudio del trabajo de cada director y de su juicio en cuanto al ámbito cinematográfico, y se buscó en los filmes evidencia de ese pensamiento en el contenido y en la forma en que ambas estaban realizadas. A medida que el trabajo iba progresando, se iban formulando preguntas para nuevamente acercarse a los filmes, las veces que fueran necesarias y así ir determinando datos importantes para el análisis de cada autor, y para su comparación. Siempre que las películas eran observadas, nacían nuevas interrogantes desde por qué la cámara se mueve así, por qué muestra lo que muestra, por qué se omiten cosas, habrá un significado detrás de cierto movimiento, etc. Y fue así que se logró resolver el enigma de unos textos filmicos que pueden parecer sencillos a simple vista, pero que en realidad cada uno es complejo a su manera. Hitchcock esconde su complejidad en la perfección de sus tomas, detrás de temas de fácil lectura; en cambio Antonioni que puede parecer superficial, o por el contrario demasiado complejo, necesita también una lectura detallada para poder comprender todo el contenido que no está explícito a simple vista. Y es que cada uno de estos directores requieren de un detenimiento en su trabajo, para poder ver las grandes riquezas compositivas y temáticas que pueden ofrecer cada uno como autores consagrados.

Para poder disfrutar realmente de una película, no se puede ser un observador pasivo y conformista con lo que se presenta; hay que tener agudeza para captar las pistas que se dan, y los pequeños detalles que forman la verdadera historia del filme, que en un primer

acercamiento no parecen encontrarse. Esto sucede en especial con el filme de *Blow up*, que requiere de una lectura más incisiva para su comprensión y verdadero disfrute. Porque con *La ventana indiscreta*, la empatía se genera desde un principio con mayor fluidez; pero este disfrute y abstracción de la realidad del espectador, ocasionado por lo representado en la película, conlleva a que se olvide y se deje de percibir la maestría con que Hitchcock cuidó cada detalle en la composición de los planos, del sonido, y de la mayor parte de los elementos que componen la obra. Y lo mismo sucede con Antonioni, que por verlo de manera superflua no se captan pequeños fragmentos que tienen una significación extraordinaria para la comprensión de lo que busca transmitir su autor.

Con la realización de este trabajo se quiso resaltar que “cuando vemos una película bien hecha, no somos espectadores ahí sentados; estamos participando.”⁸³ Y cada uno de estas películas tiene amplias posibilidades para ser analizadas e interpretadas, y para que el estudiante que lo desee aún pueda hallar otros temas de investigación o profundizar muchos temas que aquí sólo son mencionados, ya que aún siendo estos dos autores considerados muy disímiles en su trabajo, pueden ser analizados en conjunto, como autores, que como tales tenían visiones particulares del cine, y que por supuesto tienen sus diferencias, pero eso es parte de lo que los hace poseer un estilo autoral único e inconfundible en la historia del cine.

Uno de los objetivos de este trabajo fue estudiar a fondo la técnica empleada por los directores en cada uno de los filmes analizados. Esto permitió establecer diferencias claves para entender mejor el tratamiento que cada uno hacía de sus personajes y de su historia, y cómo afectaban los recursos utilizados en el tratamiento de las tomas, en relación con lo que las mismas lograban transmitir. Así se logró delimitar el estilo autoral de ambos, no sólo bajo la información que se obtiene a través de sus biografías, o a partir de algunos estudios realizados por ciertos teóricos del cine, sino que se logró ver ese sello personal de cada quien, plasmado en las obras estudiadas. Y gracias a ese conocimiento acerca del estilo de cada uno, y por el estudio de cada director como un hombre que reflexiona acerca del fenómeno cinematográfico, se pudo ir abarcando las premisas de la investigación, en lo referido al cine de autor, como un cine en el cual se pueden hallar no sólo maestría y genialidad en la forma, sino que además, se puede encontrar parte de la personalidad de ese creador, reflejado en la historia, y en el caso de este estudio, reflejado en el personaje

⁸³ *Ibidem*, p. 106

central de ambas películas.

Blow up y *La ventana indiscreta*, a pesar de compartir en su temática un personaje central que es fotógrafo, y un asesinato como tema central, se desarrollan como dos filmes completamente ajenos por el tratamiento que les da cada director a la forma, al contenido y su desarrollo. Pero aún así, fue posible encontrar similitudes en el trabajo de ambos directores, en la importancia que ambos le dan a la imagen para poder transmitir emociones o ideas, sin la necesidad de recurrir al diálogo. Claro está, que cada quien lo hace a su manera, y se apoya de diversos recursos, Hitchcock de los planos subjetivos, o de angulaciones definidas por la emoción del momento, y en cambio Antonioni, por el silencio y por la intensidad que adquiere en muchas ocasiones el fondo de la escenografía frente al personaje.

Durante la observación y el análisis de ambas películas, se encontraron claves para entender como la técnica lograba transmitir diversas emociones en el espectador, y específicamente como esa técnica era capaz de acercar o alejar al público, ocasionando además ambivalentes tipos de lectura. Hitchcock por una parte, con una técnica que tiende a la transparencia, llama a una lectura más sencilla y fluida de sus trabajos. Por otro lado Antonioni, con una técnica de la innovación, que no se rige por los parámetros establecidos por el cine clásico al cual el espectador está normalmente acostumbrado, incita a un nuevo tipo de lectura, más comprometido con la obra, en donde debe haber sinceros deseos de relacionarse con el cine como arte, mas que como puro entretenimiento.

Entre algunos de los aspectos que se estudiaron como parte de la técnica cinematográfica utilizada por cada director, y sus consecuencias para el tipo de lectura que podían promover en un espectador, o el grado de empatía, se encontró que un elemento era fundamental para lograr esto, el cual consistía en la manera en que estos autores trataban el sonido en cada uno de los filmes. Y eso es gran parte de lo que define además, su sello de autor en cada una de sus obras, ese tratamiento especial del sonido, siempre empleado con un fin en particular, ya sea el de acercarse a la realidad en Hitchcock, o por el contrario, generar un vacío que incite a la reflexión, en el caso de Antonioni.

A medida que el trabajo se fue desarrollando, fue posible encontrar el objetivo principal del análisis, que era descubrir y demostrar, como en ambas películas se refleja ese sello

autoral, y sobre todo una visión personal de los autores acerca de la construcción fílmica y de sus propósitos en el cine. Y esto se comprobó gracias a que en cada director y en cada una de las películas, hay elementos que reafirman la posición del director frente al relato, y asimismo, frente a la construcción de su personaje central, como manifestación de su propia personalidad y de sus intereses principales dentro de la comunicación cinematográfica. Hitchcock con un interés reiterado por el espectador, al ser este el ente principal al cual está dirigido el mensaje que se transmite en una película, y Antonioni, menos interesado en llegar a las masas, con tal de poseer la libertad de jugar con las imágenes, y con realidad que crea.

Un cineasta no hace otra cosa que buscarse en sus películas. Éstas no son documentos de un pensamiento hecho, sino de un pensamiento que se hace.⁸⁴

De esta manera, se puede deducir que efectivamente los dos personajes centrales de cada filme, representan a las dos figuras más importantes en la comunicación dentro del cine, el espectador y el director. Figuras a las cuales los directores les prestaban gran atención, como reflejo de su idiosincrasia, y en especial por la manera en que según como se piensen estos dos roles dentro del cine, será la manera en que el film sea percibido por el público. Hitchcock realiza un personaje que se asimila al espectador y con esto logra mucho mayor empatía con el mismo; en el personaje de Antonioni por otro lado, predomina su rol como orquestador de imágenes, capaz de crear un relato, y en este sentido, se asemeja más a la labor de un director, y por lo tanto, de cierta manera se distancia del espectador que ve el filme, causando menos empatía, pero más análisis y detenimiento en los significados expuestos.

Con los *Blow ups* de los negativos, cada vez a una escala mayor, en la búsqueda de una verdad visual... he constructs a *narrative*, just a director does in a film, by juxtaposing the individual shots and organizing them through the same system of looks that we know, from film theory, is what Lodz a movie together⁸⁵

Aparte de la analogía entre el personaje de Thomas en *Blow up* con un director de cine, y Jeff de *La ventana indiscreta* con un espectador, que era una de las hipótesis centrales de

⁸⁴ Doménech Font, Michelangelo Antonioni, p. 274

⁸⁵ Peter Brunette, *The films of Michelangelo Antonioni*, p. 120

este trabajo, en el transcurso del análisis también se reveló un nuevo postulado, acerca de estos personajes como espectadores, pero no únicamente como espectadores dentro del relato, o de cualquier historia, sino como un ejemplo de los espectadores de sus propios filmes. Si por una parte, se consideraba que Thomas sólo era la representación de la figura de un director, también se descubrió que representa en algunos instantes la figura de un espectador frente a un film de Antonioni; y por su parte el personaje de Jeff, es un típico espectador de una película hitchcockniana.

En el caso de Thomas, su personaje debe volver (a través de las fotografías) una y otra vez a la escena del parque donde estuvo por primera vez fotografiando a la pareja, para poder entender la “verdad” del momento. A pesar que él mismo va revelando las fotos y generando el relato de los acontecimientos, también puede ser considerado un espectador de todo aquello, y es por ello que observa, compara y analiza lo que ve, para poder entender la cabalidad del momento. Y eso es más o menos lo que el mismo Antonioni espera de un espectador que se acerque a su trabajo, que no tenga una actitud pasiva con lo primero que se le presenta, sino que vuelva una y otra vez a las imágenes, y pueda rescatar en cada encuentro nuevos sentidos de significación.

Thomas es además un espectador dentro de su propio mundo, que no se conforma con la realidad aparente, que indaga más allá, y que es capaz de volver una y otra vez sobre un mismo trabajo para encontrarle nuevos significados. Y así como Thomas los encuentra en las fotografías que revisa, se podría decir que a muchos espectadores les sucede lo mismo con los filmes de Antonioni, cuando vuelven a ellos por más de una ocasión; ya que siempre hay la posibilidad de encontrar una nueva simbología dentro de las imágenes. Thomas es un espectador con mayor libertad, y que por lo tanto también se puede comparar con un director, ya que reordena las imágenes, y esa capacidad de modificar el relato, es la que le da el carácter de director dentro de la historia.

Con el personaje central de Hitchcock ocurre algo similar, ya que se comporta de una manera muy semejante a lo que este director cree y espera de un espectador. Como un voyeurista, curioso y quizás un tanto entrometido, el personaje de Jeff vive observando un mundo ajeno al de él en los apartamentos de enfrente, un mundo casi intocable y lleno de pequeños relatos que lo entretienen y provocan su curiosidad. Como espectador no tiene que hacer un mayor esfuerzo, porque las imágenes por sí solas transmiten todo lo necesario

para que él comprenda lo que está viendo. Puede intuir que la relación de Thorwald con su mujer no anda bien, la situación de Miss Lonely Heart con respecto al amor, y así con otros personajes que observa, a los cuales incluso les pone apodos según lo que ha podido capturar con sólo verlos a lo lejos. Y además, no sólo es un espectador indiferente que no se involucra con lo que está viendo, sino que como un espectador de las películas de Hitchcock, se emociona y vive la vida de los demás como si fuera la propia. Está atento a los detalles que observa, se entretiene, y hasta quisiera en algunos momentos estar del otro lado para hacer algo al respecto con una situación determinada, pero no puede, porque sólo es un espectador más de esa escena.

En el cine de autor, su creador deja su huella impresa en cada detalle, en sus personajes, en la forma en que están compuestos los planos, la escenografía, el montaje, entre muchas cosas más. Pero en *Blow up*, Antonioni deja más que un estilo, sino que deja un film casi autobiográfico a través del personaje del fotógrafo, y que se revela a través de sus propias palabras acerca de la realidad, “nosotros sabemos que debajo de esa imagen revelada hay otra más fiel a la realidad, y debajo de ésta, otra, y otras más debajo de esta última, hasta llegar a la verdadera imagen de esa realidad, absoluta, misteriosa, que nadie verá nunca»⁸⁶ Cuando Thomas descubre el cadáver, y luego lo va a buscar ya no lo encuentra. Así como en las palabras de Antonioni, su personaje descubre “la verdadera imagen de esa realidad”, pero nunca llega a verla, porque la realidad es para Antonioni intangible, maleable, y ahí está la riqueza de su film, porque su personaje se cuestiona esa realidad que lo rodea. Todo lo que descubre, lo que observa con respecto a la pareja, al asesinato, todo desaparece, no quedan pruebas, y si no hay nada, quizás no se pueda decir que realmente existen. En el juego de tenis que realizan los mimos no hay pelota, pero aún así la cámara la sigue, y hasta Thomas logra verla, y eso es porque Antonioni plantea una idea muy interesante, y es que el contexto es el que le da sentido y validez a la existencia.

En *Blow up*, la realidad y los significados están logrados por el contexto. Y la importancia del contexto y de la composición como base para el significado, se demuestra perfectamente en la escena del Pub con los Yardbirds, en donde Thomas, involucrado en el ambiente, agarra un pedazo de guitarra y pelea por ella. Al salir del ambiente, el pedazo de guitarra pierde sentido.⁸⁷

⁸⁶ Doménech Font, Michelangelo Antonioni, p. 263

⁸⁷ Tema más desarrollado en Peter Brunette, *The films of Michelangelo Antonioni*, p. 117

I don't know what reality is like. Reality escape us, it changes continually. When we think we've reached it, the situation is already something else. I always doubt what I see, what an image shows me, because I "imagine" what's beyond that; and what is behind an image is unknown. The photographer of *Blow-up*, who is not a philosopher, wants to see more closely. But what happens is that because he enlarges too much, the object itself decomposes and disappears. Therefore, there is a moment in which one seizes reality, but the moment immediately after, it escapes.⁸⁸

Y al final, cuando Thomas acepta que la realidad presenta cosas que no están a simple vista, como la pelota del parque, él mismo desaparece. Sin film no hay realidad, si el director no la muestra, no queda nada. La realidad en el film es ambigua, y demuestra la gran importancia que tienen los directores de cine sobre sus obras. El cineasta es quien crea la realidad. Y así como Antonioni demuestra en su film ese poder que tiene al jugar con la realidad expuesta, y no sólo a nivel visual, sino también por el contenido temático de la historia. Hitchcock devela su autoría al manejar al espectador de una manera imperceptible, logrando que reaccione tal y como él lo desea, y que participe en sus historias con entusiasmo, olvidando por un momento que está viendo una película, sino creyendo que por lo menos durante esas dos horas, todo lo que ve es parte de una realidad.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 126

ANEXOS

RESUMEN Y DESCRIPCIÓN DE LOS FILMES

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954) de Alfred Hitchcock

La ventana indiscreta, es un filme catalogado por muchos y por el mismo Hitchcock, como expresión del “cine puro”.

Mr. Stewart mira por la ventana. Primer plano. Corte a lo que ve. Supongamos que es una mujer con un bebé en brazos. Cortamos de nuevo a él. Sonríe. A Mr. Stewart le gustan los bebés. Es un caballero simpático. Eliminemos sólo la parte central de la película, el punto de vista. Dejemos los primeros planos: la mirada y la sonrisa. Pongamos en medio a una chica desnuda en vez de un bebé. Ahora es un viejo verde. Simplemente cambiando un trozo de película cambiamos toda la idea. Es una idea distinta. Uno era un benévolo caballero, su carácter cambió incluso con eso. Así que a esto me refiero cuando hablo de cine puro. No tiene que ver con lo que son muchas películas, que yo llamo fotografías de gente que habla. Eso es algo totalmente distinto.⁸⁹

Inspirada en un cuento corto de Cornel Woodrich, *La ventana indiscreta* es según muchos críticos del cine, una de las grandes obras maestras de Alfred Hitchcock. El film trata de un fotógrafo, L.B. Jefferies, que confinado a estar en su apartamento en una silla de ruedas por tener la pierna fracturada y enyesada, con bastante tiempo libre y sin mucho que poder hacer, comienza a mirar a sus vecinos para distraerse. Recibe esporádicamente las visitas de su novia, la modelo Lisa Fremont, y de su enfermera Stella; pero a pesar de estar en algunos momentos acompañado, se la pasa el mayor tiempo espiando a sus vecinos de los edificios aledaños, ya que en cada apartamento encuentra situaciones e historias muy variadas dentro de la vida cotidiana. Sentado siempre junto a la ventana en su silla de ruedas, Jefferies una noche observa que el vendedor que vive enfrente de su apartamento, y que él había visto pelear constantemente con su esposa, sale varias veces con su maletín de ventas en medio de la noche y de la lluvia, y al otro día su esposa ya no está. A partir de aquella actitud tan extraña, Jefferies comenzará a sospechar que algo grave a sucedido entre el vendedor y su mujer, que él la ha matado, pero no sabe exactamente cómo, y tampoco tiene la manera de comprobarlo, ya que todas las pruebas que van apareciendo, van en contra de sus teorías.

⁸⁹ Sydney Gottlieb, *Hitchcock por Hitchcock*, p. 285-286

El director francés François Truffaut en el libro *El cine según Hitchcock*, comentaba que ningún otro director podría haber logrado realizar con una historia como ésta, un relato tan atrayente y tan bien realizado visualmente como lo hizo Hitchcock.

El personaje de Jefferies, representado por James Stewart, actor recurrente de grandes obras hitchcocknianas, genera una empatía inigualable con el espectador. Su rol, el de un hombre que es atraído por la curiosidad, en una especie de voyeurismo hacia la vida íntima de sus vecinos, permite una mayor identificación con su personaje, que al igual que el espectador de cine, es un observador de un mundo a parte del propio, del real, que vive espionando vidas ajenas. Y uno de los encantos particulares del film está en eso, en la manera en que el espectador se identifica con su postura de observador, y gracias no sólo al contenido de la historia, sino también por el manejo de la técnica, que realza el plano subjetivo dentro de la diégesis.

Sus demás personajes principales, Lisa y Stella, también logran capturar la atención y simpatía del público. Lisa, la novia de Jeff, interpretada por Grace Kelly, logra cautivar con su elegancia, belleza, inocencia y entusiasmo. Stella en cambio, le añadirá al film un toque de humor negro, muy característico de Hitchcock, y un toque de sentido común y raciocinio, cada vez que discute con Jeff.

Por otra parte están también todos los personajes que son visibles a través de la ventana trasera del edificio, que igualmente logran captar y encantar la atención del público, porque a pesar de estar representados con gran distancia, con sus movimientos, y gracias a los encuadres, son capaces de expresar mucho y transmitirlo con facilidad.

En general, Hitchcock logra cierta empatía con todos los personajes de la historia, quizás exceptuando al detective Doyle, que hasta se podría decir que cae más mal que Thorwald (el vendedor), porque él es el verdadero oponente para que el objetivo de Jeff se lleve a cabo, que es descubrir si Thorwald es un asesino o no. En cambio Thorwald, nunca se manifiesta como un villano, sino como un hombre misterioso que provoca la curiosidad.

Como muchos de los trabajos de Hitchcock, *La ventana indiscreta* es un film lleno de misterio, enfocado principalmente en crear tensión y expectativa; pero también contiene

sentido del humor, y además, es una historia acerca del amor y de las relaciones de pareja.

Aunque la película se desarrolla dentro de lo que se conoce como un modelo de representación institucional, posee un trabajo destacable y único en cuanto a la utilización de sus planos y del montaje. Con un predominio del plano subjetivo y la utilización de ciertos recursos para interiorizar al público de manera efectiva dentro de la mirada de su personaje principal, el tratamiento de la lengua cinematográfica logra romper con algunos de los moldes clásicos. Sin embargo, los rasgos del modo institucional clásico, son evidentes por la manera en que resuelve el conflicto, porque hay un progreso temporal y narrativo coherente, los personajes se desarrollan a medida que el film transcurre, y por último, porque hay un final en donde se resuelven los conflictos principales que movían a sus personajes y al film en general.

Lo especial de la película, es que con una historia no muy complicada, y con un uso adecuado del lenguaje cinematográfico, Hitchcock logra cautivar, y sobre todo generar tensión y suspenso, que es su especialidad, de una manera sencilla, a través del montaje y del paralelismo de situaciones. En esta película de Hitchcock, como en muchas otras, cada escena contiene un detalle, cada personaje está en la escena por algo y con alguna función, que por intrascendental que parezca, tiene una relación inmediata con algo que sucederá luego. No hay escenas rellenas, todo está sumamente pensado y estudiado, y aquellas escenas que ni siquiera tienen acciones muy significativas para el desarrollo de la trama, logran generar una tensión inquietante y una necesidad de continuar viéndolas hasta que el film llega a su desenlace.

Y además, lo mejor de esta película no solo está únicamente en la manera en que se logra relatar la historia, de una manera no complicada y accesible para todo tipo de espectador, sino en la riqueza visual que contiene en el buen uso del montaje y de los planos, en la construcción de un mundo ficticio que parece casi real.

***Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni**

«Imperceptiblemente –señalaba Guido Fink-, en cada film de Antonioni, la búsqueda conduce al punto de partida, al “misterio” en suma, cuando precisamente el misterio por un proceso tautológico se ha disipado en el recorrido».⁹⁰

Basada en un cuento de Julio Cortazar, *Las babas del diablo*, *Blow up* es una película que posee una gran carga de significaciones que no son de fácil asimilación por cualquier espectador. Desde un comienzo, el filme desconcierta por la falta de referencias e informaciones que ayuden a identificar a los personajes, su entorno e incluso la trama de la obra. A pesar de ello, cuando se logra comprender toda la narrativa del filme, y la manera en que ésta fue construida por su director, se comprende que *Blow up* no es un filme superfluo sin nada que decir como creen algunos; sino que por el contrario, en su discurso es posible encontrar grandes ideas expresadas con una gran genialidad cinematográfica, pero que dependen exclusivamente de la labor del espectador para encontrarlas, construirlas y entenderlas.

Para poder disfrutar esta película, no se puede ser un observador pasivo y conformista con lo que se le representa, sino que hay que tener agudeza para captar las pistas que se dan, y los pequeños detalles que forman la verdadera historia del filme, que a simple vista no parecen encontrarse.

La historia del filme relata parte de la vida, y algunas de las acciones que realiza un fotógrafo profesional, en la década de los 60' en la ciudad de Londres; en donde además es posible ver muchos aspectos de la sociedad de la época, como lo era el consumo de marihuana, el sexo libre, y la lucha pacífica en contra de las guerras. Sin embargo, estas imágenes parecieran ser sólo el acompañante de algo más profundo, de una verdadera trama del filme relacionada con el arte, con la verdad y con la filosofía. El personaje del Fotógrafo, interpretado por David Hemmings, a pesar de ser un tanto inexpresivo, y con el cual no se puede decir que se genere una empatía entre él y el espectador; es el encargado de guiar la trama desde un comienzo hasta el final, por esa búsqueda filosófica de la verdad en las imágenes.

⁹⁰ Doménech Font, *Michelangelo Antonioni*, p. 61

La cámara siempre sigue al personaje del Fotógrafo, y va siempre detrás de su interés y de lo que él ve; y como él vive una vida espontánea, sin justificaciones para sus acciones, la cámara también se convierte en parte de esa mirada que se atiene al momento. Es por ello también la dificultad para comprender muchas acciones que ocurren en el filme, porque al igual que su personaje central que no da explicaciones, Antonioni tampoco lo hace, sino que muestra las cosas a medida que su personaje las vive, y no busca entablar relaciones que permitan comprender algo que sucedió o que va a suceder.

Lo fundamental para la comprensión del filme, es saber que la importancia de toda su trama recae siempre en la mirada, tanto del personaje, del director, como la del espectador.

(...) En *Blow up* seguimos a Thomas el fotógrafo en tránsito permanente por las zonas suburbanas londinenses, entrando y saliendo del parque donde realiza las fotografías, y del laboratorio de su estudio donde las revela. A lo largo de esos trayectos se vislumbra una trama –el descubrimiento de un crimen a partir del punto negro de una fotografía sucesivamente revelada- que, sin embargo, carece de motivación y de desenlace.⁹¹

A partir del engrandecimiento de las fotografías que Thomas saca en el parque, se descubre primero que hay algo más allá de lo que él vio en un principio, de la aparente escena de amor que sucedió en el parque, hasta llegar a descubrir el cadáver de un hombre que luego desaparecerá de una manera inexplicable, así como el mismo Thomas desaparecerá al final de la película.

⁹¹ *Ibidem*, p. 62

Segmentación

La ventana indiscreta
(Alfred Hitchcock, 1954)

Segmentación de *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954

| Esc. | Indicación espacio/temporal | Descripción | NÚCLEO | CATALEISIS | INDICIOS | INFORMANTES |
|------|---|---|--------|------------|----------|-------------|
| 1 | <p>Créditos iniciales</p> <p>Interior / Día / Apto. de Jeff</p> <p>Exterior / Día / Patio trasero del Edif. de Jeff</p> <p>Interior / Día / Apartamento de Jeff</p> <p>Exterior / Día / Patio trasero del Edif. de Jeff</p> <p>Interior / Día / Apartamento de Jeff</p> | <p>Presentación de la <i>Paramount release</i>. Comienza a escucharse música de fondo. Fundido encadenado con los créditos iniciales. De fondo se ve una ventana, a la cual se le van abriendo de a poco las persianas. Se acaban los créditos y la cámara realiza un travelling hacia afuera de la ventana. Se detiene. Corte a</p> <p>PG del patio trasero del edificio. Se ve a un gato caminando por el patio. Luego, a través de un paneo a la izquierda, se ven los edificios de enfrente; hasta que la cámara vuelve a entrar en el apto. y se ve a Jeff, apoyado en el marco de la ventana dormido y sudando. Corte a</p> <p>PP de un termómetro de pared. Se termina la música que venía sonando desde el principio, y comienza a escucharse voz en off proveniente de una radio). Se ve apto. de enfrente, en donde hay un hombre afeitándose y escuchando la radio. Corte a (elisión, sonido de un despertador)</p> <p>PG de pareja durmiendo en balcón, apagan el despertador y comienzan a levantarse. Luego se ve apto. de Miss Torso, en donde se ven sus actividades a través de las ventanas abiertas. Luego la cámara sigue su recorrido por las fachadas de los edificios, hasta llegar hasta donde una mujer sacando una jaula a la ventana. La cámara vuelve a entrar en el apto. de Jeff, que se encuentra en la misma posición que antes, y recorre su cuerpo, a través de un paneo a la izquierda, en donde se ve que está sentado en silla de ruedas con un yeso en la pierna izquierda (donde dice “aquí yacen los huesos rotos de Jefferies). La cámara sigue recorriendo el lugar. Se ve una fotografía pegada en la pared (un accidente de autos. Un auto salió volando), se ve otra fotos de unos bomberos, otra fotos en la pared; luego se ve una mesa, en donde hay cámaras (una de ellas está rota), flashes, y un portarretratos (con la fotografía de Lisa en</p> | | X | X | X |

| | | | | | |
|---|--------------------------------------|---|---|---|---|
| | | negativo). Luego se ve un cerro de revistas con la misma fotografía en la portada, pero el positivo. Fundido en negro a (elipsis temporal) | | | |
| 2 | Interior / Día / Apartamento de Jeff | PM desde un poco afuera de la ventana, Jeff sentado afeitándose. Suena el teléfono, apaga afeitadora y contesta. Amigo lo felicita porque le van a quitar yeso. Jeff mira hacia arriba. Corte a (elisión voz amigo) | X | X | X |
| | Exterior / Día / Edif. de enfrente | PG pareja saliendo al balcón terraza, pareciera que va a tomar sol. Continúa la conversación por teléfono (en off). Corte a | | | |
| | Int./Día/ Apto. Jeff | PM Jeff en silla, mirando hacia afuera. Corte a | | | |
| | Ext./ Día / Edif. de enfrente | PG helicóptero sobrevolando techo edificio. Continúa conversación. Corte a | | | |
| | Int. / Día / Apto. Jeff | PM Jeff que continúa hablando. Se escucha entrar música a lo lejos. Mira hacia enfrente. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. | PG apto. Miss torso, se ve chica bailando por el apto. Conversación continúa. Corte a | | | |
| | Int./Día/Apto. Jeff | PM de Jeff que sigue hablando. Corte a | | | |
| | Ext./ Día / Edif. | Chica bailando. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff continúa hablando. Corte a (la música continúa) | | | |
| | Ext./ Día / Edif. | Bailarina. Corte a (sigue conversación y música) | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff continúa hablando, con la mirada entretenida hacia el frente. Corte a | | | |
| | Ext./ Día / Edif. | Bailarina. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff, quiere ir a trabajar, el jefe le dice que con yeso no. Corte a | | | |
| | Ext./ Día / Edif. | Bailarina cortando pan y comiendo pollo mientras baila. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff hablando y mirando, baja la mirada. Corte a | | | |

| | | | | |
|---|--|--|--|--|
| Ext./ Día/ Edif. | PG del apto. de la Escultora. Parece que le molesta la música de la bailarina. Corte a (continúa la música y la conversación) | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff hablando por teléfono. Mira hacia su derecha. Corte a | | | |
| Ext. / Día / Edif. del lado derecho | Apto. del Pianista practicando. Se escuchan las notas que toca (la conversación continúa, la música de antes está, pero muy en el fondo). Corte | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff está desesperado, quiere salir a trabajar. Corte a | | | |
| Ext. / Día / Edif. del lado derecho | Pianista practicando, parece que algo le molesta (quizás la música de la bailarina). Se para de su asiento y mira por la ventana hacia la izq. Corte a | | | |
| Ext. / Día / Edif. de enfrente | PG apto. Thorwald. Se ve a Sr. Thorwald llegando por el pasillo, entra al apto., se dirige a la habitación, en donde está la esposa recostada. (Jeff continúa conversando). Corte a (sigue la música) | | | |
| Int. / Día / Apto. Jeff | Jeff mirando con atención hacia el frente (amigo le dice que sí se case). Mira con atención. Corte a (música más baja) | | | |
| Ext. / Día / Edif. de enfrente | Apto. Thorwald, se ve la sala y la habitación. Thorwald está en la sala, camina hacia la habitación donde esta la mujer. (Mientras, se escucha la voz en off de Jeff que habla de cómo sería su vida de casado y de llegar a su casa a encontrar a una mujer regañona). Corte a (música baja de fondo) | | | |
| Int. / Día / Apto. Jeff | PM de Jeff. Se termina la conversación. Él sigue mirando con atención hacia el frente. Corte a (música continúa) | | | |
| Ext. / Día / Edif. de enfrente | PG de la habitación del Señor y la Sra. Thorwald, ellos están discutiendo. Corte a (se escucha de lejos algo de los gritos del esposo / música continúa) | | | |
| Int. / Día / Apto. Jeff | PM Jeff cortando el teléfono. Le pica la pierna, se rasca. Mira nuevamente con atención hacia fuera. Corte a (música) | | | |
| Ext./ Día/ Patio | PG parte de abajo Edif. De enfrente. Thorwald | | | |

| | | | | | |
|---|---------------------------------|---|---|---|---|
| | trasero | sale a podar las flores. Corte a (música de fondo) | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff mira hacia otra parte. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Patio trasero | Escultora sale de su apto., llamando a perrito. Se sienta en el patio a leer la prensa. Una señora se asoma por una ventana del Edif. de la izquierda, y le da los buenos días a la Escultora. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Patio trasero | PG de las dos señoras. La Sra. de la ventana repite los buenos días, y la Escultora le contesta. Luego, la Escultora se levanta y se dirige al Sr. Thorwald para aconsejarlo sobre lo que está haciendo. PG de ambos. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff mira y sonríe. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Patio trasero | PG de la Escultora sobre la escalera dándole indicaciones a Thorwald. Él le dice que se calle. Ella se queda en silencio. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff mirando con atención. Corte a (música continúa) | | | |
| | Ext./ Día/ Patio trasero | PG de la Sra. Escultora que se va indignada. Corte a | | | |
| 3 | Interior/ Día/ Apto. de Jeff | PM Jeff sigue mirando hacia fuera. Se escucha voz en off de Stella que realiza una sentencia en contra de los mirones. Stella entra en el apto. y deja sus cosas. Jeff la mira. Ella le voltea la silla de ruedas, y le mete el termómetro en la boca. Se escucha música de piano. Stella le dice que no debería mirar tanto por la ventana, que puede haber problemas. Luego lo ayuda a levantarse, y lo lleva hasta la cama para darle unos masajes. Mientras Stella le hace masajes, conversan acerca de la novia de Jeff, Lisa. Jeff quiere terminar con su novia, Stella lo aconseja. Jeff vuelve a su silla, y la escucha con fastidio. Stella lo sigue aconsejando mientras arregla sus cosas y hace la cama. Luego Stella se va a la cocina y Jeff se queda mirando por la ventana. Corte a | X | X | X |

| | | | | | | |
|---|---|--|--|---|---|---|
| | Ext./ Día/ Patio trasero | PG de Escultora sentada con el periódico en la cara. Corte a (música de fondo) | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM de Jeff que sube la mirada. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. de enfrente | PG apto. de Miss Torso, está sentada frente a la ventana peinándose. Corte a (música de fondo) | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff se acomoda y mira hacia su izquierda. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado izquierdo | PG ventana de los Recién casados, que llegan al apto. Están apasionados. Corte a (música) | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff sonrío y mira más. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado izquierdo | PG Recién casados, él la lleva fuera del apto. Corte a | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM de Jeff que mira con extrañeza. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado izquierdo | Vista apto., esposo trae en sus brazos a su esposa. Se escucha algo de la voz de él. Corte a | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff continúa mirando, se echa un poco para atrás y sigue mirando. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado izquierdo | Vista de los Recién casados. Él la tiene en sus brazos. Se besan. Corte a | | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | Jeff voltea la mirada, pero vuelve a mirar. Corte a | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado derecho | La pareja se sigue besando. Ella mira la ventana, él la pone en el piso, y cierra la cortina. Corte a | | | | |
| | Int. / Día / Apto. Jeff | PM de Jeff y Stella. Ella lo regaña y se va. Fundido en negro a (elipsis temporal) | | | | |
| 4 | Ext./ Atardecer/ Edificios Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | PG de las fachadas de los edificios. Se escucha música de piano, y a mujer entonando. Se llega hasta dentro del apto. de Jeff, en donde él está durmiendo. Lisa se acerca lentamente hasta Jeff y cuando él despierta le da un beso. Luego Lisa prende las luces y le muestra su vestido. Jeff se burla de ella. Lisa quiere celebrar con Jeff su última semana con yeso, pero Jeff se muestra | | X | X | X |

| | | | | | |
|------------------------------------|--|--|--|--|--|
| | | indiferente. Ella coge la caja de habanos de Jeff, y le dice que está vieja y que ella le va a regalar una mejor. Jeff nuevamente se muestra indiferente y antipático. Luego Lisa va hasta la puerta, y hace pasar un mesonero que trae la cena. Jeff se ríe. El mesonero pasa a la cocina y Lisa se acerca a Jeff con una botella de vino; él trata de abrir la botella, pero no puede; llega mesonero y la abre él. Luego, el mesonero se va, Lisa lo acompaña hasta la puerta, le paga, y se despide. Luego Lisa se dirige hasta donde está Jeff y sirve el vino en las copas. Lisa se sienta cerca de Jeff y comienza a contarle lo que ha hecho en el día, y le dice lo que espera de él a futuro. Jeff se molesta con la conversación, y entonces ella se va a la cocina. Y Jeff mira hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | | PG ventana Sra. Thorwald, está comiendo en la cama. Luego se ve el apto. de la Srta. Corazón solitario, que se arregla en su habitación. Corte a | | | |
| Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | | Jeff en PM le presta atención a algo. Corte a | | | |
| Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | | PG ventana Srta. Corazón solitario arreglándose, pasa a la sala donde tiene servida la mesa, se desplaza por el apto.. Corte a | | | |
| Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | | Jeff absorto contemplando. Detrás de él, Lisa pone la mesa. Corte a | | | |
| Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | | Srta. Corazón solitario prendiendo unas velas, luego va a abrir la puerta de su casa. Entra al apto. y actúa como si hubiese alguien con ella. Corte a | | | |
| Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | | ½ PM de Jeff que mira con mayor detenimiento la escena. Lisa sigue arreglando cosas para la cena, detrás de él. Corte a | | | |
| Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | | PG sala del apto. de la Srta. Corazón solitario, hace como si la hubieran besado. Corte a | | | |
| Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | | ½ PM de Jeff , sorprendido mira hacia atrás, como para comentar. Corte a | | | |
| Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | | PG apto. Srta. Corazón solitario, sirve copas de vino. Corte a | | | |
| Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | | ½ PM de Jeff que mira sorprendido, un tanto divertido. Corte a | | | |

| | | | | |
|--|--|--|--|--|
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | PG apto. Srta. Corazón solitario sigue sirviendo vino y hace como si hablara. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | Jeff sigue mirando, va a tomar vino. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | Srta. Corazón solitario se sienta y brinda. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/A pto. Jeff | Jeff levanta su copa para brindar con ella. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | Ella toma. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff, también toma. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. de enfrente | PG Srta. Corazón solitario, se pone a llorar. Se escucha voz en off de Jeff que comenta algo. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | Lisa está al lado de Jeff, ambos mirando por la ventana. Él compara el apto. de Lisa con el de Miss Torso, y ven en esa dirección. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | PG vista apto. Miss Torso acompañada de tres hombres. Él le habla acerca de ella. Se escucha música de fondo. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | Lisa y Jeff observando hacia afuera. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | PG apto. Miss Torso. Lisa comienza a hablar acerca de lo que ella percibe de ese apto. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | PM de Lisa y Jeff. Corte a | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. enfrente | PG apto. Miss Torso sale al balcón con un hombre. Lo besa. Corte a | | | |
| Int./Atardecer/ Apto. Jeff | Lisa y Jeff y continúan observando. Conversan acerca de lo que ven. Lisa se va. Queda un ½ PM de Jeff que comienza a observar hacia fuera. Corte | | | |
| Ext./Atardecer/ Edif. lado izquierdo | PG ventana de los Recién casados. Persiana cerrada. Corte a | | | |

| | | | | | |
|---|--|---|---|--|-----|
| | Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | ½ PM de Jeff, resignado busca un nuevo lugar donde mirar. Corte a | | | |
| | Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | PG vista del apto. de Thorwald. Hombre en la cocina, mujer en la recámara. Él le lleva la comida, ella le reclama algo. Corte a | | | |
| | Int./ Tarde/ Apto. Jeff | ½ PM de Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | PG vista habitación Thorwald. Él le lleva una flor, ella la bota. Él se enoja y se va. Corte a | | | |
| | Int./ Tarde/ Apto. Jeff | ½ PM de Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | PG vista apto. Thorwald. En la sala, él comienza a hacer llamada telefónica. Ella se levanta de su cama y lo espía. Corte a | | | |
| | Int./ Tarde/ Apto. Jeff | ½ PM de Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Atardecer/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Esposa sigue espionando al marido. Se dirige hacia la sala, él corta la llamada, se levanta, entran de nuevo a la pieza, ella le reclama, se sienta en la cama. Él se va. Corte a | | | |
| | Int./ Atardecer/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff observando. Se escucha piano, Jeff mira hacia arriba. Corte a | | | |
| | Ext./Atardecer/ Edif. lado derecho | PG vista del Pianista practicando. (Se ve a Hitchcock). Corte a | | | |
| | Int. / Atardecer / Apto. Jeff | ½ PM Jeff. Lisa llega con la cena. Jeff se muestra decepcionado por la perfección habitual de las cosas que hace Lisa. Lisa también se decepciona por la reacción de Jeff. Fundido en negro a | | | |
| 5 | Interior / Noche / Apto. Jeff Int. / Noche / Apto. Jeff | Plano de Lisa tendida en la cama. Le habla a Jeff acerca del estilo de vida de las personas. Comienzan a discutir, Lisa no lo deja hablar. Jeff le dice que se calle un minuto. Lisa no quiere oírlo. Jeff le sigue discutiendo acerca de lo diferentes que son sus estilos de vida. Ella trata de encontrar soluciones. Jeff sigue discutiendo. Ella se molesta, agarra sus cosas y se va. Jeff se queda pensativo un momento e inmediatamente se voltea | X | | X X |

| | | | | | |
|---|------------------------------|--|---|--|---|
| | Ext./ Noche/ Edificios | hacia la ventana. Corte a Se ven las fachadas de los edificios de enfrente, hasta llegar al Edif. del Pianista. Todo apagado. Sigue la vista hacia arriba. Se escucha el grito de una mujer y un golpe. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM de Jeff que mira hacia fuera con cara de extrañeza. Fundido en negro a | | | |
| 6 | Int. / Noche / Apto. Jeff | PM de Jeff dormido en su silla. Comienza una tormenta, Jeff se despierta y mira hacia fuera. Corte a | X | | X |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG del apto. de Miss Torso. Luz apagada. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM de Jeff medio dormido, mira hacia fuera. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | Pareja que duerme en balcón comienza a mojarse. Se levantan. Empiezan a meter las cosas. A él se le cae despertador. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM de Jeff que mira con atención y sonríe. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG pareja metiendo colchón. Sigue sonando despertador. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM de Jeff que mira divertido. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG de pareja en el balcón, logran meterse por la ventana, hombre se cae, se escucha quejido, el despertador sigue. Corte a | | | |
| | Int./ Noche / Apto. Jeff | PM de Jeff se ríe de la situación. Reloj deja de sonar. En eso mira con cara de extrañeza hacia el frente. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG vista pasillo de Thorwald. Está saliendo de su casa con una maleta. Corte a | | | |
| | Int. / Noche/ Apto. Jeff | PM de Jeff, mira con atención, se queda pensando un momento y luego mira hacia otra dirección. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG vista del callejón, se ve a Thorwald cruzar la | | | |

| | | | | | |
|---|---------------------------|---|---|--|---|
| | Edificios | calle y desaparecer. Corte a | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | PM de Jeff que mira la hora. PP de reloj (1:55am). Fundido en negro a | | | |
| 7 | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PP de reloj (2:35 a.m.). Jeff mirando el reloj. Mira hacia delante. Corte a | X | | X |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG Thorwald está llegando a su casa. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff, se queda pensando, una luz alumbra su cara, entonces él mira hacia su derecha. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG apto. El Pianista está entrando en su casa borracho. Corte a | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | PM de Jeff sigue mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG apto. Pianista, bota partituras y cae en el sofá. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff que se sonría, luego se acomoda y vuelve a mirar hacia el frente. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG pasillo Thorwald, va saliendo de nuevo con una maleta. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff se queda pensativo y vuelve a mirar. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG pasillo Thorwald vacío. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff mirando, luego busca con la mirada en otra parte. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG del callejón, Thorwald cruza la calle y desaparece. Sigue lloviendo. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff se queda pensativo. Fundido en negro a | | | |
| 8 | Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff durmiendo. Se despierta. Corte a | X | | X |
| | Ext./ Noche/ Edificios | Paneo a la izq. recorre todas las ventanas del apto del Sr. Thorwald. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|--------------------------------|--|---|---|---|
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff tomando agua, mira hacia la calle. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG de la calle, se prende una luz, cámara se mueve hasta el apto. Miss Torso está llegando. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG apto Miss Torso. Ella forcejando la puerta, se despide de alguien, logra cerrar, entra. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | Jeff la está mirando, pero se está quedando dormido, en eso ve algo, se acomoda. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG callejón, Thorwald está llegando, cámara recorre fachada Edif. Hasta llegar al pasillo. Se ve entrar al tipo. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff mirando. Se queda dormido. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG Paneo izq.-der. fachadas Edif. Se ve bailarina apaga la luz, donde Thorwald todo cerrado, pero con luz. Fundido en negro a | | | |
| 9 | Int./ Amanecer/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff está dormido frente a la ventana. A través de un paneo, se ve a Thorwald saliendo de su apto. con una mujer. Jeff continúa durmiendo. | | X | X |
| | Ext./Amanecer/ Edificios | Fundido en negro a | | | X |
| 10 | Ext./ Día / Edificios | PG Escultora trabajando fuera de su casa, habla con un señor que pasa. Luego se ve el apto. de Miss Torso, donde ella está practicando. Luego se ve a mujer bajando a su perrito en una canasta. Se ve al perrito hasta que llega al piso. Luego en el apto. de Jeff, está Stella masajeando a Jeff que está recostado en la cama. Conversan, y él le cuenta acerca de las salidas que realizó Thorwald durante la noche, y que ha tenido todo el tiempo las persianas cerradas a pesar del calor. Stella le dice que ya están abiertas, y Jeff se voltea rápidamente. Corte a | X | | X |
| | Interior / Día / Apto. Jeff | | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. enfrente | PG vista ventana sala de Thorwald, se ve a éste que se acerca a la ventana. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff, retrocede rápidamente en su silla, le dice a Stella que también se esconda. Corte a | | | |

| | | | | |
|---------------------------------|---|--|--|--|
| Ext./ Día/ Edif. de enfrente | PG vista apto. Thorwald sigue mirando por la ventana. Corte a | | | |
| Int./ Día /Apto. Jeff | Stella y Jeff siguen escondidos hacia atrás. Corte a | | | |
| Ext./ Día/ Edif. enfrente | PG de Thorwald mirando su entorno su entorno. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | Stella y Jeff siguen viendo. Corte a | | | |
| Ext. / Día / Edif. enfrente | PG vista apto. Thorwald, ve algo abajo del Edif. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff, trata de mirar lo que él está viendo. Comienza a acercarse a la ventana. Corte a | | | |
| Ext./ Día/ Edif. enfrente | PG subjetivo, fachada Edif. de enfrente, tilt down, reencuadre. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff mira con atención la escena. Corte a (elisión, voz que dice ¡aléjate de ahí!) | | | |
| Ext./ Día/ Patio trasero | PG Escultora diciéndole al perrito que se aleje de las flores. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff viendo fascinado hacia fuera. Stella por detrás preparándose para irse. Se despide. Observa algo extraño. Corte a | | | |
| Ext./ Día/ Edif. enfrente | PG vista apto. Thorwald. Está limpiando su maletín. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff mira con curiosidad. Stella se está yendo, Jeff le pide binoculares, ella dice ¡problemas!, se los da y se va. Él se voltea y comienza a ver a través de ellos. Corte a | | | |
| Ext./ Día/ Edif. enfrente | Iris negro. Thorwald colocando joyas en el maletín. Corte a | | | |
| Int./ Día/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff con los binoculares, ve en varias direcciones. Se mueve hacia atrás, escondiéndose en la sombra y vuelve a agarrar los binoculares. Corte a | | | |
| Ext./ Día/ Edif. enfrente | Iris negro, Thorwald viendo por la ventana. Luego va a la cocina. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|--------------------------------------|---|---|---|---|
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff deja de ver por los binoculares, retrocede y busca su cámara con un zoom mejor. Se acerca a la ventana. Mira a través de la ventana. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. enfrente | Iris negro, PM Thorwald en la cocina. Está guardando un cuchillote y un serrucho en un periódico. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff que mira, reflexiona, vuelve a mirar. Corte a | | | |
| | Ext./ Día / Edif. enfrente | Iris negro, PM Thorwald en la sala, se estira, cansado, se recuesta en el sofá. Corte a | | | |
| | Int./ Día /Apto. Jeff | PP Jeff con la cámara. Fundido en negro a | | | |
| 11 | Int.- Ext. / Noche /Apto. Jeff | PP termómetro. PG apto. Pianista limpiando. Se ve en un edificio, a un señor poniéndole el pijama a su hija. En el apto. de Thorwald no pasa nada. La pareja del balcón de enfrente llama a su perrito, éste corre a su cesta y lo suben. Miss Torso está en su baño peinándose. La persiana de los Recién casados continúa cerrada. En el apto. de Jeff, Lisa está recostada sobre él. Ella lo besa, él está distraído, le cuenta acerca de Thorwald. Lisa se levanta y se recuesta en la cama. Continúan conversando. Jeff mira hacia la ventana. Corte a | X | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | de Jeff, Lisa está recostada sobre él. Ella lo besa, él está distraído, le cuenta acerca de Thorwald. Lisa se levanta y se recuesta en la cama. Continúan conversando. Jeff mira hacia la ventana. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG ventana Miss Torso, está recostada en su cama leyendo y comiendo. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff mirando por la ventana, sigue hablando acerca de Thorwald. Lisa lo observa sorprendida. Jeff la mira, y se pregunta cómo será cortar un cuerpo humano. Lisa tendida en la cama, se sienta, prende la luz, y le dice que la está asustando. Jeff sigue mirando hacia fuera consternado. Lisa le habla. Jeff sigue mirando, y dice que Thorwald ya volvió. Lisa mira por la ventana. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG Thorwald llegando a su apto., pasa hasta la habitación que tiene la persiana cerrada. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM de Jeff agarra los binoculares. Corte a | | | |
| | | | X | X | X |

| | | | | | |
|----|------------------------------------|--|---|---|-----|
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | Iris negro, PG vista ventana habitación con persiana cerrada. Se ve sombra adentro. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PG Jeff al fondo, Lisa se levanta y va hasta donde Jeff, le mueve la silla y la voltea, lo regaña. Discuten acerca de lo que él piensa, ella busca explicaciones razonables a lo que él vio, y le apunta otras ventanas que podrían ser sospechosas. Jeff se voltea y ve la ventana de los Recién casados, que continúa con la persiana cerrada. Lisa ve hacia afuera, algo le llama la atención, se levanta. Jeff la observa. Lisa sigue mirando hacia fuera. Jeff retrocede en su silla, ella lo sigue, él agarra sus binoculares. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG ventana habitación Thorwald atando caja. La cama está deshecha. Corte a | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | Lisa y Jeff siguen mirando hacia fuera. Lisa con cara de shock, le pide a Jeff que le diga todo lo que sabe. Fundido en negro a | | | |
| 12 | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PP de la mano de Jeff sobre teléfono. Jeff continúa mirando por la ventana. Corte a | X | | X X |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG ventanas Thorwald, sala y habitación, sólo se ve la luz de un cigarro. Corte a | | | |
| | Interior/ Noche/ Apto. Jeff | PP Jeff. Apenas suena teléfono lo agarra. Es Lisa (se escucha su voz en off), que le averiguó el nombre de Thorwald. Cuelga el teléfono. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG ventanas Thorwald. Se ve en la oscuridad como se prende cigarro. Fundido en negro a | | | |
| 13 | Int./ Día/ Apto. de Jeff | PM Jeff hablando por teléfono. Por detrás Stella. Habla con detective del asesinato. Stella le sirve el desayuno. Jeff mira por la ventana. Corte a | | X | X X |
| | Ext./ Día/ Edif. enfrente | PG vista apto. Thorwald. Está fumando acostado en el sofá. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff sigue desayunando. Stella hace comentario y se va. Él se queda mirando. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. | PG apto. Miss Torso. Cuelga ropa y baila. Corte a | | | |
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff, sonrío. Corte a | | | |
| | Ext./ Día/ Edif. lado izquierdo | PG ventana Recién casados, persiana cerrada. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|------------------------------|---|---|--|-----|
| | Int./ Día/ Apto. Jeff | PM Jeff sonríe. Mira de nuevo hacia afuera. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edif. enfrente | PG ventana Recién casados, se abre persiana, hombre se asoma, su mujer lo llama. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM Jeff se sonríe. Stella ve algo en el apto. de enfrente. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald, llegan hombres, entran a buscar baúl en la recámara. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM Jeff y Stella detrás- Agarra binoculares. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edif. enfrente | Iris negro. Vista general de la habitación de Thorwald, dos hombres reciben el baúl. Salen de la casa. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. de Jeff | Stella y Jeff observando. Stella sale corriendo del apto. Jeff se queda viendo hacia fuera a través de los binoculares. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edificios | Iris negro, vista del callejón. Luego se ve a Thorwald en su apto. que va a realizar una llamada. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM de Jeff mirando con los binoculares. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edif. enfrente | Iris negro, Thorwald hablando por teléfono. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM de Jeff que mira hacia otro lado. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edificios | PG callejón, se ve llegar corriendo a Stella. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM Jeff se coloca binoculares. Corte a | | | |
| | Ext./ D a/ Edificios | Iris negro, Stella hace señas de que no alcanzó al camión. Corte a | | | |
| | Int./ D a/ Apto. Jeff | PM de Jeff decepcionado. Fundido en negro a | | | |
| 14 | Int./ D a/ Apto. de Jeff | Jeff y detective Doyle mirando hacia fuera. Jeff le cuenta acerca de sus sospechas. Doyle no cree que | X | | X X |

| | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|
| | | <p>haya habido un homicidio. Jeff le explica sus razones. Conversan un rato, y luego el detective le dice que averiguará sobre la esposa de Thorwald. Jeff le da las gracias, Doyle cree que son alucinaciones, se despide y se va. Jeff se queda mirando hacia la puerta, y luego mira hacia atrás. Corte a</p> <p>Ext./ Día/ Patio trasero PG de perrito jugando en las flores. Corte a</p> <p>Int./ Día/ Apto. Jeff ½ PM Jeff volteándose hacia la ventana de enfrente, vuelve a mirar hacia abajo. Corte a</p> <p>Ext./ Día/ Patio trasero PG perrito abriendo un hueco en la tierra. Corte a</p> <p>Int./ Día/ Apto. Jeff ½ PM Jeff mira y ve algo nuevo. Corte a</p> <p>Exterior / Día / Patio trasero PG Thorwald saliendo hacia el jardín, se acerca hasta el perrito y lo bota de ahí. Corte a</p> <p>Int./ Día / Apto. Jeff ½ PM Jeff se queda reflexivo y mira hacia otro lado. Corte a</p> <p>Ext./ Día / Calle PG callejón, Doyle está observando algo. Fundido en negro a</p> | | | |
| 15 | <p>Interior / Día / Apto. de Jeff</p> <p>Ext. / Día / Edif. enfrente</p> <p>Int. / Día / Apto. Jeff</p> | <p>2 shot, Doyle y Jeff conversan acerca de lo que el detective averiguó. Luego Doyle se acerca a Jeff y mira por la ventana. Jeff también mira. Corte a</p> <p>PG apto bailarina practicando. Corte a</p> <p>½ PM detective con cara de morbosos. PM de Jeff, que le pregunta por su esposa. Doyle sigue mirando, voltea y se aleja. Jeff se queda mirando hacia la ventana. Conversan acerca del caso. Jeff hace preguntas y Doyle se las contesta. Jeff incrédulo, le pide que busque más pruebas, quiere que revise el apto. Doyle le dice que no. Siguen discutiendo, y luego Doyle se dirige hacia la puerta y le lee una postal de la supuesta Sra. Thorwald. Jeff sigue incrédulo. Doyle sale del apto. Jeff se queda pensando, y comienza a rascarse el dedo gordo del pie. Fundido en negro a</p> | X | X | X |

| | | | | | | |
|----|-------------------------------|---|---|--|---|---|
| 16 | Int. / Noche / Apto. Jeff | PP de cámara, sándwich y vaso con leche sobre una mesa. Jeff agarra el pan y se lo lleva a la boca. Mientras come, observa fijamente hacia el frente. Corte a | X | | X | X |
| | Ext. / Noche / Edificios | PG vista de enfrente. Perrito bajando en la cesta. Luego se ve a la Srta. Corazón solitario. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff comiendo y observando hacia fuera. Agarra su cámara y mira. Corte a | | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, Srta. Corazón solitario arreglándose frente al espejo. Se dirige hasta cocina, se sirve trago, sale del apto. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff con la cámara, mira hacia otro lado. Corte | | | | |
| | Ext./Noche/Edif. lado derecho | PG apto. Pianista. Se escucha tocando acompañado de mujeres. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff observando, mira hacia otro lado. Se escucha música. Corte a | | | | |
| | Ext. / Noche / Edificios | PG Miss Torso, practicando baile. Luego en el callejón, se ve a la Srta. Corazón solitario. Corte a | | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff mira a través de la cámara. Corte a | | | | |
| | Ext. / Noche / Calle | Iris negro ½ PM Srta. Corazón solitario, se dirige al bar de enfrente, se sienta sola en una mesa. Justo se ve llegando a Thorwald. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff sorprendido, se esconde un poco hacia atrás y vuelve agarrar cámara. Corte a | | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, pasillo apto. Thorwald, llega con caja de lavandería. Pasa directo al cuarto. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff observando, llama por teléfono a Doyle habla con su esposa. Corte a | | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, Thorwald pasa de la habitación a la sala, se sienta, llama por teléfono y mira joyas dentro cartera. Corte a | | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff concentrado mirando a través del lente. Corte a | | | | |

| | | | | |
|--------------------------------|--|--|--|--|
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, PM Thorwald. Habla por teléfono mientras saca joyas de la cartera. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff se acerca para ver mejor, oye voces y mira. Corte a | | | |
| Ext./Noche/Edif . lado derecho | PG apto. Pianista, reunión en su casa. Toca un momento el piano. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff vuelve a agarrar la cámara. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, Thorwald se levanta y va a la habitación. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | ½ PM Jeff. Llega Lisa y se acerca hasta Jeff. Él le cuenta los últimos acontecimientos. Corte a | | | |
| Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG ventana sala Thorwald. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | 2 shot Lisa y Jeff. Lisa se desplaza por la habitación, mientras Jeff le cuenta como Thorwald ha estado preparando sus cosas para irse. Ambos miran hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG Thorwald en su apto. Se va del apto. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | Lisa y Jeff miran hacia fuera. Ella intenta prender la luz, él le dice que no. Jeff mira a través de la cámara. Lisa también continúa mirando. Luego Lisa prende la luz. Conversan acerca del bolso y las joyas. Lisa tiene su propia teoría. Mientras hablan, siguen mirando para el frente. Conducen con que la mujer que salió con Thorwald en la mañana, no era su esposa. Lisa se sienta sobre Jeff, satisfechos con su teoría se besan. Lisa le informa que se va a quedar a dormir, agarra su bolso y le muestra que lleva todo para quedarse esa noche. Comienza a escucharse piano, ella lo escucha, se acerca hasta ventana, y mira hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext./Noche/Edif . lado derecho | PG apto. Pianista tocando. Tiene una pequeña fiesta. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | Lisa se recuesta en la cama, dándole la espalda a Jeff para poder disfrutar de la música. Comienzan a conversar acerca del matrimonio. Lisa se va a la | | | |

| | | | | | |
|-------------------------------------|--|--|--|--|--|
| | | cocina. Jeff se queda viendo por la ventana. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. lado izquierdo | | PG ventana Recién casados. Persiana abajo. Esposo abre la persiana, sale a prender un cigarro. Se oye a su mujer llamándolo. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | | ½ PM de Jeff mirando hacia fuera. Llega Doyle al apto. Se escucha a Lisa tarareando, Doyle ve su sombra reflejada en el techo. Luego ve el maletín de Lisa con su pijama y sus pantuflas. Jeff lo mira detenidamente. Luego Doyle escucha bulla y se acerca más a la ventana para ver. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edificio | | PG apto. Pianista. Fiesta. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | | ½ PM de Doyle que ve hacia el frente. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. de enfrente | | PG apto. Thorwald. Las ventanas están a oscuras. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | | PM Doyle mirando ventana. Jeff también mira hacia fuera. Hablan acerca de Thorwald. Lisa llega a la sala con unas copas con coñac. Doyle se queda mirándola. Jeff los presenta. Jeff y Lisa le dicen a Doyle, que Thorwald es culpable. Lllaman por teléfono a Doyle. Luego Lisa y Jeff le cuentan acerca de las joyas. Él no cree nada, dice que Thorwald es inocente. Discuten. Doyle dice lo último que averiguó. Lisa y Jeff siguen convencidos de que hubo un asesinato. Se pelean. Doyle se va. Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche/ Edificio | | PG fiesta en el apto. del Pianista. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | | 2 Shot Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | | PG habitación Miss Torso, está recostada en la cama haciendo ejercicios. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | | 2 Shot Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | | PG Srta. Corazón solitario, entrando con un hombre a su casa. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|----------------------------------|--|---|---|---|
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG de la sala y la cocina de la Srta. Corazón solitario. Le lleva vino al compañero. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG Srta. Corazón solitario, le sirve vino a su acompañante. Él trata de besarla. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Lisa y Jeff miran hacia fuera. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG ventana sala Srta. Corazón solitario. Cierra la persiana. El la violenta. Ella le pega. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Lisa y Jeff. Reaccionan frente a lo que están viendo. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG sala Srta. Corazón solitario. Bota al hombre de la casa y se echa a llorar en el sofá. Corte a | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | 2 Shot de Lisa y Jeff que reaccionan. Se alejan de la ventana. Se cuestionan el acto de mirar a través de la ventana. Están aporreados. Lisa no puede entender por qué están tristes al saber un hombre no mató a una mujer. Se recuesta en el hombro de Jeff, luego cierra las persianas, y se va al baño con su maletín para cambiarse de ropa. Fundido en negro a | | | |
| 17 | Int. / Noche / Apto. Jeff | Lisa sale del baño con su bata puesta, Jeff la observa, ella se acerca hasta él. Se escucha un grito. Ella va hasta la ventana, abre la persiana. Se ve en el Edif. De enfrente a la señora del perrito llorando. Corte a | X | | X |
| | Ext./ Noche/ Edificios | PG balcón. Señora del perrito llorando con su esposo al lado. Corte a 2 Shot desde afuera de la ventana. Lisa y Jeff, viendo hacia fuera. Corte a PG patio trasero, perrito tirado en el suelo. Corte a PG ventana. Fiesta del Pianista. Se escucha: ¡algo le pasó al perro! Corte a | | X | X |

| | | | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|
| | | <p>PG ventana Recién casados. Se asoman</p> <p>PG Miss Torso sale al balcón. Corte a</p> <p>PG Escultora sale de su casa al patio. Corte a</p> <p>PG patio, perrito en el suelo. Srta. Corazón solitario se va acercando. Corte a</p> <p>PG de un balcón. Gente saliendo. Corte a</p> <p>PG ventana. Fiesta del Pianista. Corte a</p> <p>PG patio trasero. Srta. Corazón solitario dice ¡está muerto! Corte a</p> <p>Gran PG de todo el patio trasero y sus edificios. La dueña del perrito grita. Corte a</p> <p>PG Pareja en balcón viendo la situación. Corte a</p> <p>Dueña del perrito sigue reclamando desde su balcón. Corte a</p> <p>PG Fiesta del Pianista. Invitados salen al balcón a observar. Corte a</p> <p>PG Dueña del perrito. Abajo apto Thorwald con las luces apagadas. Corte a</p> <p>PG Srta. Corazón solitario mete el perrito en la cesta. Corte a</p> <p>PG Dueña del perrito jala la cuerda. Corte a</p> <p>PG Srta. Corazón solitario, ve como sube el perrito. Corte a</p> <p>PG Pareja de recién casados, viendo todo. Corte</p> <p>PG Dueña del perrito, gritando y esperando a su perrito. Corte a</p> <p>PM Miss Torso observando. Corte a</p> <p>PG Dueña del perrito, mientras sube la cesta, continúa reclamándoles a los vecinos. Corte a</p> <p>2 Shot Lisa y Jeff observando hacia fuera. Corte a</p> | | | | |
|--|--|---|--|--|--|--|

| | | | | | | |
|----|---|--|---|--|---|---|
| | | <p>PG Señora agarra su perrito. Corte a</p> <p>PM Srta. C. Solitario, viendo hacia arriba. Corte a</p> <p>PG balcón. Señora sigue reclamándoles a los vecinos. Esposo tiene perro en los brazos. Corte a</p> <p>2 Shot Lisa y Jeff observando. Corte a</p> <p>PG balcón. Pareja con el perrito se meten por la ventana. Corte a</p> <p>PG balcón Pianista, personas se meten en el apto. Corte a</p> <p>PG ventana Recién casados, se meten. Corte</p> <p>PG Pareja en balcón, se meten a su casa. Corte a</p> <p>PG Miss torso entrando a su casa. Corte a</p> <p>PG Escultura entrando a su casa. Corte a</p> <p>2 Shot Lisa y Jeff. Ambos observando, sospechan de Thorwald. Corte a</p> <p>PG apto. Thorwald, todo apagado, se ve sólo la luz de un cigarro encendido. Corte a</p> <p>Lisa y Jeff conversan del por qué Thorwald mataría a un perrito. Corte a</p> <p>PG apto. Thorwald continúa igual. Fundido en negro a</p> | | | | |
| 18 | <p>Int./ Noche / Apto. de Jeff</p> <p>Ext. / Noche / Edif. enfrente</p> <p>Interior / Noche / Apto. de Jeff</p> <p>Ext./ Noche/ Patio</p> <p>Int./ Noche /Apto.Jeff</p> | <p>PG Jeff, Lisa y Stella de espaldas viendo hacia fuera. Jeff está viendo con su cámara. Corte a</p> <p>Iris negro. PM Thorwald limpiando la pared del baño. Corte a</p> <p>Lisa, Stella y Jeff siguen viendo hacia fuera. Stella dice que probablemente limpia la sangre que salpicó. Jeff continúa viendo. Corte a</p> <p>PG patio trasero y sus flores. Corte a</p> <p>½ PM Jeff viendo. Le pide a Lisa que le traiga algo. Lisa se lo da, Jeff lo agarra y ve a través de</p> | X | | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|---|---|--|---|---|
| | | <p>él (un visor). Luego le dice a Lisa que también vea. Corte a</p> <p>Dentro de un marco negro se ve una fotografía del patio trasero y sus flores. Luego se ve otra fotografía del mismo lugar. Luego, nuevamente se ven las dos fotografías una seguida de la otra. Corte a</p> <p>3 Shot de Stella, Lisa y Jeff. Él agarra nuevamente el visor, ve a través de él, y se lo pasa a Stella para que ella también vea. Corte a</p> <p>Marco negro. Fotografía del patio trasero, luego la otra fotografía del mismo lugar. Corte a</p> <p>3 Shot. Ahora los tres están viendo hacia el patio trasero. Corte a</p> <p>Ext. / Noche / Edif. enfrente PG vista habitación Thorwald, está empackando. Corte a</p> <p>Int./ Noche / Apto. de Jeff Los tres continúan mirando hacia el frente. Jeff va hasta la mesita que tiene atrás y comienza a escribirle una nota a Thorwald preguntándole que hizo con su mujer. Fundido en negro a</p> | | | | |
| 19 | <p>Int./ Noche /Apto.Jeff</p> <p>Ext. / Noche / Calle</p> <p>Int./ Noche /Apto.Jeff</p> <p>Ext. / Noche / Edif. enfrente</p> <p>Int./ Noche /Apto.Jeff</p> <p>Ext. / Noche / Edif. enfrente</p> <p>Int./Noche/Apto .Jeff</p> <p>Ext. / Noche /</p> | <p>Jeff y Stella de espaldas viendo hacia fuera. Corte a</p> <p>Iris negro. Se ve a Lisa pasar por el callejón. Corte a</p> <p>Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Corte a</p> <p>PG del pasillo y del apto. de Thorwald. Se ve a Lisa dejarle la nota. Él se da cuenta, la recoge, la lee, y sale de inmediato al pasillo. Corte a</p> <p>Stella y Jeff están mirando hacia el frente. Corte a</p> <p>Iris negro. PM Thorwald leyendo nota. Corte</p> <p>2 Shot Stella y Jeff siguen mirando. Corte a</p> <p>Iris negro. Thorwald ve hacia el lado. Corte</p> | X | | X | X |

| | | | | |
|----------------------------------|---|--|--|--|
| Edif. enfrente | | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | (A) Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | (B) PG apto. Thorwald y parte de abajo del Edif. Thorwald se aleja por el pasillo. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Jeff le habla a Lisa como si ella pudiera escucharlo. Corte | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG apto. Thorwald y parte de abajo del Edif. Lisa sale por el pasillo de abajo, se esconde. Thorwald de nuevo en su pasillo. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG apto. Thorwald y parte de abajo del Edif. Thorwald se asoma por la escalera, ve hacia arriba, Lisa lo ve, se mete dentro del Edif. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG apto. de Thorwald, él camina hasta su habitación. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Ella se sirve un trago. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG sala y habitación Thorwald. Está haciendo su maleta. Corte a | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | Jeff y Stella siguen mirando hacia fuera. Ella agarra la cámara para mirar. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, Srta. Corazón solitario hecha unas pastillas en su mano y busca agua en la cocina. Stella comenta algo acerca de las pastillas. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Stella y Jeff hablando. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro. Srta. Corazón solitario viendo unas cosas. Corte a | | | |
| Int./ Noche / Apto. Jeff | Jeff y Stella viendo hacia fuera. Llega Lisa emocionada preguntando qué hizo Thorwald. Jeff | | | |

| | | | | | |
|--|-------------------------------|---|--|--|--|
| | | la mira contento. Lisa se acerca hasta la ventana. Jeff agarra su cámara. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | Iris negro, Thorwald con bolso en la mano (PM), desaparece momento, luego mete cartera en maleta. Corte | | | |
| | Int. / Noche / Apto. Jeff | 3 Shot Lisa, Stella y Jeff observando. Luego Jeff busca el teléfono. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PG ventana Srta. Corazón solitario que cierra la persiana. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | 3 Shot. Jeff se traslada hasta el teléfono. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG ventanas Thorwald, se acerca al teléfono. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | (F) PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | (F) PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. frente | PG apto. Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Lisa. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ | 2 Shot Stella y Lisa. Jeff con teléfono en mano. | | | |

| | | | | |
|-------------------------------------|---|--|--|--|
| Apto. Jeff | Corte | | | |
| Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Corte a | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff con teléfono en mano. Corte a | | | |
| Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG apto Thorwald, corta y sale del apto. Corte a | | | |
| Interior / Noche / Apto. de Jeff | Stella y Lisa salen del apto. Jeff agarra la cámara y se acerca a la ventana. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Calle | Iris negro. Callejón. Thorwald yéndose. Corte a | | | |
| Interior / Noche / Apto. de Jeff | Jeff agarra flashes, y se mueve hasta la ventana. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Patio trasero | Gran PG Lisa y Stella caminan por la parte de atrás del Edif., suben escaleras. Corte a | | | |
| Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mirándolas. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Patio | PG Lisa y Stella saltando una reja. Corte a | | | |
| Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mirándolas. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Patio trasero | Lisa y Stella llegan hasta el patio del Edif. de Thorwald y a sus flores. Corte a | | | |
| Int. /Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff, agarra el teléfono. Corte a | | | |
| Ext. / Noche / Patio | PG Stella y Lisa. | | | |
| Int./ Noche/ Apto .Jeff | PM Jeff. Llama por teléfono a Doyle. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|--|---|---|--|-----|
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG pasillo apto. Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff al teléfono. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Patio | PG Stella cavando y Lisa vigilando. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff hablando por teléfono. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Patio | PG Stella cavando y Lisa vigilando. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mirando hacia el patio. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. | PG apto. Pianista. Se escucha música. | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mirando hacia el patio. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Patio | PG Stella cavando y Lisa vigilando. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mira hacia el patio. Saluda a Lisa. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. de enfrente | PG ventana Srta. Corazón solitario, persiana cerrada. Jeff cree que Stella se equivocó. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PM Jeff mira hacia el patio. Agarra cámara. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Calle | Iris negro. Primero se ve el callejón, luego a Stella cavando que no encuentra nada. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM Jeff decepcionado. Corte a | | | |
| 20 | Ext. / Noche / Patio | PG Stella y Lisa. Lisa sube por las escaleras de incendio. Corte a | X | | X X |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM Jeff observando. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ | PG Lisa subiendo escalera. Corte a | | | |

| | | | | | |
|--|--------------------------------|---|--|--|--|
| | Edificio | | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PP de Jeff, consternado. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edificio | PG Lisa sube, intenta abrir ventana de apto. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | PP de Jeff. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Lisa se mete por la ventana del apto. de Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM o PP consternado, mira | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Lisa corre a la habitación. Corte | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM Jeff mira con la cámara. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | Iris negro. Lisa agarra cartera y le hace señas a Jeff. Corte a | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | ½ PM Jeff observa con la cámara. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Lisa revisa la habitación. Corte a | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | PM Jeff. Stella entra en el apto. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Lisa continúa revisando habitación. Corte a | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot, Stella y Jeff observando. Jeff tiene el teléfono en mano. Stella ve algo. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG vista sala de la Srta. Corazón solitario. Corte a | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Stella y Jeff. Llaman a la policía. Se escucha música del Pianista. | | | |
| | Ext./ Noche/ Edif. enfrente | PG Srta. Corazón solitario. Corte a | | | |

| | | | | |
|-----------------------------------|--|--|--|--|
| Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot, Stella atenta. Jeff habla con la policía. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Srta. Corazón solitario con pastillas en la mano. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot Stella y Jeff, miran para el lado. Corte a | | | |
| Ext./Noche/Edif . lado derecho | PG apto. Pianista con músicos practicando. El sonido de la música se incrementa un poco. Corte | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Srta. Corazón solitario, escucha música. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG del apto. de Srta. Corazón solitario y de Lisa dentro del apto. de Thorwald. Thorwald está llegando por el pasillo. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | 2 Shot, Lisa y Stella ven a Thorwald. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Lisa va hasta la puerta. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Lisa va hacia la puerta, corre y se esconde. Thorwald entra al apto. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | Stella y Jeff asustados. Jeff habla con la policía. Corte | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala Thorwald, se dirige a la pieza. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Thorwald descubre a Lisa. Corte a | | | |
| Int./Noche/ Apto. Jeff | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |
| Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG Thorwald encara a Lisa. Corte a | | | |
| Int./Noche/Apto | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |

| | | | | | |
|--|---------------------------------|---|--|--|--|
| | .Jeff | | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala. Thorwald le pide sus cosas a Lisa. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala. Lisa le da las cosas. Forcejean. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | Stella y Jeff miran asustados. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Forcejeo entre Lisa y él. Lisa grita Jeff! Jeff! Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | Stella y Jeff miran. Jeff está desesperado. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala Thorwald, forcejeo, apaga la luz. Corte a | | | |
| | Int./Noche/ Apto. Jeff | Stella y Jeff miran, no saben qué hacer. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Forcejeo con poca luz. Corte a | | | |
| | Int. / Noche / Apto. de Jeff | Stella y Jeff continúan mirando. Jeff está desesperado. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala y pasillo Thorwald. Llega la policía. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot, Stella y Jeff se relajan. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala y pasillo Thorwald, prende la luz, va hasta la puerta. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Jeff. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG sala y pasillo Thorwald. Aun no abre. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Jeff. Él agarra cámara. Corte a | | | |

| | | | | | |
|----|-------------------------------------|---|---|---|---|
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | Iris negro. PM Thorwald abre puerta. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Jeff, miran. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Entra la policía. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Jeff mirando. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | Iris negro. PG de la sala, están dos policías, Lisa y Thorwald. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | 2 Shot Stella y Jeff conversan. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | Iris negro. Vista apto. Lisa muestra el anillo de la Sra. Thorwald que tiene en su mano. | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM Jeff viendo. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | Iris negro. PM de Lisa que muestra el anillo. Thorwald ve las manos de Lisa, y luego ve hacia el frente, hacia la cámara. Corte a | | | |
| | Int./Noche/Apto .Jeff | ½ PM Jeff. Jeff y Stella viendo por la ventana. Stella apaga la luz rápidamente. (La toma es desde afuera del apto.) | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald. Se están llevando a Lisa. Corte a | | | |
| | Int. /Noche /Apto. Jeff | Jeff se esconde, luego buscan dinero. Corte a | | | |
| | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald sale de la casa y mira hacia el frente antes de irse. Corte a | | | |
| | Interior / Noche / Apto. de Jeff | Stella y Jeff buscan dinero para sacar de la cárcel a Lisa. Stella se va. Suena el teléfono, es Doyle. Jeff le cuenta lo que pasó. Luego vuelve a ver hacia el frente. Corte a | | | |
| 21 | Ext./Noche/ Edif. enfrente | PG apto. Thorwald todas las luces apagadas. Corte a | X | X | X |

| | | | | | |
|----------------------------------|--|--|--|--|--|
| Interior / Noche / Apto. de Jeff | PM Jeff, suena el teléfono, contesta y cree que es Doyle y le habla acerca de Thorwald, nadie le contesta. Jeff coloca cara de miedo. Se escucha ruido, mira hacia atrás asustado. Jeff se mueve por el apto. tratando de esconderse, trata de levantarse, no sabe qué hacer. Se escuchan ruidos afuera de la puerta, y se apaga una luz. Jeff comienza a retroceder hasta la ventana, agarra el flash y unos bombillos. Se escuchan otros ruidos. Todo está a oscuras. Por la puerta del apto. entra Thorwald, cierra la puerta. Jeff espera en silencio. Thorwald le habla, le pregunta que qué quiere de él, por qué no lo han denunciado. Jeff continúa en silencio. Le pide que le consiga el anillo, Jeff le dice que la policía ya lo tiene. Thorwald comienza a acercarse a Jeff. Jeff se tapa los ojos y dispara el flash. Thorwald queda encandilado, pero continua bajando. Jeff vuelve a disparar varias el flash, a Thorwald le cuesta ver, pero sigue avanzando. Jeff mira desesperadamente hacia fuera. Corte a | | | | |
| Ext. / Noche / Edif. de enfrente | PG Lisa, Doyle y la policía están llegando al apto. de Thorwald. Corte a | | | | |
| Int. / Noche / Apto. Jeff | PM Thorwald se acerca a Jeff, él grita. Thorwald lo ahorca. Corte a | | | | |
| Ext./Noche/Edif . enfrente | PG pasillo y apto. Thorwald. Lisa se asoma por las escaleras de incendio y ve hacia el apto. Jeff. Corte a | | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | Thorwald ahorca a Jeff, él trata de defenderse. Corte | | | | |
| Ext. / Noche / Edif. de enfrente | PG se ve movimiento dentro de la casa de la Escultora. Parece que escuchó gritos de Jeff. Corte a | | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | Thorwald y Jeff siguen peleando. | | | | |
| Ext. / Noche / Edif. de enfrente | PG balcón. Pareja del perrito viendo hacia el frente. Corte a | | | | |
| Int./ Noche/ Apto. Jeff | PM Thorwald agarra a Jeff y lo saca por la ventana. Corte a | | | | |

| | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|
| | Ext. / Noche / Edif. enfrente | PM Srta. Corazón solitario, sale al patio a ver que pasa. Corte a | | | |
| | Interior / Noche / Apto. de Jeff | Thorwald está tratando de tirar a Jeff por la ventana. Jeff queda colgando, sujeto del marco de la ventana. Corte a | | | |
| | Ext. / Noche / Edif. | PG ventana. Pareja de recién casados se asoma. Corte | | | |
| | Ext. / Noche / Patio trasero | PG Doyle sale del Edif. del frente con policía. Saltan la reja. Ven a Jeff colgando del apto. Doyle le pide una pistola a un compañero. Se ve que llega la policía al apto. de Jeff y agarra a Thorwald. Jeff se cae de la ventana, y unos hombres alcanzan a agarrarlo un poco, en el piso. Doyle, Lisa y Stella corren hasta Jeff. Lisa abraza a Jeff, él también la abraza y le dice que estaba muy preocupado por ella. Doyle habla con el detective que está en el apto. de Jeff, el cual le dice que Thorwald confesó todo. Stella le pregunta a Doyle, qué había enterrado debajo de las flores, él se lo pregunta al detective, quien le contesta que lo que estaba ahí, ahora está en una caja de sombreros en el apto. de Thorwald. Doyle le pregunta a Stella si quiere ver, ella le dice que no. Fundido en negro a | | | |
| 22 | Exterior / Día / Edificios parte trasera Interior / Día / Apto. de Jeff | PP termómetro en la pared. PG del apto. del Pianista que está con la Srta. Corazón solitario. Comienzan a oír música. En el apto de Thorwald están pintando. La señora que perdió el perrito está en el balcón con uno nuevo. En el apto. de Miss Torso, se ve que llega su novio. La Sra. Escultora está durmiendo sentada en el jardín. La pareja de recién casados está discutiendo. Y dentro del apto. de Jeff, él se encuentra durmiendo de espaldas a la ventana, con cara de felicidad y ahora con dos yesos. En la cama a su lado está Lisa leyendo un libro acerca del Himalaya, que luego cambia por una revista de modas. Fundido en negro a | X | X | X |
| 23 | FIN | PG ventana del apto. de Jeff, se baja la persiana con el signo de la <i>Paramount Release</i> . Fundido en negro | | | |

Análisis de *La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954

Clasificación de las unidades narrativas

Antes de establecer cuáles fueron las escenas seleccionadas como núcleos y las escenas que fueron seleccionadas como catálisis a lo largo del filme, es necesario comentar que *La ventana indiscreta* es una película que pertenece a un modelo de representación institucional, y que por lo tanto posee en su contenido una línea narrativa clásica, en donde todas las acciones del film transcurren de forma ordenada, y cada escena contiene información importante y necesaria para el desarrollo y entendimiento del relato. Sin embargo, a pesar de que éste es un film muy lleno de detalles, que enriquecen la trama y los hilos narrativos, y se podría pensar por lo tanto, que casi todo el film es un gran núcleo, por su infinidad de informaciones e indicios que entretejen unidades importantes a nivel narrativo; sí es posible encontrar catálisis en las cuales no hay una acción que conlleve a nuevas acciones o a una motivación específica de los personajes.

Generalmente el trabajo de análisis y segmentación con los filmes pertenecientes al sistema de representación institucional, se ve facilitado, por la clara determinación de los núcleos y las catálisis. Sin embargo, la determinación de las unidades narrativas en este film no fue tan sencilla, ya que aunque se reconoce gran parte de su forma y de su contenido en el interior de un sistema proveniente del discurso narrativo clásico, rompe con algunos esquemas en la complementariedad entre cada una de sus escenas, por el enriquecimiento de cada toma, de cada plano y de cada secuencia, dándole a cada situación una importancia que no es inferior a las demás, y que se hace necesaria para el resultado final de toda la trama y la forma de la película.

Núcleos:

Al hablar de escenas núcleos se entiende por aquellas que contienen una o varias acciones que abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente para la continuación de la historia. En este sentido, *La ventana indiscreta* contiene una cantidad más o menos pareja entre núcleos y catálisis.

Para poder determinar cuáles fueron las escenas núcleos, primero se tuvo que determinar cuál era el tema central de la historia, las motivaciones del personaje central, y

así establecer cuáles eran las acciones que complementaban ese hilo de la trama. De esta manera, los primeros núcleos se encuentran a partir de la escena 5, en la cual se escucha el grito de una mujer seguido de un golpe, lo cual da el inicio del tema principal de la película, que es el asesinato de la Sra. Thorwald. Y aunque antes de esta escena, ya hay algunas referencias a Thorwald y a su relación con su mujer, no hay en ellas nada que evidencie el porvenir del asesinato; sin éstas escenas también se podría comenzar la sospecha en contra de Thorwald, ya que son sus actitudes posteriores las que lo culpabilizan más. Así, hay núcleos desde la escena 5 hasta la escena 8, que es cuando se ve a Thorwald salir varias veces durante la noche con su maletín. Esas escenas son las que abrirán paso a la sospecha de Jeff, y por lo tanto al tema central de la película.

Después de ahí, la siguiente escena considerada núcleo fue la número 10, en la cual se ven varias acciones que determinarán el comportamiento de los personajes en unas escenas posteriores. Por ejemplo está la actitud de Thorwald sospechoso, mirando a su alrededor, y luego viendo fijamente al perrito que hurga entre las flores (esa actitud del perrito lo llevará a la muerte). También que al Jeff ver al perrito en las flores, y Thorwald observándolo, luego, cuando el perro muere (escena 17) Jeff se convence acerca de la culpabilidad de Thorwald en el asesinato de su mujer. También es en esta escena cuando se ve a Thorwald limpiando su maletín y guardando un cuchillo y un pequeño serrucho, que es lo que lleva a Jeff a sospechar del asesinato más que nunca.

Luego de las escenas 10, 11 y la 12, en donde Jeff convence a Lisa de sus sospechas, y hace que ella también participe en la investigación y averiguan el nombre de Thorwald, hay una mayor cantidad de escenas catálisis, que confirman la trama, las sospechas de Jeff, y cómo va involucrando a las personas de su entorno en sus sospechas, pero no hay acciones o situaciones que movilicen la historia hacia algún punto. En estas escenas, sólo se hacen deducciones, se discute mucho acerca de lo que ha pasado, pero ya no hay más evidencias importantes que muevan a los personajes hasta la escena 16, en la cual Jeff ve a Thorwald con las joyas de su esposa y se lo cuenta a Lisa. Esta escena es importante, ya que gracias a la teoría de Lisa acerca de las joyas y las mujeres, y sobre todo del anillo de bodas, es que más adelante se impulsará la acción de la película en ir al apartamento de Thorwald para buscar esa evidencia.

Ya hacia el final del film, cuando todo comienza a tomar mayor sentido, hay más escenas núcleos, desde la escena 18 hasta la 21. Estas escenas son la conclusión de todo lo

que ha ido pasando, y tienen una importancia especial dentro de la historia, puesto que es aquí, cuando el personaje de Jeff decide tomar parte en todo lo que hasta ahora había observado más a la distancia. Decide escribirle a Thorwald una nota, y luego lo llama. Aquí también Stella y Lisa, que en un comienzo eran más reacias a creer en las suposiciones de Jeff, y que luego van compartiendo, también toman acción y buscan participar en todo lo que habían estado observando y sospechando. Aquí Lisa ya no se conforma con sus teorías, sino que busca pruebas para demostrarle al mundo que estaba en lo correcto. Además de las acciones relacionadas con las intenciones de descubrir a Thorwald, también está la conclusión de una evolución entre la relación de Lisa y Jeff, ya que Lisa demuestra que es mucho más interesante de lo que él creía.

Las escenas 20 y 21, se podría decir que son los núcleos más importantes de todo el film, no únicamente porque lleven a su resolución el relato, sino porque en estas escenas, se unen los dos mundos que se han estado observando durante todo el film, el mundo de los vecinos, de Thorwald y su asesinato, con el mundo de Jeff. Por primera vez hay una interacción entre Jeff y lo que observa, y es primera vez también, que ven desde el otro lado a Jeff.

En conclusión, las escenas consideradas núcleos de este filme fueron: 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21 y 22.

Catálisis:

Las catálisis son unidades subsidiarias que se agrupan alrededor de un núcleo, son expansiones del relato, y generalmente llenan el espacio narrativo que separa los núcleos, por lo cual no son consecutivas. En este filme la cantidad de catálisis fue bastante proporcional a la cantidad de núcleos, sin embargo, estos no se encuentran distribuidos igualmente de forma proporcional, sino que es posible encontrar dos grupos grandes de catálisis en un comienzo del film, y en el medio, un poco antes de que comience el desenlace.

En un comienzo fue difícil determinar las catálisis de este filme, como ya se ha mencionado anteriormente, porque hay muchas escenas que parecen ser fundamentales para el contenido, por la abundancia en los detalles, informantes e indicios, pero al percatarse más detalladamente y al haber delimitado la línea narrativa central de la historia,

se evidenciaron ciertas catálisis, que a pesar que contribuyen a la construcción del relato, no son del todo primordiales para el desencadenamiento de las acciones. De esta manera, las catálisis de este film, aparecen entre los grupos de núcleos más importantes, para aumentar la tensión y entregar información importante al espectador.

Las escenas catálisis comienzan a verse al principio del filme, desde la escena 1 hasta la escena 4, en las cuales no ocurre ninguna acción que mueva a los personajes, sino que más bien, son escenas que introducen a los personajes, presentan el espacio, y se ven algunos indicios que darán pie al centro de la historia.

Una escena que fue difícil determinar dentro de la clasificación de las unidades narrativas, fue la escena 9, cuando Thorwald deja su apartamento a media noche acompañado de una mujer. Esta escena en un principio se pudo considerar como un núcleo por ser base para la investigación del crimen, y porque será este hecho el que ponga en duda las suposiciones de Jeff. Sin embargo, este hecho no es completamente importante dentro del conjunto de escenas, porque de alguna manera, al no ser observada por Jeff, se le limita su importancia, ya que es él quien delimita la información y el movimiento de las acciones en la mayor parte del film. Además que si esta escena no estuviera, se habla acerca de ella en otro momento, cuando Doyle se la cuenta a Jeff como parte de sus averiguaciones del caso. La escena está, pero no confirma nada, ya que desde que Jeff se entera de ese acontecimiento entre Thorwald y una mujer, duda de que sea la esposa. La acción como tal de Thorwald y de lo que el espectador ve, no conlleva a nada dentro de la trama ni dentro de las acciones de Jeff, porque él nunca lo vio. Son otras las acciones de Thorwald las que impulsan el relato, y que por lo tanto, fueron consideradas núcleos.

La escena en donde aparece el baúl de Thorwald, escena 13, fue considerada catálisis porque a grandes rasgos, el baúl no es lo más trascendental para la trama. Es una pista para sospechar, pero no de las más importantes, como sí lo son, el cuchillo, las joyas, la muerte del perrito.

Las escenas consideradas catálisis de este filme fueron: 1, 2, 3, 4, 9, 13, 14 y 15.

Indicios:

Los indicios son unidades complementarias y consecuentes que remiten a un carácter,

un sentimiento o a una atmósfera, y cuyos significados son implícitos. En el caso de *Rear Window*, la mayoría de los indicios establecen el carácter de los personajes a través de las acciones y de los diálogos que éstos sostienen entre sí, en determinadas situaciones. En los personajes principales Jeff, Lisa y Stella, en un comienzo del film sus indicios se basan más en sus opiniones que en sus acciones, sus apariciones están llenas de diálogos y puntos de vista, que resumen los rasgos sobresalientes de la personalidad de cada uno de ellos. A medida que el film avanza, se puede decir que son las acciones y objetos los que delimitan a éstos personajes, ya que con ciertas actitudes frente a las situaciones, demuestran ciertas cualidades que en un principio estaban ocultas. Un ejemplo de esto sucede con el personaje de Lisa, que cuando se involucra más en las sospechas de Jeff en contra de Thorwald, se vuelve una mujer más participativa, audaz y atrevida de lo que se hubiese pensado en un principio.

Las conversaciones que sostienen al comienzo de la película Stella y Jeff, en las cuales ella desde un principio augura que algo malo va a suceder porque él está viendo demasiado por la ventana, denotan la atmósfera de suspenso e intriga que se va a ir creando a medida que se desarrolla el film y a medida que Jeff sospecha más de Thorwald. En estas conversaciones también se delimita bien la personalidad de Stella y la de Jeff.

La actitud de Jeff, observando constantemente por la ventana es un indicio de su aburrimiento, de su necesidad de volver al trabajo, y es sobre todo, un indicio de su profesión de fotógrafo, que captura imágenes, que le gusta “mirar”. La cámara fotográfica es también un indicio de su profesión, y las fotografías que tenía en su pared son el indicio de ser un fotógrafo que no teme arriesgarse por obtener lo que quiere, que le gusta observar y capturar imágenes hasta donde no debería hacerlo, porque puede correr peligro. Su necesidad de estar observando todo el tiempo, y capturando a través de sus ojos el entorno que lo rodea, hasta en los lugares menos seguros, es lo que lo llevó a tener el yeso en la pierna, y es lo que lo llevará a descubrir el asesinato de la Sra. Thorwald; ya que a pesar de las insistentes palabras de Stella para que dejara de mirar por la ventana, él tenía una necesidad de hacerlo; es como un desahogo de una profesión que no puede ejercer, necesita “ver” todo el tiempo. Además es un *voyeur*, que busca entre cada una de las ventanas ver algo íntimo, como cuando vuelve con la mirada en reiteradas ocasiones a la ventana de los recién casados, que una vez que llegan al apartamento y muestran su pasión, Jeff voltea la vista, pero inmediatamente vuelve para ver más.

Otro tipo de indicios que es posible encontrar en esta película, son los que remiten a una atmósfera o una temática en particular. El comienzo del film, con la apertura de las persianas, es un indicio del contexto en el cual se desarrollará la película, siempre todo transcurrirá cerca de la ventana o con la ventana entre medio. Ella será el punto de partida de todo el film, y también el punto final, ya que Jeff cae precisamente de la ventana, y será cerca de la ventana cuando el fin concluya.

Las acciones son un punto importante dentro del filme como base para identificar los indicios, sobre todo en los personajes exteriores al apartamento de Jeff, de los cuales no es posible casi oír lo que dicen, y sí ver algunas de las cosas que hacen. En un principio es posible saber que Thorwald y su esposa no tienen una muy buena relación, se sabe que Miss Torso es bailarina, que el Pianista está inconforme con su música, entre otras cosas más.

El comportamiento de los personajes, vecinos todos, pero cada quien inserto en su mundo, son indicios de una comunidad en la que cada cual vive su vida y no se mete en la vida de los demás, no se involucra, no sabe si los vecinos están bien o mal, o si “alguien vive o muere” como dice la dueña del perrito después de que Thorwald se lo mató.

Otros indicios están en algunos objetos específicos, como lo es el anillo que Lisa busca en el apartamento de Thorwald, que se convierte en la prueba necesaria para comprobar la culpabilidad de Thorwald, junto con la cartera y sus otras joyas; también están el cuchillo y la sierra, entre otras cosas, que se convierten en piezas fundamentales para ir armando el caso y demostrar que realmente ocurrió un asesinato.

En general hay muchos indicios a lo largo de todo el film, pero como remiten más que nada a aspectos personales o a una temática particular de la narración, será un tema que se tocará más a fondo dentro del análisis de los personajes y en el análisis de la estructura temática de la película.

Informantes:

Los informantes son datos puros, inmediatamente significantes, que sirven para identificar situaciones, ubicar en el tiempo y en el espacio. La mayoría de los informantes

observados en esta película están más relacionados con el espacio que con el tiempo, aunque en algunos momentos es fácil determinar aproximadamente el momento del día, o cuanto tiempo ha transcurrido entre una escena y otra.

En un comienzo de *La ventana indiscreta*, la mayoría de los informantes son de tipo espacial, ya que lo primero que se hace es un recorrido a través del conjunto de apartamentos que se pueden ver desde la ventana de Jeff. Se comienza desde lo más cercano, el patio trasero de Jeff, con la caminata del gato, y luego se presenta el resto del espacio. Un poco más adelante, la presentación del espacio será con sus protagonistas, de manera que en el resto del filme, cuando algunas veces Jeff observe a una ventana en particular, no se tenga que adivinar hacia qué dirección estará viendo, sino que ya se posee un conocimiento del espacio, que permite saber que si mira hacia su izquierda lo más probable es que esté viendo hacia la ventana de la pareja de recién casados, y que si mira hacia su derecha y hacia arriba está viendo hacia la ventana del Compositor. Con relación a éste último, también hay un informante importante que es la música, que en algunos momentos determina la mirada de los personajes en busca del origen de lo que están escuchando, y que de alguna manera, es un informante espacial y situacional, porque se sabe que lo más probable es que al oír al pianista, se vea hacia su apartamento.

Las escenas 6 y 7 son cuando el tratamiento del tiempo parece cobrar mayor relevancia para el tratamiento del relato, cuando Jeff mira el reloj, mientras ve las sospechosas salidas de Thorwald en medio de la noche. En ese momento el reloj es un informante específico que denota el transcurso del tiempo entre una escena y la otra. En el resto de la película, los cambios del tiempo se manifiestan por los cambios en el cielo o por las actividades de los personajes, que generalmente están levantándose o preparándose para ir a la cama.

Algunos informantes que no son relevantes para la historia, pero que de alguna manera contribuyen a recrear un ambiente realista en la escenografía del film, están dados por ciertos sonidos de ambiente como lo son algunas sirenas, las risas de los niños en la calle, ruidos de ciudad, etc., que construyen un espacio del film, que aunque no es visible, permite de cierta manera una ubicación espacial de lo que hay más allá fuera de cuadro, fuera de aquel patio trasero de los edificios que constantemente se ve.

Otro informante que es posible encontrar en varios momentos del film es el termómetro.

El cual indica que son unos días calurosos, y se vuelve importante en la escena posterior a las salidas nocturnas de Thorwald, en donde el termómetro muestra un día más caluroso, y Jeff le cuenta a Stella que Thorwald ha estado con las ventanas cerradas toda la mañana, y ella se pregunta cómo es posible con un calor tan fuerte como el que estaba haciendo. En este sentido, quizás el termómetro no es algo fundamental para la comprensión de los hechos, pero es un referente más que complementa la atmósfera de la escenificación.

Por último, un informante espacial que es de suma importancia durante toda el film, es sin duda alguna, la ventana de Jeff; con ella se comienza la historia y será desde ella que se ubique el resto del espacio. La ventana es la referencia para todo lo que está a su alrededor, e incluso para lo que está en el interior del apartamento de Jeff. La ventana es la frontera entre dos espacios, entre dos mundos, el mundo interior de Jeff, y otro pequeño mundo lleno de historias y personajes con algunos rasgos en común afuera. Todo ocurre cerca de la ventana, y cada vez que un personaje dentro del apartamento se acerca a ella, se sabe que con seguridad la imagen en algún momento pasará al espacio exterior. Quizás la ventana no sea un informante tan determinante como un reloj que cambia de hora, pero si es un informante del cambio de espacio, se está adentro o fuera de ella.

Segmentación

Blow up

(Michelangelo Antonioni, 1966)

Segmentación de *Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966

| Esc. | Indicación espacio/temporal | Descripción | N Ú C L E O | C A T Á L I S I S | I N D I C I O S | I N F O R M A N T E S |
|------|---------------------------------------|--|----------------------------|---|--------------------------------------|---|
| 1 | | Créditos iniciales. En el interior del texto de los créditos, se puede observar un video en el cual hay una modelo posando en una sesión fotográfica. Corte a | | X | X | |
| 2 | Exterior / Día / Calles de Londres | Aparece un Jeep lleno de mimos dando vueltas por una plaza. El Jeep se estaciona, y luego los mimos se bajan corriendo hacia una avenida principal llena de personas. Corte a Thomas está saliendo de un lugar, junto con una fila de trabajadores; en su mano lleva una bolsa de papel. Corte a Mimos corren por la calle entre los automóviles. Corte a Trabajadores se dispersan. Hombres se despiden de Thomas, él se aleja y camina hacia un automóvil. Corte a En la calle dos monjas van caminando, los mimos corren y pasan cerca de ellas, hasta que se encuentran con Thomas, que va conduciendo un automóvil descapotable negro; le piden dinero, él se los da y se va. Corte a Automóvil de Thomas moviéndose. Él llama por la radio del vehículo a un lugar, para avisar que va en camino. (Varios cortes con elipsis temporales.) Corte a | | X | | X |
| 3 | Exterior / Día / Calles de Londres | Thomas en el carro llegando a su casa estudio. Saca cámara fotográfica de la bolsa de papel, y la guarda en la guantera. Entra al estudio. Adentro saluda, le entrega algunos rollos | | X | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|---|--|---|---|---|
| | Interior / Día / Casa - estudio | fotográficos a un joven para que los revele. Entra al estudio, una modelo le reclama el tiempo que lleva esperándolo. Se quita los zapatos y toma unas plumas de utilería, escoge cuáles usar. Corte a (elipsis temporal) | | | | |
| 4 | Interior / Día / Casa - estudio | El fotógrafo le pide a su ayudante que ponga música, empieza a tomarle fotos a la modelo (cortes con elipsis temporales), continua la sesión de fotos, el asistente cambia el rollo, continua la sesión con cámara en mano, le pide a su ayudante que cambie la cámara. Corte a (elipsis temporal) | | X | X | X |
| 5 | Interior / Día / Casa - estudio | Cámara en mano empieza a tomar más fotos, se acerca a la modelo le pide más poses, la sesión es muy dinámica, la modelo se echa en el piso el fotógrafo se acerca cada vez más, termina la sesión. El fotógrafo se sienta en el sofá, lo llaman por teléfono, contesta y le pide al ayudante que anote la dirección que le dictará quien llama. Corte a (elipsis temporal) | | X | X | X |
| 6 | Interior / Día / Casa –estudio | Thomas aparece con ropa limpia, afeitándose. Ve unas fotografías que le lleva un joven, y luego se dirige al estudio. Revisa el espacio del estudio fotográfico. Corte a (elipsis temporal) | | X | X | X |
| 7 | Interior / Día / Casa –estudio | El mismo estudio, pero ahora hay chicas en él, una modista les arregla los vestidos. Thomas comienza a sacarles fotos, ellas posan. Él dice que cambien de posición, y que ¡despierten! Corte a (elipsis temporal) | | X | X | X |
| 8 | Interior / Día / Casa –estudio | El fotógrafo que desde la posición de la cámara continua dando instrucciones a las modelos, cambia de posición, se molesta y regaña a las modelos. Corte a (elipsis temporal) | | X | X | X |
| 9 | Interior / Día / Casa –estudio Exterior / Día | Las modelos están con otras ropas a las anteriores, y en otras posiciones. Thomas no está complacido con el trabajo de las modelos, así que les pide que cierren los ojos y se va. Corte a (elipsis) | | X | X | X |
| 10 | Exterior / Día | Sale del estudio y se dirige a casa de Bill, entra | | X | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|---|
| | Interior / Día / Casa de Bill | y se sienta. Bill le habla acerca de su pintura, se observan algunos cuadros. Viene la novia de Bill, le sirve una cerveza a Thomas, y comienza a masajearle la cabeza, mientras conversan un rato. Luego Thomas sale de la casa, y ella se queda pensativa. Corte a | | | | |
| 11 | Interior / Día / Casa –estudio Exterior / Día / Calles de Londres | Thomas entra a su estudio. En la oficina hay dos chicas esperándolo, él las ignora, su secretaria le da unas fotos, él las toma y sale, se monta en el carro y se va. Las chicas lo siguen y corren un poco por la calle al partir el automóvil. Thomas prende la radio y canta mientras conduce. Se ven chicas desaparecer a lo lejos. Corte a | | X | X | X |
| 12 | Exterior / Día / Calles de Londres | Thomas va conduciendo el carro. Se ven varias tomas de él, desde diferentes ángulos, y algunos paneos de la ciudad. (Cortes con elipsis temporales.) Corte a Se ve llegando a tienda de antigüedades, se estaciona, se baja, y entra. Corte a Adentro busca al dueño, pero no lo encuentra. Un viejito antipático que está a cargo de la tienda, le dice que se vaya. Thomas sale de la tienda, agarra la cámara que tenía en la guantera. Corte a (elipsis temporal) Toma algunas fotografías de su alrededor. Se ve que va a entrar al parque. Corte a | | X | | X |
| 13 | Exterior / Día / Parque | Señora recogiendo papeles, Thomas pasa cerca, observa a su alrededor. Corte a Se ven tomas del parque, una cancha de tenis, él pasa cerca, y toma algunas fotos. Corte a Thomas sacándoles fotos a las palomas. Se ve pareja subiendo montaña. Corte a Thomas caminando, sube las escaleras (elipsis), observa, toma fotos. Pareja caminando. Él comienza a sacarle fotos a la pareja. Sigue sacando fotografías. La mujer se da cuenta y se acerca a reclamarle, y trata de | X | | X | X |

| | | | | | | |
|----|---|---|---|---|---|---|
| | | quitarle la cámara, pero Thomas no se deja. Luego, ella se va corriendo, él la ve mientras corre y saca otras fotografías. Corte a | | | | |
| 14 | Exterior / Día Int. / Día / Tienda de antigüedades. | Thomas camina hacia la tienda de antigüedades, entra y habla con la dueña. Al rato ve una hélice, la compra. Corte a (elipsis) Junto con la dueña, sacan la hélice de la tienda, y la montan en el carro. La dueña de la tienda lo convence de que ella se la envía mejor en un camión adecuado para ello, y él acepta, se monta al carro y se prepara para partir. Corte a | | X | X | X |
| 15 | Exterior / Día / Calles de Londres | Thomas va en el carro, plano abierto desde atrás. Se ven varias tomas desde diversos ángulos, de él conduciendo. Llama por radio desde el carro. Se va a estacionar frente a edificio blanco. (Varios cortes con elipsis temporales.) Corte a Thomas camina hacia edificio blanco y entra. Adentro, se sienta al lado de Ron, le muestra unas fotografías, le habla acerca de ellas, se ven las fotos. Le comenta que se quiere ir de Londres. Ambos ven que un hombre los observa desde la calle a través del vidrio. Thomas sale y desde afuera ve como el hombre se acerca a su carro y trata de abrir la cajuela, luego se va y se monta a un carro. Thomas se acerca a su carro, lo revisa, se monta y se va. Corte a | | X | X | X |
| 16 | Exterior / Día / Calles de Londres | En la calle se ve caminando a un grupo de protesta contra la bomba y contra la guerra. Thomas va pasando en el carro, se detiene y le montan un cartel en el carro, luego sigue conduciendo. Corte a | | X | X | X |
| 17 | Exterior / Día / Calles de Londres Interior / Día / Casa – estudio | Thomas llegando a su calle en el carro. Se detiene, se baja, observa a su alrededor. Antes de entrar a su casa, se mete a cabina telefónica a realizar una llamada. Luego, cuando está a punto de entrar a su casa, llega chica del parque y le pide las fotografías que él sacó. | X | | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|---|
| | Exterior / Día Interior / Día / Casa – estudio | Entran al estudio. Adentro del lugar, recorren un poco hasta llegar al apartamento de él. Ella le pide que le entregue las fotos desesperadamente, Él calmado, le habla, le ofrece algo de tomar, le pregunta si ha hecho modelaje, la observa. Suena teléfono, él contesta. Fuman marihuana y escuchan música. Ella lo engaña y trata de irse con su cámara fotográfica, él la agarra. Ella se saca la blusa, él le dice que le va a entregar su rollo y se va con la cámara, pero vuelve con otro rollo y se lo entrega. Ella se va a ir, pero se regresa y lo besa dos veces. Se van a ir a la cama. Suena el timbre, él va a ver, son los que traen la hélice. Él sale, va a abrir estudio desde la calle. Corte a (elipsis temporal) | | | | |
| 18 | Interior / Día / Casa – estudio | Se ve a Thomas junto con joven, ya entrando la hélice al estudio, la dejan en el piso. Él vuelve con ella, hablan acerca de la hélice, él le ofrece un cigarro. Corte a (elipsis temporal) | | X | | X |
| 19 | Interior / Día / Casa – estudio | Ambos están muertos de la risa fumando marihuana, ella ve la hora y se va. Él se queda bebiendo un poco de vino. Corte a (elipsis) | | X | X | X |
| 20 | Interior / Día / Casa – estudio | Thomas se dispone a revelar las fotos, se encierra en cuarto de revelado, luz roja Corte a (pequeña elipsis temporal) | X | | | X |
| 21 | Interior / Día / Casa – estudio | Saca negativo, pasa al otro cuarto, enciende luz roja. Corte a (elipsis temporal). | X | | | X |
| 22 | Interior / Día / Casa – estudio | Está viendo los negativos en la mesa de luz, marca algunos. Prepara la ampliadora. Corte a (elipsis) | X | | | X |
| 23 | Interior / Día / Casa – estudio | Amplia a la foto contra un papel fotográfico colocado en la pared, luego coloca el papel en las tinas con químicos. Corte a (elipsis) | X | | | X |
| 24 | Interior / Día / Casa – estudio | Sale del cuarto de revelado ya con la foto en su mano, camina. Corte a (elipsis) | | X | | X |

| | | | | | | |
|----|---------------------------------|--|---|---|---|---|
| 25 | Interior / Día / Casa – estudio | Sentado en el sofá, fumando, viendo varias fotos, se acerca y ve algo en particular en una de las fotos. Corte a (elipsis) | X | | X | X |
| 26 | Interior / Día / Casa – estudio | Llega con otra foto ampliada y la cuelga en la pared. Se sirve un trago, pone música, ve las fotos, agarra una lupa y ve algunos detalles. Corte a (elipsis) | X | | X | X |
| 27 | Interior / Día / Casa – estudio | Se ve en la pared el pedazo de fotografía ampliado de lo que vio antes. Corte a (elipsis) | | X | | X |
| 28 | Interior / Día / Casa – estudio | Se observa a Thomas en el cuarto de ampliado viendo fotos, examina otras fotografías, las marca con un lápiz. Corte a (elipsis) | | X | | X |
| 29 | Interior / Día / Casa – estudio | Llega con más fotos a la pared. Llama al número que la chica del parque le dejó, se da cuenta que se lo dio mal. Ve fotos, corre por los cuartos. Corte a | X | | X | X |
| 30 | Interior / Día / Casa – estudio | Saca de la tina de químicos una ampliación de la foto que observaba en el estudio, la examina, continua revelándola. Corte a | | X | | X |
| 31 | Interior / Día / Casa – estudio | Sale del cuarto de revelado con la fotografía lista, se dirige al estudio. Trae la fotografía al estudio la coloca sobre la pared, observa todas las fotografías con detenimiento. Corte a Una a una vemos todas y cada una de las fotografías, como si él las estuviera viendo. Corte a Descubre que en la escena del parque, había un hombre escondido con una pistola. Llama a Ron para contarle de lo que se acaba de dar cuenta. Suena el timbre. Observa por un momento una de las fotos. Corte a | X | | X | X |
| 32 | Interior / Día / Casa – estudio | Thomas se dirige a abrir la puerta. Llegan las dos chicas que había visto en la mañana (una Rubia y una Morena), y entran a la casa. Llegan a la cocina a preparar café. Los tres ahí, | | X | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|--|---|--|---|---|
| | | <p>él recuerda que dejó a Ron al teléfono y sale corriendo; se ve en el teléfono. Ellas van a un cuarto con ropa, y la Rubia se prueba un vestido, llega Thomas y tumba el aparador de vestidos, la Morena se va, pero vuelve al poco tiempo. Luego, la Rubia trata de quitarle ropa a la Morena para que Thomas la vea. Ambas se pelean en el piso, y Thomas se ríe mientras las observa. Se levantan y salen corriendo hacia otro lugar del apartamento, caen junto con el papel morado de fondo para las fotografías, y se pelean ahí. Thomas se mete y les saca lo que les queda de ropa a ambas; luego ellas lo agarran a él para sacarle la ropa.</p> <p>Corte a</p> | | | | |
| 33 | Interior / Tarde / Casa – estudio | <p>Rubia y Morena vestidas, vistiendo a Thomas que está tendido en el suelo. Luego Thomas comienza ver las fotos y parece descubrir algo que antes no había observado. Les dice a las chicas que se vayan, y ellas se van. Él va hacia sus cuartos de revelado. Corte a (elipsis)</p> | X | | X | X |
| 34 | Interior / Tarde / Casa – estudio | <p>Entra en el laboratorio con la fotografía en la mano que observó anteriormente, la coloca sobre una pared, la ilumina, le toma una fotografía a un área de la misma.</p> <p>Corte a (elipsis)</p> | X | | | X |
| 35 | Interior / Tarde / Casa – estudio | <p>Ya sacando la foto ampliada, (elipsis) va y la pega en la sala. Descubre con la foto, que había un cuerpo tendido al final del parque, al lado de donde se detuvo la chica cuando salió a correr.</p> <p>Corte a</p> | X | | X | X |
| 36 | Exterior / Noche / Parque | <p>Thomas va en el carro, se estaciona, camina, va hacia al parque. Corte a (elipsis)</p> <p>Encuentra el cadáver del hombre que vio en la tarde. Se va corriendo.</p> <p>Corte a (elipsis)</p> | X | | X | X |
| 37 | Int./ Noche / Estudio Ext. / Noche Int./ Noche/ Casa de Bill | <p>Se ve a Thomas entrar en su estudio, camina como distraído, observa su alrededor. Corte a</p> <p>Sale de ahí, y se va a casa de su vecino y amigo Bill; entra y observa a la pareja teniendo relaciones sexuales, se va a ir, pero la novia de Bill, que se encuentra boca arriba, lo ve y le</p> | X | | X | X |

| | | | | | | |
|----|--|--|---|---|---|---|
| | | hace señas para que no se vaya, él se queda un poco más, y luego sale de la casa. Corte a | | | | |
| 38 | Interior / Noche / Casa – estudio | Thomas está de vuelta en su apartamento, se da cuenta que las fotos que tenía colgadas han desaparecido, va a los cuartos de revelado, y ve que se han llevado todo. En eso llega la novia de Bill, hablan, él le cuenta lo que vio, ella le dice algunas cosas. Luego se va. Él llama por teléfono buscando a Ron. Corte a (elipsis) | X | | X | X |
| 39 | Exterior / Noche / Calle | Thomas va en el carro y ve a la chica del parque frente a una tienda, detiene el carro y se baja, no la encuentra, entonces empieza a caminar hasta entrar a un club nocturno donde un grupo está tocando. Se mete entre el público. A uno de los músicos le falla el sonido, se enoja, rompe la guitarra y lanza una parte hacia el público. La gente se vuelve loca. Thomas agarra la parte de la guitarra y sale corriendo mientras unos hombres lo persiguen. Corte a (continuidad temporal) Se ve la calle, sale Thomas corriendo, se detiene y lanza la parte de la guitarra al suelo y se va. Corte a (elipsis) | | X | X | X |
| 40 | Exterior / Noche Interior / Noche | Thomas llega a una casa, entra y comienza a buscar a Ron. Se ve mucha gente fumando marihuana. Consigue a Ron y se lo lleva a otra habitación, donde le cuenta que alguien fue asesinado y que vio el cadáver. Ron está demasiado drogado y no le presta mucha atención. Luego ambos salen de la habitación. Corte a | | X | X | X |
| 41 | Interior / Día | Amanece, Thomas está tendido en una cama, se despierta, se levanta y camina por la casa Corte a | | X | | X |
| 42 | Exterior / Día / Parque | Thomas vuelve al parque con su cámara fotográfica. El cadáver ya no está. Mira hacia arriba (corte con pequeña elipsis temporal) Observa su alrededor, camina en una dirección, pero luego se arrepiente y se regresa. Corte a | X | | X | X |

| | | | | | | |
|----|-------------------------|---|--|--|--|--|
| | | Se ve carro con mimos, varias tomas del parque, Thomas saliendo del parque, mimos dando vueltas. Ambos se encuentran cerca de la cancha de tenis. Los mimos entran a jugar tenis imaginario, él se acerca y los observa. Se les sale la supuesta bola, él se aleja, la recoge y la lanza. Se queda reflexivo. Fundido encadenado | | | | |
| 43 | Exterior / Día / Parque | THE END | | | | |

Análisis general de Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Estructura narrativa

Clasificación de las unidades narrativas

Para la delimitación de las unidades narrativas del filme *Blow up*, lo primero que hay que considerar es que esta película no pertenece al modelo de narración institucional, caracterizado por una construcción de la diégesis basado en los cambios del tiempo y del espacio. Aquí, el criterio constructivo maneja recursos diferentes, que a su vez no siempre se mantienen con la misma intensidad a lo largo del filme.

En un filme donde el tiempo es arbitrario, y el espacio depende exclusivamente de los movimientos del personaje, los cuales muchas veces no tienen una razón o una causa en particular; los núcleos, que se basan en las acciones que generan una continuidad en la trama, parecen ser escasos, y las catálisis, que generalmente en el Modelo de Representación Institucional eran consideradas rellenos del relato, en esta ocasión desconciertan, porque en ellas es posible encontrar ciertos indicios que son importantes para la comprensión del personaje, su entorno y sobretodo para el discurso ideológico del film.

Núcleos:

A lo largo de todo el filme, es difícil concretar cuales escenas son núcleos y cuales no, ya que algunas escenas tienen relación con otras, se da cierta información para entender sucesos que ocurren más adelante en el relato; pero en el fondo no son relevantes para la narrativa principal del filme.

De esta manera, el núcleo principal que permite la clasificación de los demás, está dado por la escena en el parque (escena número 13), cuando el Fotógrafo le saca las fotos a la pareja. Siendo esta escena un núcleo principal de la historia, otras escenas relacionadas directamente con esta situación, también fueron consideradas núcleos, ya que continúan la trama, mantienen el interés del espectador, y a la vez están cargados de un gran conjunto de significantes narrativos, dentro de lo que pareciera ser el tema principal del filme. Un ejemplo de estos núcleos derivados de la escena del parque es cuando el Fotógrafo se

reencuentra con la Mujer del parque en su casa, y también lo son, las escenas que narran gran parte del proceso de revelado y descubrimiento del asesinato a través de la ampliación de las fotografías.

A simple vista, pareciera que el filme no posee ningún tipo de núcleos, porque no hay una tensión evidente entre las escenas, ni un lazo causal que identifique el por qué de las acciones que van transcurriendo a lo largo del filme. Las escenas núcleos se complementan sobretodo por ideas insinuadas, por pensamientos de los personajes que no se manifiestan de manera directa, sino que se sugieren, y quizás por ello la gran dificultad para hablar de núcleos que enriquezcan el relato a través de informaciones o detalles para la comprensión del mismo.

Algunos de los procesos del revelado a partir de la escena 20, también fueron considerados núcleos. Algunos se consideraron catálisis, porque son ante todo recorridos de un espacio al otro (del estudio al cuarto de revelado) y no son acerca del proceso, que es lo importante aquí. Lo importante dentro de las escenas del revelado de las fotografías es la construcción del relato, el descubrimiento de las figuras en las fotografías, y la reconstrucción de los hechos, de una historia, a través de las imágenes.

Se consideró núcleo la primera escena cuando el Fotógrafo decide comenzar a revelar, porque esta unidad abre paso a las siguientes acciones, es necesario ver que comienza a revelar, para entender como se va dando el proceso de descubrimiento de lo que realmente sucedió en el parque. Según la propia construcción del filme, no se podría pasar desde cuando la chica se va del estudio del Fotógrafo, hasta cuando él ya tiene todas las fotos en la pared; porque perdería todo el sentido de la narración.

No todas las escenas dentro de la secuencia del revelado fueron consideradas núcleos, pero sí en las que se va viendo el proceso de selección de las mismas, y se ven ya como parte de un conjunto más amplio de fotografías, hasta llegar al momento cumbre de las escenas, cuando el Fotógrafo descubre que había un hombre armado en la escena, y luego el otro núcleo importante cuando descubre el cadáver en las fotografías.

Luego de la escena cuando el Fotógrafo va a ver el cadáver, se vuelve a otro nudo de la narrativa, cuando va donde sus vecinos, y luego la novia de Bill va hacia dónde está él y

hablan acerca del asesinato, acerca de ella, y sobre la similitud de la única fotografía que le queda, con las pinturas de Bill.

La última escena considerada núcleo, fue la escena final de la película, y aunque no es evidentemente consecutiva, parece cerrar la línea narrativa de todo el filme, quizás no de una manera evidente, pero sí con una transformación casi imperceptible en la interioridad del personaje.

Catálisis:

Al contrario de muchos de los filmes estudiados hasta la fecha en la cátedra, pertenecientes al Modelo de Representación Institucional, y en donde las catálisis suelen ser menores, o estar en permanente equilibrio con los núcleos. En esta ocasión pareciera haber más catálisis que núcleos, pero que son de gran importancia, quizás no a nivel de la historia, pero sí en su aporte de indicios que esclarecen el comportamiento de los personajes y permiten la mayor comprensión del contexto del filme y su trama, y hasta se podría decir, que evidencian gran parte de la ideología del autor.

En un comienzo del trabajo, al igual como sucedió con los núcleos, no fue fácil definir qué era catálisis y que no lo era. Las primeras escenas del filme, son totalmente desconcertantes, no se sabe qué pasa ni quienes son los personajes, ni la verdad del personaje que aparece, porque no está justamente dentro de su mundo; luego cuando el fotógrafo llega a su estudio, se pensó establecer como un núcleo, por la cantidad de información otorgada acerca de él, pero en realidad, esos indicios acerca de su profesión y su carácter, no están dentro de una escena que abra paso a la historia central del filme. Los datos otorgados durante las primeras escenas son importantes por su contenido, pero no tanto por sus acciones. Igual sucede en otros casos que parecieran ser núcleos, como la primera escena del filme, en la cual no se muestra nada, pero luego en otra escena, se sabe qué hacía el fotógrafo ahí, e incluso se ven las fotos que sacó en el lugar; pero la primera escena en sí, no es consecuencial de la otra que ocurre en el restaurante. Es decir, hay cierta continuidad entre estas escenas, hay un encadenamiento, pero no por ello son núcleos; porque la construcción del relato en este filme no le da importancia a ciertas referencias, los hechos no ocurren necesariamente como consecuencia de algo, o con alguna motivación que los impulse.

Otra escena que fue considerada catálisis, a pesar que en un principio se pensó como núcleo por la importancia a nivel discursivo, fue la escena del Fotógrafo con sus amigos y vecinos, Bill y su novia; ya que en esta escena no se guarda una relación directa con el problema planteado por el asesinato, ni con las fotografías del parque y sus actores involucrados. Sin embargo, es una escena muy importante que remite a un significado más profundo del aparente, que se relaciona con el acto de encontrarle un significado a las imágenes que aparentemente no lo tienen.

Algunas escenas del revelado parecieran ser una completa catálisis, porque son una serie de eventos que no trascienden más allá de la inmediatez del revelado, pero no fueron consideradas como tal, porque ya que este filme no pertenece a un modelo de narración tradicional, y su importancia está más dado en el plano de la expresión que en los cambios de espacio y tiempo; estas escenas debían ser consideradas núcleos, porque sus significados trascienden lo superficial, y se enmarcan en ideas e informaciones imperceptibles que forman la narrativa central del relato.

Estas escenas que forman una larga secuencia del proceso de revelado y la reconstrucción de un suceso a través de la imagen fotográfica, enmarcan algo más que una acción intermedia para llegar a un fin concreto; reflejan la importancia del proceso que se requiere para construir una historia a través de imágenes. Y además, plantean cómo unas imágenes que en un momento fueron obtenidas con un propósito específico, al ser reorganizadas y reinterpretadas, pueden formar un nuevo significado. De esta manera, esa secuencia del revelado, llena de momentos que no parecen tener una importancia relevante, y que podrían ser resumidos a una menor cantidad de escenas, no pueden ser catálisis, porque el director busca a través de ellas, transmitir más que un proceso de revelado. Transmite un proceso interno, que se podría asemejar al del realizador cinematográfico.

Indicios:

A lo largo del filme hay una gran cantidad de indicios, que remiten al carácter del personaje principal, y también de los personajes que lo rodean como parte de una sociedad específica en un momento determinado. Estos indicios están dados en su mayoría más por las acciones que por las conversaciones, ya que no es un film de largas conversaciones, sino que se dan ideas, comentarios, que muchas veces no se responden o no se continúan.

Las acciones en situaciones determinadas permiten visualizar comportamientos propios de cada uno de los personajes, y en especial del Fotógrafo, que es el personaje que predomina en toda la escena.

Al comienzo del filme, los créditos se catalogaron como que tuvieran indicios, debido a que en el trasfondo de ellos, es posible ver un fotógrafo y una modelo, que de alguna manera pasa a ser algo que se volverá a ver en el filme; por lo tanto da cierta idea acerca de la atmósfera del filme, del contexto en el cual se inserta la película.

Obviamente, desde un comienzo la cámara fotográfica va a ser un indicio de que el personaje es Fotógrafo, su manera de sacar fotos en la calle, también son evidencia de que es fotógrafo profesional.

Con el comportamiento de los personajes en general, sobre el consumo abierto de marihuana, la promiscuidad entre las personas, los carteles de no a la guerra y sí a la paz, se refleja una atmósfera de un periodo en la historia específico, el de los años 60'; pero a la vez una era de destape, en donde hasta los "homosexuales con sus perritos" como dice el personaje central, salen a la calle sin tabúes.

Cuando el Fotógrafo compra la hélice en la tienda de antigüedades, se da un indicio de un temperamento impulsivo, y a la vez se manifiesta en el personaje una concepción del arte, que va más allá de lo funcional, sino de la belleza en sí misma, por su forma.

La manera como el Fotógrafo lanza las fotografías que sacó en el lugar para refugiados detrás del coche, sin importancia, refleja un desapego con lo que hace, no hay realmente un amor por su trabajo, no hay respeto por esas fotografías tan dramáticas y tristes; son papeles y ya, que en ese momento no parecieran ser parte de su realidad, de su contexto.

Otro indicio significativo podría darse al final del filme, cuando el personaje comparte con la imaginación de los mimos. Este acto de imaginación, remite a un efecto importante dentro del pensar del personaje, remite a una sensibilidad especial que antes no se le había observado.

Hay muchos indicios, pero nada realmente sobresaliente, todos se acercan más a las

personalidades, a una época, al contexto de las acciones, y de esto se hablará más adelante, en el análisis de los personajes, y en el análisis de la estructura temática del filme.

Informantes:

En general, los informantes de este filme no están relacionados con el tiempo. La historia transcurre en un día completo, desde una mañana hasta la mañana siguiente, pero el tiempo no es lo principal, por lo tanto los informantes relacionados con el tiempo están más que nada por el ambiente y por el cielo, que indica cuando es de día y cuando es de noche, pero no la hora específica del día o cuanto tiempo transcurre de una escena a otra. De hecho, nunca se ve la hora en un reloj directamente. Por ejemplo, en la escena 19 cuando la Mujer del parque está riendo y fumando con el Fotógrafo, se puede saber que ha transcurrido tiempo porque ella mira el reloj y se le ha hecho tarde, pero no se sabe ni cuánto tiempo fue el que transcurrió ni qué hora es para ese momento.

Hay ciertos elementos en los espacios que permiten identificarlos en el momento y en escenas posteriores. La luz roja indica que se va a trabajar en el cuarto de revelado y además que transcurrirá un tiempo.

Los informantes más importantes están dados por la identificación de los espacios. Cada uno de los espacios remite a un momento, a unas acciones dentro de la línea narrativa del filme. Por ejemplo, en un principio cuando el Fotógrafo va a fotografiar a la modelo Verushka, se ven unas plumas en la decoración, el espacio aquí no está bien definido y es primera vez que aparece en la diégesis. Luego en la escena con la Mujer del parque, se ve que entran en un cuarto y él baja un papel morado de fondo. Con esos únicos datos hubiera sido muy difícil identificar el espacio como el mismo que se vio en la escena anterior con la modelo, ya que el fondo era negro; pero están las mismas plumas, y serán éstas las que cubran el pecho de la actriz cuando ella se quite la blusa. En ese mismo cuarto ocurre la escena con las dos chicas que desean ser modelos. Ya para este momento, hay bastantes informantes que permiten identificar el espacio.

Igual sucede con la tienda de antigüedades, y con un cartel que hay cerca que aparece por primera vez cuando el Fotógrafo va para allá, y luego la mañana siguiente, cuando el cadáver ya no está, el cartel se ve a lo lejos, detrás del Fotógrafo. Estas informaciones no son del todo importantes para la comprensión de la trama, pero están para que de alguna

manera los espacios adquirieran un mayor sentido.

Se puede concluir que los informantes son más espaciales que temporales, pero que aún así, no son fundamentales, ya que hay momentos en que la orientación espacial en el filme es confusa, sobretodo por el desplazamiento de los personajes, pero este aspecto no afecta la historia ni su desarrollo.

FILMOGRAFÍA

REAR WINDOW (*La ventana indiscreta*)

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1954

Dirección: Alfred Hitchcock

Guión: John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich.

Fotografía: Robert Burks, ASC.

Color: Technicolor

Consejero: Richard Mueller

Efectos especiales: John P. Fulton

Decorados: Hal Pereira, Joseph McMillian Johnson, Sam Comer y Ray Mayer

Música: Franz Waxman

Vestuario: Edith Head

Ayudante de dirección: Herbert Coleman

Montaje: George Tomasini

Sonido: Harry Lindgren y John Cope

Intérpretes: James Stewart (L. B. Jefferies "Jeff"), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle), Thelma Ritter (Stella, la enfermera), Raymond Burr (Lars Thorwald), y Denny Barlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Lander, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English, Kathryn Grandstaff, Harris Davenport, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady.

Duración: 112 minutos

BLOW UP (*Blow up, Sueño de una noche de verano*)

Producción: Carlo Ponti, Metro Golwyn Meyer, 1966

Director de producción: Donald Toms

Dirección: Michelangelo Antonioni

Argumento: Michelangelo Antonioni, según el relato de Julio Cortázar

«Las babas del Diablo»

Guión: Michelangelo Antonioni y Tonino Guerra, en colaboración con Edward Bond

Fotografía: Carlo Di Palma

Operador: Ray Parslow

Música: Herbie Hancock

Escenografía: Assheton Gorton

Vestuario: Jocelyn Richards

Ayudante de dirección: Claude Watson

Montaje: Frank Clarke

Intérpretes: David Hemmings (Thomas, el fotógrafo), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Peter Bowles (Ron), Verushka (modelo), Ronan O'Casey (amante de Jane en el parque), John Castle (Bill), Jane Birkin, Gillian Hills, Reg Wilkins.

Duración: 110 minutos

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques y Michel Marie, *Análisis del film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1993

_____, Jacques et alii.. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Editorial Paidós, Barcelona, 1983

BORDWELL, David, *On the history of Film Style*, Harvard University Press, England, 1997

_____, David, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997 (1985)

_____, David, *La narración en el cine de ficción*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996 (1985)

BRUNETTE, Peter, *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2001

CASTRO DE PAZ, José Luis: *Alfred Hitchcock*, Signo e Imagen/Cineastas, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000

CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000

CASSETTI, Francesco, *El Film y su espectador*, Editorial Cátedra, Signo e imagen, 2ª edición, Madrid, 1996

_____, Francesco y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, Editorial Paidós, España, 1991

CAUGHIE, John, *Theories of Authorship*, British Film Institute, London, 1981

CHATMAN, Seymour, *Antonioni. Or, the surface of the world*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. London, England, 1985

CHION, Michel, *La música en el cine*, Editorial Paidós, Barcelona:, 1997

DUNCAN, Paul y Seymour Chatman: Michelangelo Antonioni. Filmografía completa, 1ª edición, Editorial Taschen, Colonia, 2003

FONT, Doménech: *Michelangelo Antonioni*, Signo e Imagen/Cineastas, Ediciones Cátedra, 2003

GOTTLIEB, Sydney, *Hitchcock por Hitchcock. Selección de escritos y entrevistas*, Edición de Sydney Gottlieb, PLOT ediciones, Madrid – España, 2000

KOWSAN, Tadeusz: *El signo en el teatro- Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. (Reproducido de El teatro y su crisis actual Monte Avila Editores C.A., caracas, 1969

ROFFÉ, Alfredo, *Una aproximación al análisis fílmico*, En Pensar en Cine, Caracas, 1991

STAM, Robert, *Teorías del cine. Una introducción*, Capítulo “El culto al *auteur*”, Paidós, 2001

TRUFFAUT, François: *El cine según Hitchcock*, El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1974

WOOD, Robin: *El cine de Hitchcock*, Ediciones Era, S.A., México, 1968