



Facultad de Ciencia Política y RRII

Escuela de Comunicación Social

Tesina de Grado

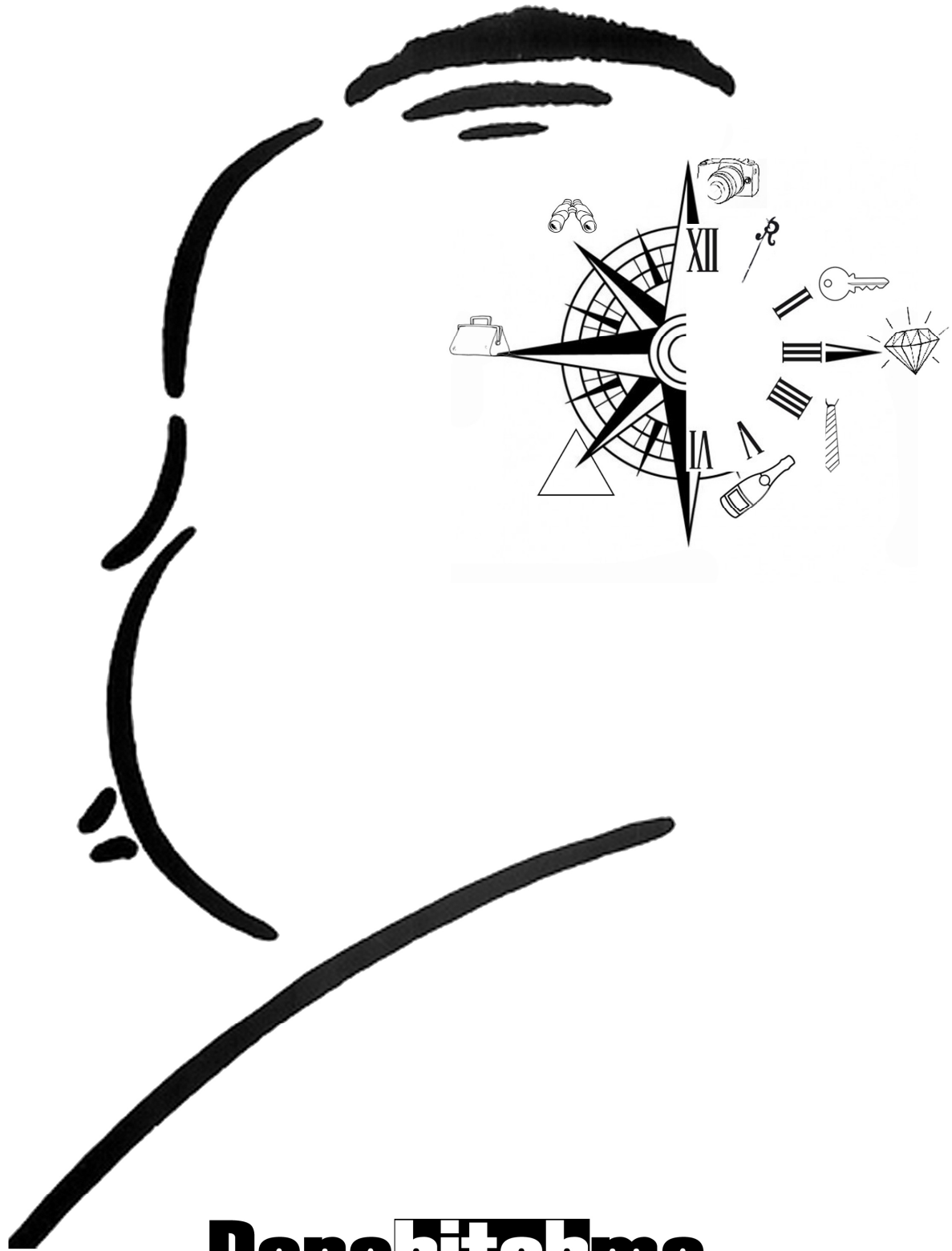
*Parahitchma*

Una aproximación a la construcción del relato fílmico de Alfred Hightcock.

**Autora:** Mariela del Rosario Prieto

**Director:** Héctor Molina

Rosario, octubre de 2014.



# Parahitchma

Ilustración original, sobre la silueta dibujada por el propio Hitchcock.

## INDICE

### 1 – Primera Parte

|  |         |
|--|---------|
| 1.1 Introducción.....                                      | Pág. 4  |
| 1.2 Planteamiento del problema y objetivos.....            | Pág. 6  |
| 1.3 El suspense.....                                       | Pág. 8  |
| 1.4 Corpus de investigación - Películas seleccionadas..... | Pág.10  |
| 1.5 Marco teórico.....                                     | Pág. 12 |
| 1.6 Forma-contenido: La forma no adorna el contenido.....  | Pág. 13 |

### 2 - Segunda Parte

|   |         |
|---|---------|
| 2.1 Breve biografía de Sir Alfred Joseph Hitchcock.....                     | Pág. 15 |
| 2.2 Síntesis de la obra británica de Alfred Hitchcock (1922-1939).....      | Pág. 17 |
| 2.3 Síntesis de la obra estadounidense de Alfred Hitchcock (1940-1976)..... | Pág. 23 |

### 3 – Tercera Parte

|  |         |
|--|---------|
| 3.1 Análisis de los films elegidos                 |         |
| 3.1.1 La ventana indiscreta.....                   | Pág. 29 |
| 3.1.2 El enemigo de las rubias.....                | Pág. 40 |
| 3.1.3 Notorious.....                               | Pág. 45 |
| -Sobre lo verosímil y lo inverosímil.....          | Pág. 56 |
| 3.1.4 Frenesí.....                                 | Pág. 57 |
| 3.1.5 Trama Macabra.....                           | Pág. 73 |
| 3.2 Los objetos-suspense.....                      | Pág. 78 |
| - El ejercicio, inverso, del efecto Kuleshov ..... | Pág. 80 |

### 4 – Reflexiones finales .....

Pág. 83

### 5- Bibliografía .....

Pág. 92

### 6- Anexos:

|   |          |
|---|----------|
| 6.1 Cuadros comparativos objetos – suspense.....  | Pág. 97  |
| 6.2 Elementos del Lenguaje Cinematográfico.....   | Pág. 115 |
| 6.3 Filmografía completa de Alfred Hitchcock..... | Pág. 133 |

## Primera Parte

### 1.1 Introducción

Alfred Hitchcock amó el cine por sobre todas las cosas, apasionado de la imagen pura<sup>1</sup>, construyó una forma muy personal de hacer películas que puede percibirse en cada uno de sus films, podemos reconocer casi intuitivamente un “hitch-film”<sup>2</sup> de cualquier otro, pero, concretamente, ¿cuáles son esas características tan específicas de este Director? ¿Cuáles son esos elementos narrativos con los que Hitchcock construye sus tramas de suspense? ¿Se repiten sistemáticamente en sus películas? ¿Se puede identificar una forma de contar que supere o se anticipe al contenido narrado? ¿Qué particularidades se repiten en los elementos que cuentan la historia? Concretamente, ¿hay una estructura a priori construida, por el director, que sugiere las posibles combinaciones que darán a luz un “hitchcock-film”?

Hitchcock ha dicho de sí mismo: *“Creo en el cine puro. El montaje de piezas de una película para crear el miedo es la parte esencial de mi trabajo. Tanto como el pintor, que al unir ciertos colores, crea el mal en el lienzo”*.<sup>3</sup>

Como expresa Truffaut: *“lo han definido muy bien Eric Rohmer y Claude Chabrol, Alfred Hitchcock no es ni un narrador de historias ni un esteta, sino «uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Posiblemente sólo Níurnau y Eisenstein se le puedan comparar en este aspecto... La forma aquí no adorna el contenido, lo crea”* (Truffaut, 1974: 14)

*“Cada film de Hitchcock descansa sobre un postulado formal, rigurosamente construido”* (CHABROL y ROHMER, 1957: 16). Para Rohmer, Hitchcock encarna la idea de que el cine se organiza como una forma en el espacio, *“una forma que es la ilustración de una idea secreta, oculta, que determina toda la obra, esa idea oculta en Hitchcock es la metafísica”* (CHABROL y ROHMER, 1957: 17). Sobre esta idea y

---

<sup>1</sup> Según W. J. T. Mitchell con el concepto de “imagen pura”, *“se pretende purgar la imagen visual de la contaminación del lenguaje y otros medios afines asociados: como las palabras, los sonidos, el tiempo, la narratividad (...)”*. MITCHELL, W. *Teoría de la imagen*, Madrid, España, Ediciones Akal S.A, 2009.

<sup>2</sup> El concepto “hitch-film” se refiere a un film o película de la autoría de Alfred Hitchcock, ha sido utilizado en diferentes publicaciones, por los críticos de La revista de cine francesa "Cahiers du Cinema".

<sup>3</sup> Fragmento de entrevista realizada a Hitchcock recopilada en "La historia detrás de Notorious", documental de producción propia del canal de televisión Film&Arts.

poniendo como ejemplo los films *La ventana indiscreta*, *El hombre que sabía demasiado* y *Vértigo*, plantean que estas tres películas están atravesadas por el concepto kantiano de estética trascendental: *“el tiempo y el espacio no son realidades independientes del sujeto cognoscente sino Formas a priori de la Sensibilidad, formas que el psiquismo impone a todo aquello que pueda ser conocido. Para que un objeto pueda ser percibido debe someterse a las condiciones formales que impone la Sensibilidad –el tiempo y el espacio–, circunstancia que precisamente hace posible el conocimiento sintético a priori”*. Ya que, *“son films basados en la materialización formal de una idea, donde se ha hecho visible un espacio-tiempo de la trascendencia. No son formas blandas sino formas reales, geométricas: la mirada voyeurista en *La ventana indiscreta*, el suspenso metafísico en *El hombre que sabía demasiado* y la elipsis en *Vértigo*”*. (CHABROL y ROHMER, 1957: 19)

Con respecto al libro “Hitchcock” de Chabrol y Rohmer, es de destacar la importancia de esta publicación, con respecto a la consideración de este director, como un Autor: *“en 1957, Hitchcock era considerado un artesano hábil, un técnico brillante que destacaba sobre todo en el cine de suspense, pero a nadie se le había ocurrido pensar que detrás de sus películas hubiera una ideología, una continuidad, una coherencia. En definitiva, nadie se planteaba catalogarlo como un autor. Y entonces, dos jóvenes críticos de la revista francesa Cahiers du cinema<sup>4</sup> publicaron un librito que hoy es un clásico: en apenas 150 páginas daban un repaso cronológico a la filmografía de Hitchcock, desde sus filmes mudos británicos hasta *The wrong man* (Falso culpable, 1956), su último film hasta ese momento. Este estudio supuso la consolidación de la “política de autores”<sup>5</sup> que venía rumiando la revista durante algún tiempo, porque el objetivo de aquella publicación era demostrar que detrás de aquellos títulos más o*

---

4 La revista de cine francesa “Cahiers du Cinema”, fundada por Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph Marie Lo Luca, algunos de los críticos que colaboraron en el magazine especializado se convirtieron más tarde en importantes y reconocidos directores, como Godard, Chabrol o Truffaut. MESA BÁÑEZ, M. “La política de autores de “Cahiers”” [en línea]. Suite101. 03 julio 2013. [http://suite101.net/article/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833#.U-aj5\\_15Miw](http://suite101.net/article/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833#.U-aj5_15Miw)

5 El cine del auteur (autor) establece los criterios y las características del propio director y, aunque en la construcción de la película participan otros profesionales -desde el diseño de vestuario hasta el sonido- el resultado final es producto de la visión del director; hay una absoluta libertad creativa y marca su obra con su personalidad y forma de ver el mundo. El concepto de auteur (autor) apareció en el mundo del cine en los años 50. La idea fue sacada de la revista Cahiers du Cinema, los auteurs son aquellos directores que manifiestan un estilo único e individual en todos sus films. Considerando ese sentido, sería perfectamente válido al describir a Bergman o a David Lynch. Sus films son reconocibles con facilidad, gracias a unas características propias comunes, como ciertos elementos en la puesta en escena. MESA BÁÑEZ, M. “La política de autores de “Cahiers”” [en línea]. Suite101. 03 julio 2013. [http://suite101.net/article/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833#.U-aj5\\_15Miw](http://suite101.net/article/la-politica-de-autores-de-cahiers-hitchcock-el-auteur-a15833#.U-aj5_15Miw)

*menos amables, más o menos brillantes, había un auténtico Autor, así, con mayúsculas*”<sup>6</sup>.

## **1.2 Planteamiento del problema y objetivos**

Este trabajo intentará describir algunas características que se repiten sistemáticamente en los films de este Autor, detallar las particularidades de esa forma que crea el contenido. Para poder sintetizar esa descripción, y elaborar un concepto que esboce una posible noción de paradigma hitchcockiano<sup>7</sup>, me apoyaré en lo que llamaré “objetos-suspense”.

Antes de seguir con los objetos-suspense, me detengo en el título de esta tesina, “*Parahitchma*” es un neologismo en el que atravieso la palabra “paradigma”, con “Hitch” que es el apodo de Alfred Hitchcock. Es un juego de palabras, en referencia a la búsqueda de ese potencial paradigma hitchcockiano.

Entendiendo que son ciertos objetos en cada film los que abren, intrigan y cierran la trama. Considerándolos como constructores de la trama de suspense, reconociendo en ellos los principales indicios de apelación al público y pensándolos como características fundamentales de cada “hitch-film”. Si las películas de Hitchcock son figuras geométricas, los “objetos-suspense” son los vértices, como un dibujo de puntos a completar, cada “objetos-suspense” es un punto que guía hasta completar la trama.

Por lo tanto, voy a describir: su recorrido dentro de la historia, como enlazan situaciones, como articulan las unidades narrativas, como se corresponden con los personajes, cómo se relacionan con la cámara, es decir: como cargan con el peso específico del suspense.

### **Objetivo general**

Describir el curso dramático que recorren los objetos-suspense en los films de Hitchcock, en relación con la construcción y el develamiento de la intriga; trazar un

---

6 KAPLAN, Mr. "Hitchcock (de Claude Chabrol y Éric Rohmer) El libro que descubrió al Maestro" [en línea]. Revista de Cine Encadenados. 21 febrero 2013. <http://www.encadenados.org/rdc/fahrenheit-451/2017-hitchcock-de-claude-chabrol-y-eric-rohmer>

7 Paradigma es un término de origen griego, "parádeigma", que significa modelo, patrón, ejemplo. Se origina en la palabra griega παράδειγμα [parádeigma] que a su vez se divide en dos vocablos παρά [pará] ("junto") y δείγμα [deigma] ("ejemplo", "patrón"). Puede indicar el concepto de esquema formal de organización y ser utilizado como sinónimo de marco teórico o conjunto de teorías. Real Academia Española [en línea] <http://www.rae.es/>

punto de conexión entre los elementos del corpus elegido, para aproximarnos a una regla general de la estructura discursiva de un “hitch-film”.

### **Objetivos específicos**

-Reconocer los principales objetos que enlazan las escenas de suspense en los films seleccionados.

- Describir cómo se construye este enlace desde los códigos visuales y el relato.

-Comparar los recorridos que realizan los objetos suspense de los diferentes films.

La elección de los objetos-suspense no es arbitraria, me baso en las palabras del propio Hitchcock para justificarla:

Sobre la primera toma de La ventana indiscreta (1954):

**Alfred Hitchcock:-** (...) Para mí, es absolutamente esencial, servirse de elementos relacionados con los personajes o con los lugares de la acción y tengo la sensación de que desaprovecho algo si no me sirvo de esas cosas.

**François Truffaut:-** Desde este punto de vista, la exposición del film 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.

**Alfred Hitchcock:-** Es la utilización de los medios que posee el cine para contar una historia. Esto me interesa más que si alguien 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 yo 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.<sup>8</sup>

### 1.3 El suspense

En los films de Hitchcock todo se orienta hacia lo que va a suceder, es puro suspenso y es que para este director *"el suspense es el medio más poderoso para mantener la atención del espectador"*.

En este tipo de relato es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia, lo cual lo mantiene comprometido y conmocionado con lo que sucede en el film desde el principio hasta el final del mismo, creando la emoción y luego preservándola. Otorgándole antecedentes, involucrándolo con los personajes y/o con las circunstancias que experimentan los personajes, provocando reacción y conmoción. Resume, Hitchcock: *"Pidiéndole al público que sienta deseos de matar..."* (TRUFFAUT, F, 1974: 92)

Le dice Hitchcock a Truffaut: *"El arte de crear el suspense es, a la vez, el de meterse al público «en el bolsillo» haciéndole participar en el film. En este terreno del espectáculo, hacer un film no es un juego entre dos (el director + su película) sino entre tres (el director + su película + el público), y el suspense, (...) se convierte en un medio poético ya que su fin primero es conmovernos más, hacer latir nuestro corazón más aprisa"*. (TRUFFAUT, F, 1974: 13)

Aquí aparece un objetivo trascendental para el director: comprometer al público, dándole el poder del saber. Y es donde se combinan los tres principales ingredientes de un hitch-film: mantener al público involucrado con cada instante del relato, el medio para lograrlo: los objetos-suspense, el marco: una escena puramente visual.

**Alfred Hitchcock:-** (...) Mi principal golpe de suerte consiste en haber tenido, por decirlo así, el monopolio de esa forma de expresión. Nadie se interesa en estudiar sus reglas.

**François Truffaut:-** ¿Qué reglas?

---

<sup>8</sup> TRUFFAUT, F, *"El cine según Hitchcock"*, Madrid, España. Alianza Editorial. S.A. 1974. Capítulo 11, páginas 190 y 191. En este diálogo hacen referencia a la primer toma del film *La Ventana indiscreta* (1954).

**Alfred Hitchcock:**- Las reglas del suspense, y ésta es la razón por la que, en el fondo, este campo ha sido sólo mío. Selznick ha dicho que yo era el único director en quien él tendría confianza total para hacer un film; sin embargo, cuando trabajaba para él, en cierto momento, se quejó de mi trabajo; dijo que mi manera de dirigir era un jeroglífico, incomprendible como un crucigrama. ¿Y eso por qué? Porque no rodaba más que trocitos de películas y nada más. No se podía reunirlos sin mi presencia y no se podía hacer otro montaje que el que yo tenía en la cabeza mientras rodaba. Selznick procedía de una escuela en la que se acumulaba el material para jugar con él, interminablemente, en la sala de montaje. Pero trabajando a mi manera, puede estar uno seguro de que el estudio no podrá después estropear nuestro film.<sup>9</sup>

El propósito de este trabajo es poder describir alguna de estas reglas.

*“El suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film, o mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas (...) El trabajo consiste en alimentar el drama, en anudarlo cada vez más estrechamente, dándole el máximo de intensidad y de plausibilidad, antes de desenredarlo muy aprisa tras un paroxismo<sup>10</sup>.”* (TRUFFAUT, F, 1974: 11)

Explica Hitchcock: *“Nosotros estamos hablando, acaso hay una bomba debajo de la mesa y nuestra conversación es muy anodina, no sucede nada especial y de repente: bum, explosión. El público queda sorprendido, pero antes de estarlo se le ha mostrado una escena anodina, desprovista de interés. Examinemos ahora el suspenso. La bomba está debajo de la mesa y el público lo sabe, probablemente porque ha visto que un anarquista la ponía. El público sabe que la bomba estallará a la una y es la una menos cuarto (hay un reloj en el decorado); la misma conversación anodina se vuelve de repente muy interesante porque el público participa de la escena. Tiene ganas de decir a los personajes que están en la pantalla: “No deberías contar cosas tan banales; hay una bomba debajo de la mesa y pronto va a estallar.”<sup>11</sup>*

---

<sup>9</sup> TRUFFAUT, F, “*El cine según Hitchcock*”, Madrid, España. Alianza Editorial. S.A. Capítulo 10, página 167.

<sup>10</sup> Paroxismo es una figura retórica que consiste en la exaltación violenta de una pasión o sentimiento.

<sup>11</sup> TRUFFAUT, F, “*El cine según Hitchcock*”, Madrid, España. Alianza Editorial. S.A. 1974. Capítulo 3, página 60.

En este ejemplo, Hitchcock describe cómo los espectadores deben estar involucrados y pone dos objetos como parte de este proceso de encantamiento del público: la bomba y el reloj.



Foto: Hitchcock y Truffaut. Fuente: revistay.com

#### **1.4 Corpus de investigación - Películas seleccionadas**

En principio, tomaré *La ventana indiscreta* (1954) como film modelo/ejemplo/paradigma, y a partir de este film, abordar las marcas de apelación del director al espectador, mediante los objetos-suspense.

Al igual que en *La ventana indiscreta*, trabajaré con otros films de Alfred Hitchcock: *El enemigo de las rubias* (1926), *Notorious* (1946), *Frenesí* (1972) y *Trama macabra* (1976).

El motivo de la selección responde a la intención de recorrer los diferentes períodos del director: sus inicios en Gran Bretaña, su trabajo en Estados Unidos, su regreso a Londres y su último film, rodado en Hollywood.

Hitchcock siempre trabajó para tener todo bajo control, este deseo de omnipotencia, probablemente producto de sus miedos, hizo que se convirtiera en mejor técnico de los técnicos, mejor actor que los actores. Puede que esta razón esté relacionada con la elección de darle a los objetos una participación trascendental en sus films, manipulables y sumisos, no presentan quejas ni se rebelan, y sobre todo, mudos, cumplen con los requisitos necesarios para un realizar una película donde se impregne íntegramente la idea de imagen pura que pregona este autor y que a través de sus film, podemos hablar de una “imagen puramente hitch”.

*"Actors are cattle"* (Los actores son ganado) a finales de los años 20 se le adjudicó esta frase a Hitchcock. Veinte años después, el Director expresó *"I said: Actors should be treated like cattle"* (Yo dije que los actores deben ser tratados como ganado)<sup>12</sup>. Esta declaración, que subestima el rol de los actores, por oposición, resalta la importancia de los objetos, mientras, destaca el trabajo del director. Cuenta Isabella Rossellini que su madre, Ingrid Bergman, decía que *"era muy diferente trabajar con él que con los otros directores, porque su cámara se movía y a veces un actor debía caminar de allí hasta allí. Comienzas una mañana yendo al set a ensayar una escena y a menudo es el actor el que decide: <Bien, estoy sentado ahí y camino hasta allí>. Un director puede decir: <Prefiero que vayas de allá a allá porque el fondo es mejor>. Pero, no podías hacer eso con Hitchcock porque se planeaba para la edición y la cámara se movía. Pero, a mi mamá le encantaba"*<sup>13</sup> La propia Ingrid Bergman ha dicho que Hitchcock escuchaba muy atentamente todos sus argumentos cuando ella tenía alguna apreciación sobre una escena, y luego de escucharla en silencio y sin interrumpir, le decía: *<Entiendo tu punto de vista. Ahora haz exactamente lo que te dije que hicieras. Finge>*.<sup>14</sup>

Hitchcock era un director que llegaba al primer día de rodaje con toda la película en su cabeza, que ya la había “filmado” a priori en sus pensamientos y la había plasmado en papel. *"Todo se decide en el papel. Yo no improviso después de que la película está terminada ni mientras estoy haciendo la película (sólo un poco es aceptable). Pero, si no haces tu película en papel antes, con todos los efectos deseados, si no puedes visualizarla ni oírla, sería como un músico que compone con una orquesta completa*

---

<sup>12</sup> Patrick McGilligan, pp. 210–211, 277; American Movie Classics

<sup>13</sup> Idem Ref. 3

<sup>14</sup> Idem

*delante. Y tiene su partitura en blanco y dice: <Flauta, dame una nota, por favor> y la flauta se la da. <Muchas gracias>, y la escribe. Esa es la comparación. Creo que la película se debe hacer en papel antes.”<sup>15</sup>. Asimismo, algunos técnicos que han trabajado con él, destacan que, más que en el papel, Hitchcock, llevaba el film completo en su cabeza, y que el efecto de precisión proviene de su complejo cerebro “como una plataforma para imágenes generadas por computación, y un ojo increíble”.<sup>16</sup>*

Para este director, los objetos están a plena disposición de la manipulación de su monopolio de reglas del suspense, por eso guían la trama. Los objetos cuentan, enmarcan la estructura narrativa de esa historia que va a rodarse. Mientras que un personaje debe construirse a partir de cierta coherencia que responda a la psicología del sujeto que quiere representarse, los objetos no ofrecen ninguna resistencia a las ideas del director y a las reglas del género. Por eso, los personajes, los vínculos que se desarrollan entre ellos y sus sentimientos, son siempre funcionales a la trama. El amor, el odio, la valentía, el rencor, el miedo, la revancha, son móviles del relato. Pero, el protagonista principal siempre es la intriga y los encargados de cargar con el peso específico de ese suspenso son los objetos.

### **1.5 Marco teórico**

Las disciplinas modernas que se han encargado de estudiar sistemáticamente el lenguaje, han sido, la lingüística primero, luego la semiótica, marcando una evolución en la construcción del concepto de signo. Más adelante, los estudios del lenguaje cinematográfico, hicieron el mismo camino epistemológico, aplicando reglas de la lingüística estructuralista para analizar el discurso cinematográfico, y después analizándolo desde la semiótica pierciana.

José María Paz Gago en “Teorías semióticas y semiótica fílmica” expresa que “*más que en ningún otro fenómeno de semiosis, en el texto fílmico la enunciación/narración y la recepción son procesos simultáneos y convergentes, tal como ya adivinaban las aproximaciones más solventes desarrolladas en la década de los ochenta: la enunciación como mirada al mundo y la recepción como identificación con esa mirada por parte del espectador (Aumont 1983, Jost 1983, Bettetini 1984, Casetti 1986). Frente*

---

<sup>15</sup> Idem

<sup>16</sup> Idem

*al modelo semiótico saussureano, el modelo triádico peirceano incorpora el elemento referencial imprescindible para dar cuenta del funcionamiento pragmático del texto fílmico: puesto que se trata de un texto visual de ficción, el enunciador o cinerrador es también una entidad ficcional y, en consecuencia, el espectador debe proyectar también una personalidad de ficción para introducirse en el universo de la ficción fílmica y percibir el filme con todas sus consecuencias cognitivas, sensoriales y emocionales”* (Paz Gago 1998: 66).

*“La Semiótica del Cine debe describir el funcionamiento comunicacional del espacio imaginario de intercambio estético en que se constituye el texto fílmico, un texto audiovisual y ficcional construido y reconstruido por un autor complejo y por un espectador activo y cooperativo”.* (Paz Gago 2001: 380).

¿Con qué recursos logra el este “autor complejo” el “cinerrador Hitchcock” apelar al “espectador activo”, logrando que al introducirse en el universo de la ficción fílmica, quede preso del suspense? Mediante los objetos – suspense.

### **1.6 Forma-contenido: La forma no adorna el contenido**

Christian Metz ha precisado que no se puede asimilar la relación forma-contenido a la relación significante-significado, asociar o identificar la forma al significante y el contenido al significado.

Se puede, en efecto, definir la forma y la sustancia del significante y del significado con los siguientes conceptos:

Forma del significante: conjunto de configuraciones perceptivas propias de una película, estructura global de imágenes y sonidos, organización de sus relaciones significantes.

Sustancia del significante: materia de la imagen en tanto que representación de cosas concretas, sustancia sonora (palabras, ruidos, música).

Forma del significado: estructura temática, estructura de las relaciones de ideas o de sentimientos, combinatoria de los elementos semánticos de una película.

Sustancia del significado: contenido social del discurso cinematográfico, conjunto de problemas planteados por la película excluyendo una forma específica que da a estos problemas la película considerada, es decir, la:

Forma del contenido: estilo, manera, modo en que la historia (acción dramática, sucesos descritos) es expresada, significada, formalizada por la película por medio de procedimientos más o menos específicos que distinguen esta historia de lo que sería si fuese argumento de una novela o de una obra de teatro. (MITRY, J, “*La semiología en tela de juicio*”. Análisis de Valmore A. y Agelvis C. Edit. Akal/Comunicación: 1990)

A su vez, Metz plantea que lo intrínsecamente propio del cine es su estructura interna compuesta por los siguientes tres elementos:

Primero: Los cinco canales de información - composición del filme:

-Imágenes

-Trazos

-Lenguaje hablado o grabado

-Música

-Ruidos y efectos sonoros.

Segundo: Los tres códigos:

Los grados de especificidad del filme, como pueden ser las ediciones, la iluminación clarooscuro del estilo del expresionismo, el happy end, etc.

Los grados de generalidad o patrones de conducta de la sociedad donde se filma la película y que a su vez reproduce:

Sub-códigos impuestos por cada director, diferentes a los códigos generales de iluminación, musicalización, etc.

Tercero: El texto, y lo trata desde un lugar donde se incluyen todos los mensajes que el autor quisiera transmitir, independientemente de si son enunciados en una misma secuencia, en un mismo filme o en la totalidad de la obra de un director o varios directores que hayan manejado un mismo género.

El texto organiza los mensajes de un filme en torno a dos ejes: el eje sintagmático y el eje paradigmático. El sintagmático representa al flujo horizontal de los mensajes, enlazados entre sí en la cadena del texto, mientras que el paradigmático se refiere a la

dimensión vertical de selectividad del filme, los paradigmas a seguir, los ejemplos valiosos, las moralejas subrayadas. Metz considera al montaje como elemento principal del discurso fílmico.<sup>17</sup>

## Segunda Parte

### 2.1 Breve biografía de Sir Alfred Joseph Hitchcock (Leytonstone, Londres, 13 de agosto de 1899 — Bel Air, Los Ángeles, 29 de abril de 1980)

Alfred Hitchcock nació un 13 de agosto de 1899 en el neblinoso Londres de Sherlock Holmes, Jack el Destripador y Scotland Yard. Era hijo de un comerciante de aves al por mayor y numerosas fueron también las aves que acosaron siniestramente a los personajes Mitch Brenner (Rod Taylor) y Melanie Daniels (Tippi Hedren) en un film estremecedor titulado *Los pájaros*. Cuando tenía cuatro años su padre lo mandó a la comisaría de policía con una carta. El comisario la leyó y lo encerró en una celda durante algunos minutos diciéndole: «Esto es lo que se hace con los niños malos». Nunca comprendió la razón de esta broma siniestra, porque su padre lo llamó su “ovejita sin mancha” y vivió una infancia disciplinada, aunque algo excéntrica y solitaria, escudriñando siempre desde su rincón, con los ojos muy abiertos, todo lo que pasaba a su alrededor.

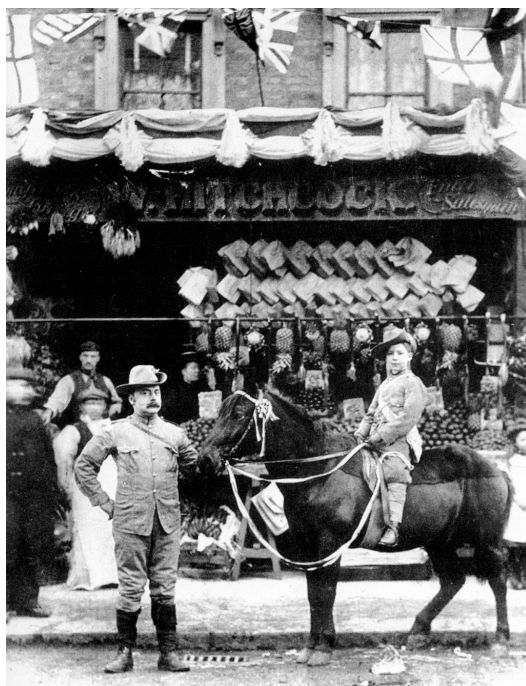


Foto: Alfred Hitchcock y su padre William. En la tienda de la familia. Fuente: [the.hitchcock.zone](http://the.hitchcock.zone)

<sup>17</sup> METZ, Ch. “*Ensayos sobre la significación en el cine*” (1964-1968) Editorial Paidós, 2002.

Este hombre, que ha filmado mejor que nadie el miedo, es a su vez un miedoso, y quizá su éxito esté estrechamente relacionado con este rasgo de su personalidad. A lo largo de su carrera, Alfred Hitchcock, ha experimentado la necesidad de protegerse de los actores, de los productores, de los técnicos, porque el más pequeño fallo o el menor capricho de cualquiera de ellos podía comprometer la integridad de un film. Para Hitchcock la mejor manera de protegerse era la de llegar a ser el director con el que sueñan ser dirigidas todas las estrellas, la de convertirse en su propio productor, la de aprender más sobre la técnica que los mismos técnicos. Pero, aún le faltaba protegerse del público, y para ello Hitchcock acometió la tarea de seducirlo aterrorizándole, haciéndole reencontrar todas las emociones fuertes de la niñez, cuando se jugaba al escondite tras los muebles de la casa tranquila, cuando estaban a punto de atraparte en la gallina ciega, cuando por las noches, en la cama, un juguete olvidado sobre un mueble se convertía en algo inquietante y misterioso.



Foto: Alfred Hitchcock y su esposa Alma Reville. Fuente: the.hitchcock.zone



Foto: Alfred Hitchcock y Alma Reville junto a su hija, Patricia. Fuente: the.hitchcock.zone

Todo esto nos conduce al suspense que algunos –sin negar que Hitchcock sea un maestro – consideran como una forma menor del espectáculo cuando es, en sí, el espectáculo.

## **2.2 Síntesis de la obra británica de (1922-1939)**

### **“La sensación del cine”**

Esta etapa inicia en 1922, en su tierra natal y con el inacabado film Number Thirteen.

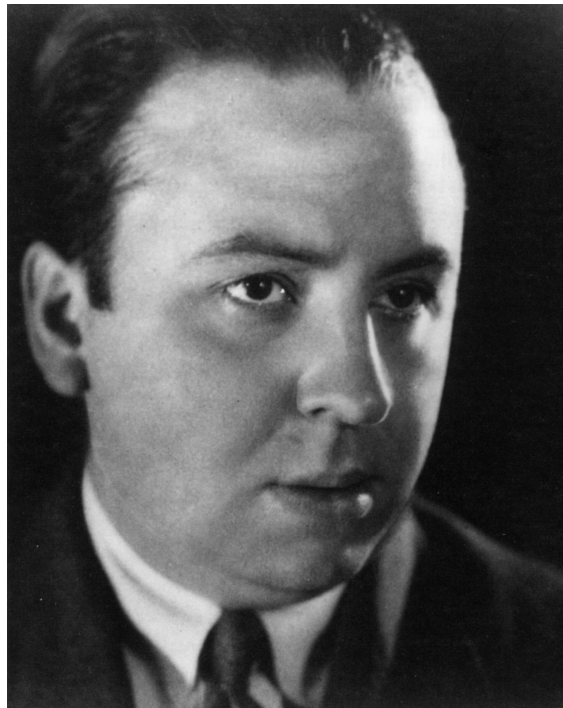


Foto: un joven Hitchcock. Fuente: the.hitchcock.zone

Durante el período silente filmará once películas, entre ellas *The Lodger* (El enemigo de las rubias, 1926), pensada por él mismo como el “primer hitchcock film”. Esta obra puede considerarse la síntesis de esta etapa, ya que el director define su opinión sobre la técnica, la utilización de la cámara y su esfuerzo por expresarse de manera puramente visual.

Luego, en 1929, filmará *The Maxman*, que tiene la particularidad de ser la última silente y de “anunciar mucho al cine sonoro”.



Foto: los protagonistas de "The Lodger". Fuente: the.hitchcock.zone

Esta es la intriga a grandes rasgos: Pete, un modesto pescador, y Philip, hombre de leyes, están enamorados de Kathe. Pete hace su petición pero como es considerado demasiado pobre por el padre de la chica, se va a hacer fortuna. Un día llega la noticia de su muerte, entonces Philip y Kathe se confiesan su amor. Pero, regresa Pete y ella debe casarse con él, aunque espera un hijo del otro. Ella sigue queriendo a Philip y le propone que escapen juntos, él se niega y ella intenta suicidarse. Por ello, la chica comparece frente al tribunal del que Philip es juez. Obligados a confesar su falta en público, Philip, Kathe y su hijo abandonarán el lugar bajo la hostilidad de la multitud. (TRUFFAUT, F: 1974)



Foto: los protagonistas de "The Maxman". Fuente: the.hitchcock.zone

Sobre este film, Hitchcock cuenta que en cierto momento la protagonista dice: “Espero un hijo”. Articula tan claramente que se puede leer la frase en sus labios, hasta el punto de que no se puso el título.

Durante su etapa silente, Hictchock supo destacarse entre los directores de la época, demostrando en cada film por el *“virtuosismo de su técnica extraordinaria para la época (...) utiliza con gran maestría la elipsis, aunque por entonces esto era bastante habitual. No lo era en cambio el sentido del movimiento de la cámara y su integración en el montaje: no lo era pensar el conjunto de la escena en términos dramáticos y dinámicos y no como una sucesión de planos plásticos”* (CHABROL y ROHMER, 1957: 35)

Muchos años después, durante la entrevista que le realiza Truffaut, el director reflexiona sobre el paso del cine silente al sonoro y se muestra muy pesimista con las decisiones que se tomaron en esa etapa, cree que *“no se debería haber abandonado la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro (...) solo se debería recurrir al diálogo cuando es imposible hacerlo de otra forma (...) contar una historia por la sucesión de planos y de los fragmentos de la película entre sí (...) el cine se estancó bruscamente en una forma teatral. La movilidad de la cámara no cambia. El resultado es la pérdida del estilo cinematográfico y la pérdida también de toda fantasía (...) el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción”*.

Blackmail (La muchacha de Londres), en 1929, dará inicio a la etapa sonora, pero también existe una versión silente del film. En esta ocasión, Hitchcock indagará constantemente en una búsqueda de ideas sonoras análoga a la de creaciones puramente visuales de The Lodger. El mismo Hitchcock, en “El cine según Hitchcock”, relata una escena en la que se plasma esta intención: *“Después de que la chica ha matado al pintor que la llevó a su casa e intentó violarla, ella vuelve a la suya y hay una escena de desayuno con su familia en torno a la mesa. Una vecina que se encuentra allí, muy parlanchina, discute del asesinato que acaba de saberse y dice: ¡Qué terrible matar a un hombre por la espalda con un cuchillo. Si lo hubiese matado yo, le habría golpeado la cabeza con un ladrillo, pero no habría utilizado un cuchillo!, y sigue el diálogo, la chica ni siquiera escucha ya y el sonido se convierte en un puré sonoro, muy vago, muy confuso, en el que sólo se entiende claramente la palabra cuchillo, que vuelve a menudo: cuchillo, cuchillo. Y de pronto la chica oye claramente la voz de su padre: Por*

*favor, pásame el cuchillo del pan, Alice, Alice debe tomar con su mano el cuchillo, semejante a aquel con el que acaba de cometer el asesinato, mientras que los otros siguen hablando del crimen. Este fue mi primer experimento sonoro”*



Foto: Anny Ondra, protagonista de Blackmail. Fuente: the.hitchcock.zone

A este primer experimento, como lo llama Hitchcock, le continuó un trabajo minucioso sobre las ideas sonoras, en el que el director exhibió una *“imaginación desbordante en la utilización del sonido”*. (CHABROL y ROHMER, 1957: 44)

Recordemos el argumento del Blackmail: Luego de la detención de un hombre, un joven detective y su novia discuten mientras almuerzan. Ella se va sola del restaurante y se encuentra con un pintor que la invita a su departamento e intenta violarla. Ella lo mata, el encargado de la investigación es su novio, que descubre que ella es la asesina, pero desvía la investigación. Luego, un chantajista los presiona y el novio la convence de que confiese la verdad. Como él es el encargado del caso, la libera.

También en este film, Hitchcock le dedica una despedida al cine silente: *“En las películas mudas el malo generalmente llevaba bigote. Yo mostré al pintor sin bigote, pero la sombra de una reja de hierro forjado, colocada en el decorado de su estudio, le dibuja encima del labio superior un bigote más verdadero y más amenazador que el real.”*(TRUFFAUT 1974: 56)

Luego, en el ya clásico *La Ventana Indiscreta* le vuelve a realizar un homenaje a aquel cine, en cada ventana de los departamentos al otro lado del patio, se puede observar una historia silente. Incluso, creemos ver que: en la escena final cuando el asesino intenta matar a Jeff, los vecinos salen de sus casas alertados por los gritos, cuando se asoma “la Señorita Corazón Solitario” lo hace a una velocidad mayor que la normal, como si estuviera filmada a menos cuadros por segundo y con una expresión y un peinado que nos hacen acordar a los films de los años’20. La imagen sucede en apenas unos segundos, pero está cargada de tanta expresividad y sentido, que uno logra imaginar una evocación al cine silente.

*Treinta y nueve escalones*, que se filmó en 1935 y después del éxito de *El hombre que sabía demasiado* (1934), ha sido nombrada como el film que resume la obra inglesa del director.



Foto: rodaje de *Treinta y nueve escalones*. Fuente: [the.hitchcock.zone](http://the.hitchcock.zone)

Este film, cuenta la historia de un joven canadiense que huye de Londres para llegar a Escocia, en busca de las huellas de los espías que han asesinado a una mujer-agente secreto en su propio departamento. Sospechoso de asesinato ante la policía, y acosado por los espías, atraviesa mil emboscadas, pero todo acaba bien. Por entonces, el propio Hitchcock le cuenta a Truffaut que “*experimentaba un método que consistía en escribir el film hasta en sus menores detalles, pero sin poner una sola frase de diálogo*”, otro ejemplo de su insistencia por contar las historias de manera puramente visual. Por otro lado, el mismo Truffaut le manifiesta que por esa época “*empezó a maltratar sus*

*guiones (...) a no tener en cuenta la verosimilitud de la intriga o en sacrificar la verosimilitud en beneficio de la emoción”. También, le marca lo súbito de las transiciones, donde se suprimen las escenas utilitarias para conservar sólo las agradables. Para los críticos, en estos casos, el guión no resiste análisis lógico. A esto, Hitchcock responde que “un crítico que me habla de verosimilitud es un tipo sin imaginación”. (TRUFFAUT. 1974: 83)*

En síntesis, Treinta y nueve escalones, es la clase de film en la que Hitchcock nos invita a seguir el martirio que debe soportar un inocente acusado de un crimen que no ha cometido y donde, en algunos momentos, se sacrifica la verosimilitud, que tanto le demandarán los críticos, en función de la acción y la intriga.

Su último film inglés será Jamaica Inn (1939), para entonces, Hitchcock ya había firmado contrato con O’Selznick para filmar en Hollywood. Según el director, este film era “una empresa totalmente absurda. Si se observa la historia, se advierte que se trata de un “whodunit”<sup>18</sup>. Al final del siglo XVIII, una joven huérfana irlandesa, Mary, desembarca en Cournouailles para encontrarse con su tía, cuyo marido tiene allí una taberna. Este lugar, acoge a saqueadores y náufragos, que gozan de total impunidad e incluso son advertidos del paso de barcos. Porque la cabeza de todo este bandidaje está el Juez de Paz.



Foto: Mary. Fuente: thehitchcockzone

---

<sup>18</sup> “whodunit” (“quién lo ha hecho”) es un drama, comedia o película de intriga.

¿Dónde está lo absurdo? En que el Juez no debería haber aparecido hasta el final del film. Pero el actor que interpretaba el papel era un galán de la época, entonces aparece desde el principio, mostrándose ante todos en la taberna.

En resumen, Hitchcock dirá que su trabajo técnico ya estará firmemente definido desde *The Lodger* y que su periodo británico podría titularse “la sensación del cine”.

### **2.3 Síntesis de la obra estadounidense de Alfred Hitchcock (1940-1976)**

#### **“La formación de las ideas”**

En 1938, el reconocido productor de Hollywood David O’Selznick le propuso a Alfred Hitchcock rodar un film inspirado en el hundimiento del barco Titanic.



Foto: Hitchcock. Fuente: the.hitchcock.zone

En 1939, el director británico viaja a filmar a los Estados Unidos, pero el productor había cambiado de opinión y había adquirido los derechos de *Rebecca*, una novela de Daphne du Maurier, Hitchcock acepta el cambio de proyecto.

*Rebecca* (1940) “no es una película de Hitchcock”, dirá el mismo director y la definirá como “una especie de cuento, muy novelesca, pasada de moda y carente de sentido del

*humor (...) es una historia psicológica*". Por lo tanto, (el director) "se ve obligado a introducir el suspense en un puro conflicto de personajes", agrega Truffaut. (TRUFFAUT. 1974: 108)

El film cuenta la historia de una señorita de compañía que se casa con un lord, atormentado por el recuerdo de su primera esposa, Rebecca, muerta misteriosamente. En la gran mansión "Manderley", la nueva esposa no se siente a la altura de las circunstancias. Temerosa de decepcionar a su esposo, se deja dominar y luego aterrorizar por la ama de llaves, la señora Danvers, obsesionada por el recuerdo de Rebecca. Una investigación tardía sobre la muerte de Rebecca, el incendio de Manderley y la muerte de la incendiaria, la señora Danvers, pondrán fin a las angustias de la heroína.



Foto: la intrigante señora Danvers en la mansión Manderley. Fuente: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

También se puede decir que el film es la historia de una casa, la mansión "Maderley", "la casa se es uno de los tres personajes principales del film", afirma Hitchcock. Una casa enorme, llena de habitaciones y grandes ventanas, rodeada de un amplio parque, está aislada de todo y sin ubicación geográfica para el espectador. Estas características aumentan la sensación de miedo, no hay lugar al cual acudir en una situación de riesgo,

nadie escucharía un grito, ni acudiría a la ayuda, ya que no hay vecinos ni poblados cercanos.

Si bien este es el primer film norteamericano de Hitchcock, él mismo lo define como *“un film completamente británico, la historia es inglesa, los actores y el director también (...) la influencia americana llega a través de Selznick y del autor de teatro Robert Sherwood, que escribió el guión desde un punto de vista menos estrecho de lo que habiéramos hecho en Inglaterra”*. (TRUFFAUT. 1974: 111)

Luego vendrían grandes films como: La sombra de una duda (1943), Notorius (1946), Pánico en la escena (1950), La ventana indiscreta (1954), Vértigo (1958), Intriga Internacional (1959), Psicosis (1960) y Los Pájaros (1963), entre muchas más.



Fuente afiches: bfi.org.uk

Intriga Internacional ha sido definida por François Truffaut, entre otros, como la película-síntesis del periodo en Estados Unidos de Hitchcock, y él se manifestó de acuerdo con esta interpretación.



Foto: Cary Grant huyendo de la avioneta fumigadora. Fuente: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

En este film, que nos encontramos otra vez con los avatares de un inocente perseguido, el director ejerce una magnífica manipulación del tiempo y el espacio, a partir de extensas tomas, desde un punto de vista objetivo. Alguna de ellas, como la que muestra a un solo y desconcertado Cary Grant, dura siete minutos, carece de sonido y no desarrolla grandes acciones. Asimismo, sostienen una tremenda intriga y desesperación, Truffaut expresa que estas tomas son *“toda una prueba de destreza (...) El aspecto seductor, la fuerza y el interés de esta escena residen en su misma gratitud, una escena vacía de toda verosimilitud (como en Treinta y nueve escalones) y significación; el cine practicado de esta manera es arte abstracto. Esto queda perfectamente indicado por el diálogo cuando el campesino, antes de subir al colectivo, le dice a Cary Grant, refiriéndose al avión, que comienza a aparecer a lo lejos: ¡Mire! Un avión que fumiga y, sin embargo, no hay nada que fumigar... El avión -que luego intentará asesinar a Cary Grant- no fumiga nada y no habría que reprocharle nunca la gratuidad, el gusto por la fantasía fundada en el absurdo”* (TRUFFAUT. 1974: 220)

Con respecto al absurdo, Hitchcock explica que lo *“practica religiosamente”*, con esta escena quiso reaccionar contra el viejo cliché de la ciudad en la noche oscura, el gato negro, el rostro misterioso tras la ventana y música intrigante como marco para un asesinato. Entonces, utilizó todo lo contrario, *“una llanura desierta, en pleno sol, ni música, ni gato negro, ni rostro misterioso tras la ventana...”*.

En 1972 Alfred Hitchcock vuelve a su Inglaterra natal para rodar Frenesí un film en el que se fusionan dos tipos de films hitchcockianos, los que debemos seguir el recorrido

del asesino y aquellos en los que somos testigos de los tormentos del inocente perseguido. Según Truffaut, *“Frenesí ofrece la imagen de un crucigrama sobre el tema del asesinato”*. (TRUFFAUT. 1974)



Foto: Babs, a minutos de ser asesinada por Rusk. Fuente: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

Después de la experiencia de volver a filmar en Londres, luego de veinte años, Hitchcock no encontró contrastes entre trabajar en Estados Unidos y en Inglaterra: *“Cuando entro en los estudios, bien sea en Hollywood o en Londres, y cuando las pesadas puertas se cierran tras de mí, no hay ninguna diferencia. Una mina de carbón es siempre una mina de carbón”*.

Más allá de que el director encuentre similar trabajar de uno u otro lado del océano, se puede observar un cambio importante: no hay heroínas encantadoras y sofisticadas, como la paradigmática e inolvidable Grace Kelly, sino mujeres comunes y corrientes que aportaban *“un nuevo realismo a la obra de Hitchcock, reforzaban el aspecto cambiante, cargaban de plausibilidad e incluso de crueldad este nuevo cuento macabro del que estaba excluido todo sentimiento”* (TRUFFAUT. 1974), incluso permitían que las mujeres del público se sientan mucho más identificadas con estas protagonistas y por lo tanto, mucho más en riesgo y aterradas.

De nuevo en Hollywood, el gran Alfred Hitchcock, filma su película número 53 y la última, Trama Macabra (1976), una historia cargada de intriga y humor.



Foto: George: actor por vocación, chofer por trabajo y detective por dinero. Fuente: [www.allocine.fr](http://www.allocine.fr)

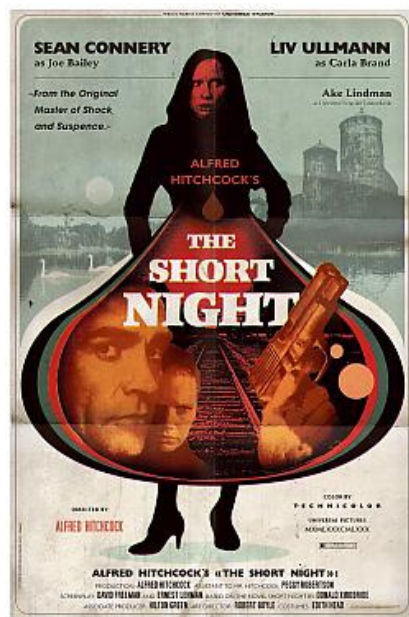
De este film, lo que más le interesaba a Hitchcock, era el paso de una figura geométrica a otra, ya que él concebía al cine como una forma: líneas que se mueven en una determinada dirección. En *Trama Macabra* hay dos historias (líneas, se puede decir) paralelas que van aproximándose y se entremezclan para formar una sola al final del relato. Esta construcción lo “*excitaba*” (TRUFFAUT. 1974: 27) y le daba la impresión de afrontar una “*dificultad desconocida para él*”. (CHABROL y ROHMER, 1957: 33)

*Trama Macabra* no fue un éxito. Pero, Hitchcock, a sus 76 años y con más de cincuenta de trayectoria, gozaba de una inmunidad crítica. Sin embargo, él percibía la situación y le escribe a Truffaut: “...*En este momento busco desesperadamente un tema (...) sólo puedo hacer lo que se espera de mí, es decir una película policíaca o de suspense, y es esto lo que encuentro difícil de hacer*”. (TRUFFAUT. 1974: 303)

Después, ya pensaba, muy entusiasmado, en su film número 54: *The Short Night*, que no llegó a filmar.

La historia trataba de un espía inglés que trabajaba para los soviéticos, se fuga de una prisión de Londres; los servicios americanos saben que intentará llegar a Rusia, pero no sin recuperar durante el trayecto a su mujer y sus hijos que viven en una isla de la costa finlandesa. Un agente americano es enviado a la isla con la misión de esperar al espía y matarlo. Durante esta espera, el agente se enamora de la esposa del espía. Se aman, pero no puede revelarles su misión. “*Por tanto, al igual que en Notorius, la historia ilustra el conflicto entre el deber y el amor, pero su final, más movido, consistirá en una*

*persecución en un tren entre la frontera de Rusia y Finlandia, con final feliz*”.  
(TRUFFAUT. 1974: 303)



El afiche del film The Short Night. Fuente: bfi.org.uk

Así como Hitchcock definió a su etapa británica como “la sensación del cine”, dijo que su etapa norteamericana fue “la formación de las ideas”.

## Tercera Parte

### 3.1 Análisis de los films seleccionados

#### 3.1.1 La ventana indiscreta – 1954

El argumento de este film es el siguiente: James Stewart es Jeff, un reportero gráfico, que ha sufrido un accidente fotografiando una carrera de autos. Por lo cual, se encuentra inmovilizado en su departamento con una pierna enyesada, y su único pasatiempo es observar lo que sucede al otro lado del patio. Un día cree que descubrió un asesinato y se lo comenta a su novia (Grace Kelly) y a su amigo detective (Wendell Corey). Finalmente el asesino, viéndose descubierto, se aparece en su departamento y lo arroja por la ventana. La policía captura al asesino y James Stewart termina con las dos piernas quebradas.

Fuente: bfi.org.uk



La elección de *La Ventana Indiscreta* se puede explicar citando al propio Hitchcock, ya que manifestó que luego de leer la novela que suministró su intriga se dio cuenta que tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. *“Por un lado tenemos al hombre inmóvil que mira hacia fuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica”*. Esto puede observarse claramente en la toma inicial que describimos al comienzo de este texto.

Además, es considerada un film sobre el cine si tenemos en cuenta que James Stewart (“Jeff”, protagonista) se encuentra en la situación de un espectador que mira una película, la cual en la mayor parte del transcurso del relato, se convierte en un homenaje al cine silente.



Lo que el protagonista observa, es una imagen del mundo. Alfred Hitchcock: *“al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos...Lo que se ve en la pared del patio es una cantidad de pequeñas historias...”*



Fuente imágenes: <http://camaracoleccion.es/>

François Truffaut: *Y todas esas historias tienen como punto común el amor. El problema de James Stewart es que no tiene ganas de casarse con Grace Kelly y, en la pared de enfrente, no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio; está la mujer sola, sin marido ni amante; los jóvenes casados que hacen el amor todo el día; el músico soltero que se emborracha; la pequeña bailarina que los hombres desean; la pareja sin niños, que ha puesto todo su amor en un perrito y, sobre todo, la pareja casada, cuyas disputas son cada vez más violentas, hasta la misteriosa desaparición de la mujer.*” (TRUFFAUT. 1974: 188)

Cómo ya he expresado, para Hitchcock es esencial servirse de elementos relacionados con los personajes o con los lugares de la acción. Por lo tanto, no sorprende que el elemento que contiene la mayor carga de suspense sean los prismáticos del fotógrafo, a partir de ellos se apela permanentemente al espectador. Puesto que son los que nos permiten, luego junto al teleobjetivo, observar con mayor cercanía y detalladamente, que es lo que sucede en los departamentos de enfrente. Cada vez que James Stewart los va a utilizar experimentamos la intensa sensación de que vamos a ser testigos de algo interesante y elemental. Sin ellos no podríamos, obviamente tampoco el protagonista, ser ocultos espectadores de los hechos, por lo tanto no habría historia que observar y que contar.

Por consiguiente, los binoculares y el teleobjetivo son los elementos principales que participan en la construcción de la trama de suspense. Cabe aclarar que los dos objetos están netamente relacionados con la profesión del protagonista, que es fotógrafo.

Sin estos objetos-suspense (que podríamos tomarlo como, uno ya que cumplen el mismo objetivo, sólo que el tele acerca un poco más al objeto observado) no habría película. Por intermedio de ellos se ve lo más importante, a través de ellos el protagonista puede focalizar en acciones que se desarrollan en las ventanas de enfrente y nosotros vemos por sus ojos. La mayor parte del film está contada por el punto de vista de Jeff, subjetivo, a través de sus ojos prolongados vemos lo más importante. A través de sus ojos vemos a los vecinos y sus acciones, y lo más significativo lo vemos más cerca, a través de los binoculares o del teleobjetivo. Las acciones que no podemos dejar de saber para que la trama se teja ante nuestros sentidos y se genere el suspense, lo descubrimos sólo a través de este objeto.

Pero, antes de describir los objetos suspense, vale resaltar un hecho, a los 35 minutos de película, Jeff, que está haciendo guardia, vigilando a su vecino, se duerme, los espectadores seguimos siendo observadores de lo que sucede, como es preferencia del Director, tenemos más información que los protagonistas. Lo que vemos, supone un gran desafío para la intriga, porque somos testigos de que el vecino salió de su casa con una mujer, suponiendo que fuese su esposa, tendríamos un dato clave que apoyaría la moción de que ella se fue de viaje, versus la hipótesis del protagonista, que insiste en que fue asesinada. Planteo esta escena como un desafío porque está en manos de Jeff y de lo que los objetos-suspense nos muestran, convencernos y hacernos dudar sobre lo que nosotros vimos con nuestros propios ojos y no mediatizado por los objetos.



Foto: Jeff, abatido por el sueño, abandona la vigilancia. Fuente: <http://camaracoleccion.es/>

Ambos objetos aparecen por primera vez en la misma escena, en el interior del departamento. Inicialmente, vamos de un plano general a un primer plano de Jeff con los binoculares. Luego, de un plano entero a un plano medio del protagonista usando el teleobjetivo y por corte (contracampo) a un primer plano. En las dos ocasiones, llegamos al primer plano con un travelling hacia delante, desde un punto de vista objetivo. La cámara está ubicada de frente, con altura y angulación normal.

Ya descrito el contexto en el que aparecen por primera vez los elementos del suspense y su importancia para el desarrollo del film, pasaremos ahora a trazar el recorrido que realizan en la construcción y develamiento de la intriga. Estos sólo es posible si detallamos lo que ve el protagonista, y nosotros, a través de este objeto y como subraya estos momentos el plano sonoro:

La primera vez que toma los binoculares es cuando Stella, la enfermera, va por segunda vez a su departamento, ella se está yendo y él le pide que le alcance los prismáticos. Stella se los alcanza, pero le dice: “Problemas, puedo olerlo”. Del plano sonoro podemos describir, en un primer plano el diálogo entre ellos, en un plano medio el ladrido del perro de los vecinos, durante unos segundos. En el plano general se escucha un piano y una soprano, luego sólo el piano, que aunque en ese momento no se ve, se supone, que es intradiegética, o sea viene del departamento del vecino pianista y en el plano de fondo se escucha el ruido de la calle: autos, voces y niños jugando. Este sonido, se mantiene durante todo el film, y nos ubica en el contexto, siendo como un “colchón” sonoro, envolvente, de las escenas.

Binoculares: vecino (Lars Thorwald) acomodando herramientas en una valija o caja de herramientas grande. Luego el vecino se acerca a la ventana, se va hacia la cocina y abre la alacena.

Jeff cambia los binoculares por el teleobjetivo que le permite acercarse más a Thorwald para ver qué hace.

Teleobjetivo: Thorwald está en la cocina y envuelve en un papel de diario una cuchilla y una sierra, luego camina al living y se recuesta en el sillón. En este momento, se deja de oír el piano y los ruidos de la calle toman más protagonismo.

La próxima escena dónde Jeff toma los binoculares es cuando está con Lisa, su novia, y le cuenta que su vecino “destazó a su esposa” con las deducciones correspondientes. Aquí escuchamos, en primer plano el diálogo, el piano en un general y de fondo autos y bocinas.

Binoculares: ventana con persiana cerrada, y la sombra del vecino detrás.

Lisa le quita los binoculares. El sigue intentando convencerla de sus conclusiones sobre el asesinato de su vecina y ella no le cree, hasta que se para y ve al vecino atando un baúl con una soga. Es interesante rescatar el diálogo:

Jeff: Ya volvió.

Lisa: Si sólo pudieras verte.

Jeff: ¿Qué ocurre?

Lisa: Estar mirando por la ventana para matar el tiempo es una cosa, pero hacerlo como tú lo haces, con binoculares y haciendo opiniones descabelladas de lo que ves es una enfermedad.

Jeff: ¿Crees que lo considero una recreación?

Lisa: No se que consideras, pero si no dejas de hacerlo me iré. ¿Qué estás buscando?

Jeff: Quiero saber que le pasó a ella. ¿Eso me convierte en un demente?

Y sigue con el relato de Jeff de los indicios de su argumento y ella lo sigue contradiciendo. Hasta que Lisa ve al vecino atando un baúl.

Binoculares: está Thorwald atando el baúl con la sogá.

Esta porción de relato que vemos bien a través de los binoculares hace que Lisa comience a involucrarse en la investigación del caso:

Lisa (en un primer plano): Comencemos de nuevo, desde el principio, Jeff... dime todo lo que viste... y lo que crees que significa.

Se hace un fundido a negro y se ve a Jeff en un plano medio, atendiendo el teléfono, del otro lado, Lisa le pasa los datos personales del vecino, su nombre y dirección. Lo que denota que ya está comprometida con el supuesto asesinato a revelar.



Foto: Lisa comienza a creer en las sospechas de Jeff. Fuente: <http://www.jasonbovberg.com/>

#### Escena con Stella

Binoculares: Dos empleados del correo se están llevando el baúl, el vecino firma una hoja para que lo envíen como encomienda.

Stella, ahora también, comenzando a interesarse por lo que sucede en frente, sale corriendo hacia fuera del edificio para ver si puede tomar los datos de la camioneta del correo, sin éxito.

En esta escena, se escucha el diálogo entre Jeff y Stella, en un plano general niños, autos y bocinas, de fondo a Thorwald discando el teléfono de su casa.

Binoculares: el vecino llama por teléfono a larga distancia. Luego, Stella hace señas de que se fue el camión y no pudo observar la patente.

#### Escena con detective

El detective, amigo de Jeff, tiene los binoculares en la mano, como si fueran poco importantes, con cierta liviandad. Esta actitud denota que no cree que el protagonista haya descubierto algo, subestima la situación.

El piano, que al principio está de fondo, a medida que se desarrolla esta escena va incrementando, hasta alcanzar el protagonismo total hacia el final. En un plano medio, escuchamos el ladrido del perro y Thorwald echándolo de su jardín.

#### Escena posterior – noche

Se ve un plano detalle de la mesa, con el teleobjetivo al lado de un sándwich y un vaso de leche. La mano de Jeff entra al cuadro para tomar el sándwich y luego el tele.

Plano sonoro medio: un silbido que llega de la calle y la correa de la canasta que baja al perro desde el departamento de sus dueños al patio. Luego comienza a escucharse música, se confunde el sonido del piano con una canción que sale de la casa de “La señorita torso”. Después, el piano dejará de sonar y la canción obtendrá preponderancia, justo en el instante que llega Thorwald a su casa desde la lavandería.

Teleobjetivo: “señorita corazón solitario” (como él la llama) ultimando detalles de su maquillaje y peinado frente al espejo de su cómoda, toma un trago. Va hacia la cocina y se sirve otro vaso de alguna bebida blanca, lo toma y sale.

La seguimos hasta que se pierde y la volvemos a encontrar cruzando la calle, entra al bar y se sienta sola en una mesa.

Se nos interpone en este paisaje, el vecino que cruza la calle en dirección a nosotros, o sea, va hacia su departamento.

Entra a su casa con una caja que dice “lavandería” y comienza a apilar ropa limpia y planchada, nos da toda la sensación que está empacando para irse.

Llama Jeff a su amigo detective, no está. Le deja dicho a la esposa que parece que Thorwald se va. Continúa observando detenidamente.

Binoculares: El vecino toma la cartera de su mujer, va al living y llama, nuevamente larga distancia, mientras va sacando joyas del bolso. Primero un reloj- collar, un collar de perlas y un anillo de oro. Se escucha en un plano general, el piano y voces.

Mira a otro departamento. Descubrimos que de aquí llegan las voces y el piano, se está celebrando una fiesta. El sonido pasa a un plano medio.

Vemos al vecino en su dormitorio escondiendo debajo de su ropa la cartera que tenía entre sus manos.

Llega Lisa

Jeff vuelve a observar a través de su teleobjetivo. Pero, lo vemos a través de un punto de vista objetivo, y no vemos lo que él ve, aunque lo deja inmediatamente, argumentando que no hay nada interesante para ver.

Luego de que Jeff cuenta a su novia lo que observó antes, ella hace su análisis de los hechos, que cada vez suman más fundamentos para que piensen que Thorwald ha matado a su esposa. Una de las razones que da Lisa es que una mujer nunca olvidaría sus joyas cuando sale de viaje y tampoco su bolso preferido.

En esta escena Hitchcock nos presenta por primera vez la alianza de la mujer asesinada, que será el objeto que terminará resolviendo la trama.

Escena con Stella y Lisa

Teleobjetivo: vecino limpiando las paredes del baño.

Dato que abona la teoría compartida, ya a estos minutos que corrieron de cinta, por los tres personajes. De fondo se oye la calle.

Teleobjetivo: Lisa le desliza a Thorwald por debajo de la puerta de su departamento una nota que escribió Jeff: “¿Qué hizo con ella?”. El la lee y la reacción que despierta en su rostro contribuye a pensar que nos encontramos frente al criminal, casi de inmediato abre la puerta y sale a buscarla.

Mientras escuchamos música, piano y trompetas, en un plano general.

Teleobjetivo (a través de Stella): “Corazón solitario” está por tomar pastillas.

Se corta la música y se escuchan sólo los sonidos de la calle.

Teleobjetivo (Jeff): Thorwald revisa nuevamente la cartera de su esposa, y la acomoda en su valija.

Lisa concluye que jamás podría olvidar una mujer su alianza matrimonial.



Foto: Thorwald y la joyas de su esposa. Fuente: [thehitchcockreport.files.wordpress.com](http://thehitchcockreport.files.wordpress.com)

Jeff les muestra, a través de una foto, que han bajado notablemente la altura de las flores amarillas que cuida con tanto empeño el vecino. Para llegar a la conclusión que algo enterrado hay en ese jardín, compara la foto con lo que ven a través de su ventana. Esto ocurre luego de que nos enteramos que alguien mató al perrito del vecindario que habíamos visto en algunas oportunidades merodeando por las flores del vecino.

Stella y Lisa deciden ir con una pala a ver que está enterrado allí, luego de que llamó Jeff y sacó al vecino de su departamento, extorsionándolo para no contar que el mató a su esposa. En este momento, se corta la música y sólo oímos los ruidos de la calle.

Teleobjetivo: Stella cavando en el cantero de Thorwald. Plano sonoro general, música que proviene de la fiesta que está dando el pianista, plano de fondo, autos y bocinas.

Stella se da por vencida y Lisa sube intempestivamente la escalera de emergencia y entra por la ventana al departamento en cuestión.

Teleobjetivo: Lisa, en el departamento de Thorwald, busca el bolso y las joyas. De fondo, escuchamos en un plano general las voces de los vecinos, el piano, trompetas y violín.

De repente vemos al vecino llegando a su casa, nos sorprende, ya que estábamos mirando a “corazón solitario” que parece querer suicidarse. Lisa se da cuenta que Thorwald está por entrar y se esconde. Pero en seguida la encuentra y comienza a pegarle. Llega la policía, Jeff la había llamado para ayudar a “corazón solitario”, pero cuando observan que no se suicida al escuchar el piano de su vecino, aprovechan para denunciar que Thorwald golpea a Lisa. El vecino le abre la puerta de su casa a los policías, en este momento, se corta la música.

Teleobjetivo (Jeff) y binoculares (Stella): Lisa muestra la alianza de la mujer asesinada en su dedo anular. Esta acción es detectada por el asesino y descubre que lo están espionando.



Foto: Lisa muestra que tiene la alianza de la esposa de Thorwald. Fuente: [thehitchcockreport.files.wordpress.com](http://thehitchcockreport.files.wordpress.com)

Este acto conlleva dos mensajes: que tiene la prueba que resuelve la encrucijada y que quiere casarse con él. Se ve el deseo de Lisa de demostrarle a Jeff que puede ser valiente y ser como él desea que ella sea.

Lisa es detenida por la policía y Stella va a buscarla, Jeff llama a su amigo detective para avisarle, el le dice que va a ir por Lisa y mandará policías al departamento de Thorwald. Vuelve a sonar el teléfono, Jeff cree que es su amigo y dice: “Creo que Thorwald se ha ido, no lo veo...”. Nadie responde al otro lado del tubo, Jeff se inquieta.



Foto: Jeff atacado por Thorwald. Fuente: [thehitchcockreport.files.wordpress.com](http://thehitchcockreport.files.wordpress.com)

El vecino se dirige repentinamente al departamento de Jeff, y le dice: “¿Qué quiere de mí? Su amiga podría haberme denunciado y no lo hizo. No tengo dinero.” Camina hacia Jeff que logra defenderse utilizando el flash como arma, cegándolo por unos minutos y retrasando su avance. Thorwald intenta matarlo, entran los policías al departamento y lo atrapan, Jeff cae por la ventana, pero logran atajarlo. Llega Lisa, la mira y le dice: “Estoy orgulloso de ti”. El resultado: dos piernas quebradas y Lisa de enfermera.



Fuente: [thehitchcockreport.files.wordpress.com](http://thehitchcockreport.files.wordpress.com)

Para concluir tengo que reiterar que estos momentos descriptos más arriba, aquellos que vemos a través del tele o de los binoculares, son los nudos que permiten desarrollar la trama, llevar la intriga, tener este film. Destaco también como utiliza una foto suya para descubrir que la altura de las flores ha cambiado, y el flash de su cámara para defenderse.

Al igual que en La ventana indiscreta, describiré cómo los objetos cargan con el peso narrativo de la historia, en otros films de Alfred Hitchcock: El enemigo de las rubias (1926), Notorious (1946), Frenesí (1972) y Trama Macabra (1976).

Como ya enuncié en la introducción, el motivo de la selección responde a la intención de transitar los diversos períodos del director: sus inicios en Gran Bretaña, su trabajo en Estados Unidos, su regreso a Londres y su último film rodado en Norte América.

### 3.1.2 El enemigo de las rubias (The Lodger) – 1926

Argumento: Una serie de asesinatos se suceden en Londres, las víctimas son todas mujeres rubias, ajusticiadas por el autodenominado “El Vengador”. Una noche llega a una casa de inquilinos un hombre, una serie de acontecimientos hacen pensar a la propietaria que esta persona es el asesino.

El director indica esta película como el inicio de su carrera, el primer “hitchcock picture”, ya que es la primera vez que presenta sus ideas de una forma puramente visual. Además, aparece el tema que tanto se reiterará en sus próximos films: el hombre inocente acusado de un crimen que no ha cometido.



Afiche del film El enemigo de las rubias. Fuente: hitchcockmania.it

*“El hombre inocente acusado injustamente produce mayor sensación de peligro a los espectadores, porque se colocan más fácilmente en la situación de este hombre, que en la del culpable que trata de escapar”, afirma Hitchcock.*

Con respecto a expresar sus ideas en una forma puramente visual, podemos destacar los siguientes momentos:

1- Cuando el inquilino se instala en la habitación comienza a caminar de un lado a otro, esto hace mover la lámpara de la sala de abajo, lo que provoca incertidumbre en las personas que se encuentran en el lugar. Esto se repetirá en otras ocasiones.

2- Durante el último tramo de la historia, el protagonista debe movilizarse con sus manos esposadas, lo que potencia visualmente la situación de riesgo, ya que no solo está tratando de fugarse de la policía y luego de un grupo de personas que quieren lincharlo, sino que tiene sus manos atadas con un par de esposas, “símbolo más concreto, o más inmediato, de la privación de la libertad.”

Este film, de la etapa de cine silente, por lo tanto en el plano sólo podemos destacar la relación de la música con la ausencia de sonido.

Hay dos elementos que durante el film tienen un rol protagónico en la construcción del suspense, uno es el triángulo (aparece otra vez lo geométrico) de papel firmado con la frase “The Avenger” (El Vengador) que deja el asesino en el cadáver de sus víctimas. Más adelante, la policía señalará con marcas en forma de triángulo los lugares en los que atacó El Vengador, y notarán que uniendo los puntos, también se forma un triángulo. Por último, cuando revisan los objetos personales del falso culpable, encuentran anotaciones en triángulos de papel, entre otras cosas.

Antes del desarrollo de la historia, ya en los títulos, habrá referencias a lo “triangular” la tipografía, por ejemplo, las letras “bold” tienen terminación triangular y entre título y título se abre y cierra la pantalla en forma de triángulo y se ve la figura de un hombre con una maleta.



Fuente: bfi.org.uk

Ya en el film, el primer momento en el que el público se encuentra con este objeto es durante la primera escena, cuando descubren el primer asesinato durante el film. Se da en exteriores, frente al río, de noche, un grupo de personas rodean al cadáver, llega un policía y escucha a la mujer que encontró a la muerta. Luego, trata de apartar a los curiosos, se acerca al cuerpo de la víctima y en su ropa hay un triángulo de papel que dice “The Avenger”.

¿Cómo llegamos los espectadores a verlo? De un Plano General y un punto de vista objetivo pasamos, con un corte directo a un Plano Detalle y un punto de vista subjetivo (el policía observa el papel) para mostrarlo. El ángulo de la cámara es en picado. La cámara está fija, de frente al objeto y a altura normal. La iluminación es de exteriores nocturna. Música durante toda la escena, en un mismo volumen, acompaña, no acentúa expresiones.

Luego, un cartel con el nombre Daysi junto a la figura de un triángulo antecede a la aparición en escena de la protagonista, quien responde a las características de las víctimas.

Otro elemento relevante es la maleta que sabemos lleva consigo “El Vengador”, el espectador todavía no la vio, pero los testigos cuentan que el asesino lleva una maleta negra. Cuando el protagonista del film llega a la casa para alquilar una habitación, lo vemos con su saco largo, la bufanda hasta la mitad de su rostro y en su mano izquierda, una maleta negra.

Entonces, físicamente, la maleta negra aparece junto con el protagonista del film. En ese momento, en la casa de inquilinos, conversan sobre el asesino, sus crímenes y sobre cómo habría que atraparlo. Se apaga el farol, se oscurece la casa, tocan a la puerta, la mujer abre la puerta y aparece Ivor Novello. La imagen es en un Plano General, corte directo, punto de vista objetivo, la cámara está de frente, altura y ángulo normal. La iluminación simula un interior con la luz apagada, pero con el resplandor lunar que entra de la calle, cuando se abre la puerta. Cuando la señora ve al inquilino, la música se intensifica, luego vuelve a bajar.

Ivor Novello queda solo en su habitación, desde un punto de vista objetivo y en un plano medio, lo vemos sentado en una silla. Luego, desde su subjetiva, plano detalle de su maleta sobre otra silla, en frente de él. Después, plano conjunto, de costado

observamos a Ivor y la maleta enfrentados, el la mira. Se levanta, la cámara queda a media altura, en ángulo picado; toma la maleta y la guarda bajo llave en un mueble, para hacerlo se agacha y queda a la altura de la cámara, angulación normal.



Ivor Novello encarna al misterioso inquilino. Fuente: bfi.org.uk

El triángulo de papel con la firma “The Avenger”, vuelve a aparecer en el cuerpo de la segunda mujer asesinada durante el film: Plano general, en la calle, mucha gente queriendo ver el cadáver. Por corte directo, desde la subjetiva de un policía, vemos en un plano detalle el triángulo, desde un ángulo picado. Luego, otra vez la gente en un plano conjunto y desde un punto de vista objetivo.

En la comisaría, la música se vuelve más intrigante, el novio policía le muestra a sus jefes un plano de la ciudad, con los lugares de los crímenes remarcados. Desde la subjetiva de un oficial y en un ángulo picado vemos el plano, pero en una transición pasamos a otro plano, con las mismas marcas, pero hechas en forma triangular. El plano es observado por Ivor Novello. Mientras Daysi se baña.

La policía irrumpe en el cuarto del inquilino, que se encuentra allí con Daysi, lo obligan a abrir la puerta del mueble, revisan la maleta y encuentran un arma, el plano, noticias sobre los asesinatos y la foto de la primera víctima. Todo desde un punto de vista objetivo y en planos conjuntos o medios que muestran a los protagonistas, excepto cuando vemos los elementos de la maleta que están en plano detalle y el primer plano

del novio de cuando encuentra la foto de la chica muerta y luego el rostro con los ojos llorosos de Ivor Novello.



Otro elemento-suspense importante de destacar son las esposas, que sólo aparecen tres veces, pero con gran protagonismo. La primera, a los 22:19 minutos del film, cuando el novio de llega a la casa contando que le dieron el caso del “Vengador”. Están en la cocina, en un plano conjunto. Muestra las esposas, las revolea haciéndose el canchero, el fanfarrón... Luego, corre a Daysi y le pone las esposas, ella se enoja mucho, también su madre, el inquilino observa impotente la situación. Luego, cuando arrestan a Ivor en su habitación le ponen las esposas, pero logra escaparse.



Imágenes: bfi.org.uk

Sin embargo, algunas personas lo reconocen y quieren lincharlo, el trata de saltar unas rejas y queda atrapado por culpa de las esposas. La imagen tiene cierta reminiscencia de una crucifixión. Antes de que lo maten, llega a tiempo el policía para rescatarlo de la multitud.

Esta también es la historia de un “triángulo” amoroso entre Ivor, Daisy y su novio, el policía; finalmente Daisy se queda con Ivor y el policía no logra cumplir con su promesa “cuando haya puesto la soga en el cuello de “El vengador” pondré un anillo en el dedo de Daisy”.



La sombra de “El Vengador”, entre los perfiles de los enamorados. Fuente: bfi.org.uk

Hay que aclarar que El enemigo de las rubias pertenece al período de cine silente “*Estas películas son la forma más pura del cine. Les faltaba muy poca cosa, sólo el sonido. Por consiguiente, no se hubiera debido abandonar la técnica del cine puro como se hizo con el sonoro*”, señala Hitchcock.

Como se advierte en “Hitchcock” de Chabrol y Rohmer, *The Lodger* será “*un film sumamente revelador de las tendencias de nuestro cineasta*”.

### **3.1.3 Notorious – 1946**

Argumento: La hija de un espía nazi condenado en Estados Unidos es contactada por un agente del gobierno para una misión en Río de Janeiro. Mientras se lleva a cabo, se enamoran, pero ella decide casarse con el hombre al que espía, por un lado, para no abortar su misión, pero, sobre todo, para que el agente impida la boda.



Afiche: [www.themoviewaffler.com](http://www.themoviewaffler.com)

Este es una de los pocos films basadas en un argumento propio del director. Tuvo un gran éxito entre el público, recordada por el interminable y a la vez interrumpiendo beso (para burlar la censura que no permitía que un beso dure más de 2 segundo) entre Ingrid Bergman y Cary Grant o la magnífica imagen desde un plano general del hall de una casa dónde se realiza una fiesta hasta el plano detalle de una llave en la mano de I. Bergman. François Truffaut (1974) la denomina como la “*quintaesencia de Hitchcock*” y sostiene que “*alcanza el summun de la estilización y el summun de la sencillez, el máximo de efectos con el mínimo de elementos. Siendo un modelo de construcción de guión, de una pureza magnífica y extraordinariamente moderno*”. A este concepto de Truffaut, el propio Hitchcock adhiere, y agrega, que es el film con la menor cantidad de errores posibles.



Fuente: [www.alfredhitchcockgeek.com](http://www.alfredhitchcockgeek.com).

Con respecto a cómo los objetos articulan una poética de suspense en los films de Alfred Hitchcock, en *Notorious* podemos destacar la llave. Ya qué, desde el momento en que Ingrid Bergman nota que su marido le entregó todas las llaves de la casa menos una, la cual lleva siempre consigo y que corresponde a la bodega de vinos, pasando por la escena de la fiesta, hasta que debe devolverla sin que nadie lo note, este elemento va provocando cada vez más atención y se convierte en el enlace entre una situación y otra. Por su parte, François Truffaut plantea que “todas las escenas de suspense están organizadas alrededor de dos objetos: la llave y la falsa botella de vino”, esta última tiene menos presencia en imagen, pero induce constantemente a la pregunta ¿qué es eso que lleva adentro? En su contenido estaba la clave del proyecto nazi que debía descubrir Ingrid Bergman.

Entonces, dos son los elementos que enlazan cada escena de suspense en esta película, la falsa botella de vino (que contiene uranio) y la llave de la bodega.

Con respecto a la botella de vino, también está relacionada con Alice, ya que ella es alcohólica, durante toda la película, se harán presentes en escena botellas, vasos y copas. Alice debe descubrir el plan de los nazis, pero además, tiene otra misión personal, vencer su dependencia al alcohol, para demostrarle su amor al Sr. Devlin.

Otra referencia a este objeto, cuando Alice y Devlin inician su romance (antes de comenzar la misión) Alice le dice “por qué no traes una botella de vino para celebrar...” Cuando Devlin, en la reunión con los jefes, se entera que la misión implica que Alice debe casarse con Sebastian, queda tan consternado que olvida la botella en el despacho. El jefe la ve, mientras la observa, el gesto en su rostro sugiere que comprendió el porqué de la reacción de Devlin.



Cuando Dev le comunica la misión a Alice, ella se enoja porque él no se opuso, y vuelve a beber.

La falsa botella aparece en el comedor de Alexander Sebastian, la primera vez que Alice cena con él, su madre y su grupo de amigos en la casa. En el momento que se sientan en la mesa, Alice observa como uno de los invitados señala una botella y se pone muy nervioso.



Imágenes: [www.alfredhitchcockgeek.com](http://www.alfredhitchcockgeek.com).

La toma va de un plano medio que incluye a tres hombres que discuten, entre los cuales está Sebastian, a un plano detalle de la botella, el punto de vista es de subjetivo (Alice) a objetivo. La cámara no está bien de frente, sino, ubicada perpendicularmente a la botella. El ángulo y la altura son normales y del plano medio al plano detalle se realiza un zoom.

Antes de que aparezca la llave, comienza a crearse una intriga en torno a la misma. Alice comienza a desesperarse pensando como acceder a ella y se construye una atmósfera de dudas alrededor de la “no-llave”, la llave que no está en poder de nuestra protagonista y que esconde el secreto que ella debe revelar. Incluso, llegamos primero a la cerradura que abre esa llave y que dice “Única”. Alice comienza a abrir todas las puertas de los lockers, acompañada del mayordomo, hasta que llega a la bodega de vinos y no tiene la llave correspondiente. Observamos la cerradura en un plano detalle, desde un punto de vista subjetivo (Alice), desde un ángulo picado.

¿Cuándo vemos la llave por primera vez? Alice y Alexander se están preparando para la fiesta que van a dar en su casa, él está en el baño y ella ve que su llavero personal está

sobre la cómoda, camina hacia allí, la saca del llavero, la toma con su mano izquierda. Cuando se está yendo, Alexander la llama, la toma de sus muñecas y le abre la mano derecha y se la besa, cuando está por hacer lo mismo con la izquierda, ella lo abraza rápido y fuerte. Luego, tira la llave al piso, sobre la alfombra.

La escena se da desde un plano general hasta uno detalle, con un travelling, cuando vemos la llave sobre la cómoda, desde un punto de vista subjetivo. Como durante casi todo el film, el sonido predominante va a ser la música, en la mayoría de las escenas, extra-diegética. En este momento, incluso la voz de Alex, al que no vemos porque está arreglándose en el baño, se escucha con menos intensidad; él le hablaba sobre el Sr. Devlin y le decía que no podía culparlo por amarla, que lo entendía.



Fuente: [www.alfredhitchcockgeek.com](http://www.alfredhitchcockgeek.com).

La llave vuelve a aparecer en la escena siguiente, y se va a convertir en una de las grandes e inolvidables imágenes del cine. Los invitados están llegando a la fiesta, Alice y Alex se encuentran parados en el medio del salón principal de la casa. La cámara está ubicada en un ángulo picado casi cenital, por lo tanto podemos observar todo el salón en un plano general. La toma va desde un pánico de izquierda a derecha que comienza en la lámpara de la sala y recorre la escalera, para luego, por medio de un impresionante travelling, terminar en un plano detalle de la llave en la mano nerviosa de Alice. Todo desde un punto de vista objetivo y con la música de la fiesta como único sonido. Esta escena se hubiese podido realizar de un modo más simple, sin embargo se construyó una gran grúa de madera para poder lograrla de este modo. Hitchcock argumentaba que este era el modo de mostrar como en una gran fiesta, llena de personas en movimiento, en una enorme sala, todo se reduce a una pequeña llave en la mano de una mujer. Es la

forma visual de decir todo eso, un párrafo entero de una novela, resumido en una toma. *“Es un modelo de cinematografía”*<sup>19</sup>. Es una toma excepcional, porque también da suspenso. Por el hecho de que la cámara se está moviendo, aunque sea poco perceptible, el público puede saber que hay algo que está pasando y que se lo está guiando hasta allí con un propósito.



Fuente: [www.alfredhitchcockgeek.com](http://www.alfredhitchcockgeek.com).

Un detalle, el título de este film para España fue “Encadenados” justamente, el motivo del cinto del vestido y de la hebilla del peinado de Alice son cadenas. Además, los protagonistas están encadenados entre sí, no sólo por la misión sino por los sentimientos de amor que se dan entre sí. No sólo es el uranio el que se eleva por encima del amor, cada uno de ellos está encadenado a algo que se presenta también como un obstáculo: Alice al alcohol; Sebastián a su autoritaria madre y Devlin a la tarea de controlar a Alice al mismo tiempo que está enamorado de ella.

Ya están casi todos los invitados, llega Devlin a la fiesta, pregunta a dónde puede encontrar al Sr. Sebastian, pero busca directamente a Alice, con quien se ve rápidamente. Ella camina hacia él, simulan una conversación banal: “Buenas noches” – “Hola Dev”. Mientras besa su mano, Alice le pasa la llave. Vamos de un plano general de ella con otros invitados a un plano medio cuando se saludan y pasamos por corte a un plano detalle del beso en la mano y el paso de la llave. Luego, los vemos a los dos conversando en un plano general, desde el punto de vista subjetivo de Alex que los observa, desde lejos, por eso no puede percibir lo de la llave.

---

<sup>19</sup> Idem Ref. 3

Cabe destacar que tanto cuando Devlin ve a Alice como cuando Alex los observa hablando, la toma es un plano general cargado de detalles: otras personas, el decorado de la casa y la música de la fiesta que tiene bastante protagonismo. Sin embargo, la ubicación de Alice y luego de los dos, en el centro de la imagen, con una mayor iluminación y bajo el encuadre del marco de una puerta; hacen que en el medio de tanta carga de elementos, se resalten perfectamente los personajes principales.

Comienzan a caminar y siguen conversando, Dev le pregunta a Alice sobre cómo obtuvo la llave y luego advierte “ojalá no se acabe la bebida y tengan que ir a buscar más a la bodega”, Alice se sobresalta. A partir de este diálogo, aparecerán en imagen en reiteradas ocasiones las botellas dentro de las conservadoras y serán un indicador del paso del tiempo, tanto para que Alice y Dev puedan cumplir con su objetivo, como para que Sebastian deba ir a la bodega por más bebida y descubra que no tiene la llave en su poder.

La falsa botella de vino: Alice y Dev están por entrar a la bodega, lo vemos a él de espaldas cuando abre la puerta con la llave que le pasó ella. Pero en esta instancia la llave no es demasiado importante a nivel imagen, puesto que por el momento ya no significa un riesgo, sino un problema resuelto. Se abre la puerta y los observamos en un plano conjunto, más al fondo sobre unos estantes, las botellas. Todo desde un punto de vista objetivo. Se escucha la música de la fiesta en un plano general, cuando entran a la bodega ya no se escucha.

Volvemos a la fiesta, quedan menos botellas en la conservadora. Regresamos a la bodega, de fondo escuchamos la música de la fiesta. Dev observa las botellas, mientras Alice está en el jardín haciendo guardia. En un plano detalle vemos una botella que se está resbalando, a punto de caer, Dev no lo nota porque está muy concentrado observando unas anotaciones. La altura de la cámara es baja, porque está ubicada a la altura del rostro de Dev, que está en cuclillas.

Se cae la botella, la vemos desde un punto de vista objetivo y luego desde el subjetivo de Dev, se escucha un fuerte ruido a vidrios, entra Alice. Como la cámara permanece a baja altura, la vemos desde un ángulo contra-picado. Pasamos a la fiesta y vemos que se terminó el vino. Alice y Dev están limpiando rápidamente, mientras él toma muestras del contenido de la botella rota, a la cual remplazan en el estante por otra. Mientras de

fondo se escucha la música, también está presente la melodía extra-diegética que acompaña al film.

Están saliendo de la bodega y escuchan que llega Alex, se van al jardín y como no hacen tiempo a escapar, Dev besa a Alice. Alex los interrumpe, Dev se va y Alice debe soportar una escena de celos por parte de su marido que le pide que vuelva a la fiesta junto a los invitados.

Alex vuelve con el mayordomo a la bodega, los vemos en un plano conjunto y con la cámara a la misma altura que cuando se veía a Dev agachado en la bodega, ubicada en la puerta de la misma. Por lo tanto, cuando Alex se acerca vemos cada vez menos su cuerpo entero, que tapa casi todo el cuadro, hasta llegar a un plano detalle del llavero en su mano, bien pegado al lente de la cámara, donde se observa que falta la llave “Única”. Alex lo nota y se retira del lugar.

Ya terminó la fiesta, Alex comienza a dudar de Alice, se va a dormir, deja su llavero en la misma cómoda donde estaba cuando Alice le robó la llave. A las seis de la mañana se despierta y ve que la llave volvió a su lugar. Plano general de la habitación, donde duermen, en camas diferentes, Alice y Alex. Se ve la ventana, con las cortinas corridas, que indican que ya amaneció. Un plano detalle del reloj, por corte pasamos a un plano medio de Alex despierto en su cama. Con un travelling-dolly acompañamos de espaldas a Alex que sale de su cama y va hacia la cómoda, en un plano detalle observamos desde el punto de vista subjetivo de Alex, vemos a la llave “Única” en el llavero.

Con la llave en su poder, Alex baja a la bodega y los vemos en un plano medio junto a las botellas, luego lo seguimos mientras camina pensativo, con un paneo horizontal. Desde la subjetiva de Alex, vemos en un plano detalle, el desagüe mojado de la pileta. Primer plano de él, se acerca las botellas, por corte, plano detalle en subjetiva, con un paneo, recorremos las fechas de las botellas: “1934”, “1934”, “1934” y “1940”. La cámara se ubica atrás de los estantes, entre las botellas vemos en un primer plano a Alex, que nota que están cambiadas de lugar, y descubre, escondida la botella rota. Luego, descubre uranio bajo los estantes, vidrios rotos y la etiqueta “1934”. La música va aumentando a medida que Alex va descubriendo cosas, pasando de un plano general a uno principal.

Luego, se dirige a la habitación de su madre, acude a su ayuda y le confiesa: “estoy casado con una espía norteamericana” lo vemos desde una mayor altura, en primerísimo primer plano, ángulo picado y entre sombras. Esta toma del rostro de Sebastian lo cubre de debilidad, sumisión y miedo. La madre trama la manera de mantenerla en “silencio” sin que nadie sospeche y sentencia “tiene que desaparecer”.

En la siguiente escena están los tres en la sala, Sebastian le dice a Alice, “tomate el café, se va a enfriar”, la cámara va desde un plano medio de Alex, recorre la mesa hasta el plano detalle de la taza de café y luego el primer plano de Alice tomándolo, en un plano de derecha a izquierda, sigue recorriendo la sala y llega a la madre, bordando y escuchando atentamente. Fundido de imágenes, volvemos a Alice en el despacho de los norteamericanos, se siente mal, le duele la cabeza y le molesta la luz. En ese momento se entera que el Dev pidió el traslado a España.

Comienzan a aparecer en escena las tazas de café que toma Alice, la están envenenando, luego de tomar café, ella sufre mareos.

Se reencuentra con Dev, el la nota muy desmejorada y presume que volvió a excederse con el alcohol, ella le devuelve el pañuelo que el le dio en Miami, se despiden.

Luego en la sala de su casa, un amigo de la familia insiste en que Alice consulte a un médico, ella se resiste. La Sra. Sebastian sigue sirviéndole infusiones.

Alice conversa con el amigo que mientras intenta convencerla para que visite su casa en las montañas, le hace preguntas sobre su estado de salud. A ella la vemos sentada y de frente a la cámara, el parado y de perfil, en primerísimo primer plano se encuentra la taza de café, más atrás ellos dos. La cámara está a la altura de la taza. El amigo en el transitar de la conversación está a punto de revelar el nombre del lugar donde viajará, Alex lo interrumpe y le ofrece más coñac, el dice que prefiere más café y toma la taza de Alice, a coro, Alex y su madre, le advierten: “no, no, esa no es su taza”. Alice se da cuenta de todo, se siente cada vez peor, finalmente, se desmaya y la llevan a la habitación.



Fuente: [www.alfredhitchcockgeek.com](http://www.alfredhitchcockgeek.com).

Durante cinco días Alice falta al encuentro con Dev, él comienza a sospechar, se lo comenta al jefe, pero éste insiste en que ella volvió a beber, por eso está faltando. Dev decide visitarla, va a la casa, Alex se encuentra en el despacho con el resto de los socios, están comentando que perciben que los están siguiendo, entre el relato y el anuncio de la visita de Devlin, Alex se pone notoriamente nervioso.

Dev sube a la habitación, Alice le cuenta que la están envenenando, decide sacarla de la casa, en otra escena memorable, como nos tiene acostumbrados este Director que filma “todas las escenas de amor como escenas de asesinato y las escenas de asesinato como de amor”, el rescate de Alice, lejos de estar enmarcado en una clásica fuga nocturna seguida de una veloz persecución, se desarrolla en una escena calma, romántica, en pleno día, a la vista de todos: Dev, Alice y Alex se encuentran en la escalera, “me la llevo a un hospital, la están envenenando, ¿quiere que se enteren de esto sus amigos?” le dice Dev a Alex, entran en escena la madre y los socios, estos últimos, desde la planta baja, preguntan: ¿qué ha pasado?



Fuente: [alfredhitchcockgeek.com](http://alfredhitchcockgeek.com)

Mientras bajan muy lentamente por las escaleras, Dev, Alex y la Sra. Sebastián conversan en voz baja. Dev lo amenaza a Alex con contarle a los socios que se ha casado con una espía y que los han descubierto, le recuerda como eliminaron a Beardsley, la madre le dice que vaya con ellos al hospital. Los socios preguntan de manera cada vez más insistentes, sospechan que algo extraño sucede. Alex les dice que Alice se desmayó, Devlin la escuchó y llamó al hospital. El descenso lento por las escaleras y los diálogos en voz baja, contrastan con el montaje vertiginoso, cada vez que alguno toma la palabra, la cámara lo toma en primer plano y por corte directo. Mientras se toma el descenso por la escalera mediante un travelling lateral de acompañamiento, en ángulo contrapicado. Cuando entran en cuadro los socios, en un plano conjunto, el ángulo pasa a ser picado. A medida que van llegando a la planta baja, la cámara los toma de manera frontal mientras sigue acompañando con un travelling hacia atrás, que se transforma en un movimiento hacia delante cuando toma a los socios

Salen de la casa, Dev y Alice suben al auto, Alex lo intenta pero Dev se lo impide, se desespera porque sabe que lo están vigilando.

Uno de los socios le dice al otro: “no había teléfono en su habitación, por lo tanto no pudo llamar a ningún hospital”. Lo llaman, vemos a Alex de espaldas, subir las escaleras de entrada a su casa, desahuciado, lo sigue la cámara en plano entero, con un travelling hacia delante lo esperan dos de sus socios bajo el marco de la puerta, la escena remite a un condenado a muerte entregándose a sus dos verdugos. Entran, se cierra la puerta, fundido a negro y fin.

Dev tarda poco más de siete minutos en rescatar a Alice, siete minutos que se vuelven eternos y dramáticos, entre la lentitud de la caminata y el frenesí del montaje. Están rodeados de enemigos, en territorio enemigo, resulta casi imposible prever un final feliz en semejante contexto de riesgo, pero, *“el suspense es, antes que nada, la dramatización del material narrativo de un film o, mejor aún, la presentación más intensa posible de las situaciones dramáticas. Una dramatización tan deliberada no puede funcionar, evidentemente, sin alguna arbitrariedad, pero el arte de Hitchcock consiste precisamente en imponer esta arbitrariedad contra la cual se rebelan a veces los listos, que hablan entonces de inverosimilitud. Hitchcock dice con frecuencia que a él le importa muy poco la verosimilitud”* (TRUFFAUT. 1974: 11)

### 3.1.3 Sobre lo verosímil y lo inverosímil

Christian Metz, en “El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?” plantea que las películas de género (obras producto de un género reglado destinado a ser juzgado como «performance» de discurso), pone de ejemplo a Hitchcock, renuncian a lo verosímil, es decir, renuncia a parecer verdadero. Por el contrario las obras verosímiles se pretenden a sí misma, y pretenden que así las creamos, directamente traducible en términos de realidad. Ahí encuentra lo verosímil su pleno uso: se trata de que parezca verdad. Lo verosímil es, entonces, ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar el discurso y que se esfuerzan por ocultar las reglas. (METZ. 1971: 56)

Pero, en Hitchcock, lo que se acerca a inverosímil frente a los estereotipos culturales de la época, aparece como más cercano a la realidad. Porque en ese intento de romper con los clichés, por ejemplo: asesino/cara de malo – potencial víctima/mujer hermosa – escenario de un crimen/calle solitaria en noche oscura; genera mucho más temor y tensiona mucho más la emoción de la intriga, ya que el público se va a sentir mucho más identificado (y miedoso) si la cara del asesino se parece al rostro de cualquier hijo de vecino, si la víctima se parece más a ella que a una modelo, lo mismo con los escenarios, si las muertes ocurren en oficinas, casas de familia y a plena luz del día.

Por lo tanto, Hitchcock genera una tensión entre lo que el cine y los estereotipos culturales han dado como inverosímil para el público y lo que se vuelve como verosímil para un público que logra ligar su propia experiencia cotidiana al relato de la pantalla. Sobre todo, porque desafía “lo aparente” y pone de manifiesto la falsedad de las apariencias.

Y en esta provocación, que es ideológica, toca a la sociedad norteamericana y británica, este “director de género”, tantas veces desprestigiado por poner el contenido al servicio de la forma, este Director que ha dicho, entre honesto y sarcástico a la vez, que el filma “trozos de pastel”. Este Director, que es un Autor, ha sacado muertos de los placares de las familias modelo.

En “La sombra de una duda” (EEUU 1947) cuenta la historia de una adolescente, Charlotte "Charlie" Newton quien vive en la apacible, tradicional y familiar Santa Rosa (California). Charlie se queja de que nada interesante ocurre en su vida, sin embargo,

recibe una maravillosa noticia: su tío Charlie Oakley, el hermano menor de su madre y por quien ella fue bautizada, viene de visita. A su vez, llega un desconocido, quien se identifica ante Charlie como el detective Jack Graham y le explica que su tío es uno de los sospechosos de ser un asesino serial, conocido como el "Asesino de Viudas Alegres", quien seduce, roba y luego mata a viudas adineradas. Luego de diferentes sucesos el asesino muere, Charlie, no sólo impide que su tío se cargue con una viuda de su pueblo, sino que resuelve mantener los crímenes de su tío en secreto, para no atentar contra la honra de la familia y decepcionar a su madre que idolatra a su hermano menor, sentimiento que ha transmitido a su propia hija. La “duda” que surge es si sus esfuerzos son por salvar la vida de la viuda o la reputación de la familia, por un motivo o por otro, termina salvaguardando la serenidad del pueblo, que sigue su cotidianidad ignorando que acogió a un asesino. La película oscila entre la maldad del ser humano (representada por el tío, seductor y simpático) y entre la ceguera de una sociedad que se niega a admitirla.

En Frenesí (UK 1972) Hitchcock convierte en sospechoso de asesinato no precisamente a un barman alcohólico, sino, más bien a un ex - piloto de la fuerza aérea británica, que atraviesa un presente signado por problemas económicos y laborales, atrás quedaron un matrimonio con una buena mujer y los honores militares. ¿Qué hace el Estado por este hombre? Lo encarcela. Son las sospechas de la entrometida esposa del investigador, las que lo salvan. Scotlan Yard no hubiese resultado el crimen si uno de sus policías no se hubiese dejado influir por la intuición de una ama de casa.

### 3.1.4 Frenesí – 1972

Afiche de Frenesi. Fuente: hitchcockmania.it



Argumento: En Londres, un maníaco sexual estrangula mujeres con una corbata. Una serie de coincidencias comprometen a un inocente que será condenado y que se escapará para demostrar su inocencia.

Este film marca el regreso de Hitchcock a su Londres natal, ya que es una realización completamente británica. De hecho, el film inicia

con una gran toma aérea que va adentrándose en la ciudad, desde lo alto muestra toda la rivera londinense, luego va descendiendo hacia el río Támesis, hasta dar la sensación de estar navegándolo, en un gran travelling hacia delante. Mientras van pasando los créditos, hasta llegar al Puente de Londres, donde aparece el nombre del Director, finalmente, cruza por debajo del puente.

Según Truffaut, es *“la combinación de dos tipos de películas: aquellas en las que Hitchcock nos invita a seguir el itinerario de un asesino: La Sombra de una duda (1943), Pánico en la escena (1950), Crimen perfecto (1954) y Psicosis (1960) y aquellas otras en las que describe los tormentos de un inocente perseguido: 39 escalones (1935), Yo confieso (1952), Falso culpable (1957) y Con la muerte en los talones (1959) (...) De esta manera, Frenesí “ofrece la imagen de un crucigrama sobre el tema del asesinato.” (TRUFFAUT. 1974: 296)*

En la ribera londinense un grupo de personas, ciudadanos, fotógrafos y periodistas, están escuchando el discurso político sobre nuevas obras a implementarse para dejar al río libre de la polución.

Gobernante:- ... todas las aguas de estos contornos pronto estarán limpias (...) alegrémonos de que esa contaminación desaparezca por completo de las aguas de este río y no haya más cuerpos extraños en ellas.

Una de los oyentes mira hacia abajo, donde está el agua, y ve que llega a la orilla un cuerpo de una mujer desnuda de espaldas. Todos se dan vuelta y advertimos por primera vez el objeto - suspense corbata, de esta manera:

Primero vemos un plano general del cuerpo y su contexto donde distinguimos el elemento y de a poco se va acercando hasta que finaliza en un detalle del mismo. Esta introducción al film, donde Hitchcock ya nos va dando a conocer algunos datos claves está acompañada por el siguiente plano sonoro. En primer plano:

Personaje 1: - ¿Qué tiene alrededor del cuello?

Personaje 2: - parece una corbata

Personaje 3: Otro asesinato con corbata

El plano general que funciona como colchón sonoro de esta escena es el agua, las olas que rompen cerca de la orilla y el viento; y de fondo el murmullo de la gente.

La escena culmina con el orador que pregunta en voz alta: - ¿Esa no es la corbata de mi club, verdad?



Fuente: the.hitchcock.zone

Corte directo

Plano medio del protagonista, Richard (Dick) Blaney haciendo el nudo de su corbata frente al espejo (cuando antes dejó abierta la incógnita de quien es el dueño de esa corbata, de quién es el asesino, y nos sugiere una respuesta al pegar la escena anterior con ésta)

En el plano sonoro encontramos los ruidos del nudo de la corbata, de los objetos que Dick toma de la cómoda donde se encuentra el espejo, en plano medio; mientras que muy de fondo se oyen sonidos de calle. Este último se acerca cada vez más cuando el protagonista baja desde donde estaba hacia el bar, que es su lugar de trabajo.

Otro momento importante a resaltar es cuando aparece en la película por primera vez el verdadero asesino, Bob Rusk. Este aparece en un plano conjunto con Dick en el puesto de frutas donde trabaja. La corbata no tiene protagonismo aquí, pero llegamos a distinguir el prendedor con sus iniciales (sabremos de ellas más tarde). Con respecto al plano sonoro, tenemos el diálogo de ellos, que son amigos, en primer plano, un poco

más alejado los pasos de la gente que pasa por ahí y de ellos mismos cuando se mueven, en el general los ruidos de la calle, como motores, frenadas, bocinas y de fondo murmullo de transeúntes.



Fuente: Dike y Rusk en el mercado. Fuente: the.hitchcock.zone

Aparece el sargento en el puesto de frutas. Plano conjunto con el asesino, cerrado. Vemos la corbata de Rusk del lado izquierdo del cuadro con su prendedor.

En primer plano escuchamos el diálogo de ambos, parte del cual reproduciremos a continuación:

Rusk: - ¿Novedades?

Sargento: - No muchas, el estrangulador les preocupa. No tienen ninguna pista.

Rusk: - ¿Han probado los anuncios?

Sargento: - A ti te va eso de las mujeres. Pregúntales si han conocido un tipo así alguna vez.

Rusk: - Seguro, pero la mitad no se acuerda ni que día es. Dudo que recuerden la cara de nadie. (esta frase nos muestra parte de la psicología de este personaje)

Al finalizar este diálogo en un plano más lejano, medio, escuchamos los pasos de Rusk cuando va al encuentro de Dick. El plano general sonoro está dado por los ruidos de la calle.

Blaney va a un bar a beber. Recordemos aquí que tiene cierta debilidad por la bebida, siendo este el motivo por el cual lo echan del bar donde trabajaba de barman. El está en la mesa junto a la ventana. El cuadro nos lo deja atrás, en un costado, estando en primer plano dos hombres hablando del asesino serial apoyados en la barra. Conversan sobre las características que un sujeto así suele tener, entre las cuales resaltan que tiene apariencia normal pero que “se pueden convertir en seres primitivos e infrahumanos”. En este momento nuestro protagonista se para y se dirige hacia la barra, pasando a ambos y quedando en primer plano. Se puede observar con nitidez su corbata a rayas, al igual que su ropa venida a menos, que luego va a ser descripta al detalle por los diarios.

Uno de los dos hombres continúa la charla con el otro diciendo:

H1: - ...están dominados por el principio del placer y son muy peligrosos cuando se sienten frustrados.

Escuchamos esa frase mientras vemos un plano detalle de la billetera de Blaney con un solo billete. Y vemos al camarero que le acerca un trago.

Blaney: - ¿Estás sordo? He dicho brandy doble y me has puesto una gota (de muy mala manera).

Corte

Va caminando por la calle y Rusk aparece desde una ventana, en un segundo piso de un departamento, le presenta a la madre y le cuenta que ganó 20 a 1 el caballo que le había sugerido en una escena anterior que apueste. Dick tira las uvas que traía en la mano y las aplasta violentamente con el pie, comienza a caminar furioso. En esta acción comienza una música muy fuerte que se va a repetir en los momentos de mayor tensión del film. Se ve un plano general de él caminando por la ciudad.

Esta es la culminación de los indicios que nos da Hitchcock, que fueron incrementando hasta el momento, para que creamos a Blaney como el asesino. Podríamos jurar que es él.

Dick se dirige a la agencia matrimonial de su ex esposa, mantiene un diálogo muy hostil con la secretaria, luego entra a la oficina y comienza a discutir con la ex, quien le dice a su secretaria que ya puede retirarse, quien antes de irse alcanza a escuchar a su jefa decir: “siempre vienes a verme cuando has bebido de más (...) la última vez te comportaste como un loco y me rompiste todo el mobiliario”, mientras Dick sigue gritando. Finalmente, logran conversar con más tranquilidad, Brenda invita a Dick a cenar, mientras le escribe la dirección del lugar, él le mira el cuello: plano medio, ángulo picado, la cámara está contra frente, los vemos de espaldas.

Ya en el club, Brenda y Richard (Dick) cenan plácidamente, pero pronto Dick comienza a quejarse a los gritos de su mala suerte y le reprocha a Brenda lo bien que ella le ha ido. En un momento le dice: “si no puedes hacer el amor, véndelo, casando a la gente” y rompe el vaso que tiene en la mano. Todo el restaurante es testigo del escándalo, se retiran, van hasta la casa de Brenda, se queda un rato, pero se va a dormir al ejército de salvación.

Pasamos a la escena de Rusk (quien se hace llamar Mr. Robinson en este lugar) con Brenda. Rusk fue ya antes a este lugar pidiendo chicas con gustos por el sadomasoquismo. Este personaje encierra en su oficina a Brenda y lleva una corbata a cuadros. Cada vez se pone más denso con ella hasta que le dice:

Rusk: - Es usted...mi tipo de mujer. En mi negocio existe un dicho. No la aplastes hasta que sea tuya (habla de la fruta). Yo nunca haría eso, ¿usted lo sabe, no?

El primer plano sonoro es la manzana que mastica Rusk cuando termina de decir esto. Luego en primer plano ruidos de forcejeo (cuando él la arrincona y la viola) y de respiraciones fuertes. Repite varias veces jadeando la palabra “lovely” (que bonito) y “delicious” (deliciosa), tal como se refiere a las frutas, mientras ella reza. Cuando termina de violarla dice: las mujeres son todas iguales. Sí lo son. Te lo demostraré.

Plano detalle de su mano sacándose el prendedor de la corbata y colocándolo en la solapa del saco. Vemos un primer plano de él desanudándose la corbata y el primer plano sonoro es la voz de Brenda: “¡Dios mío! ¡La corbata!” y luego un grito desolador. Pasamos a un plano conjunto donde se aprecia a Rusk pasando su corbata alrededor del cuello de Brenda. Luego primeros planos por campo y contracampo en la acción de estrangular.



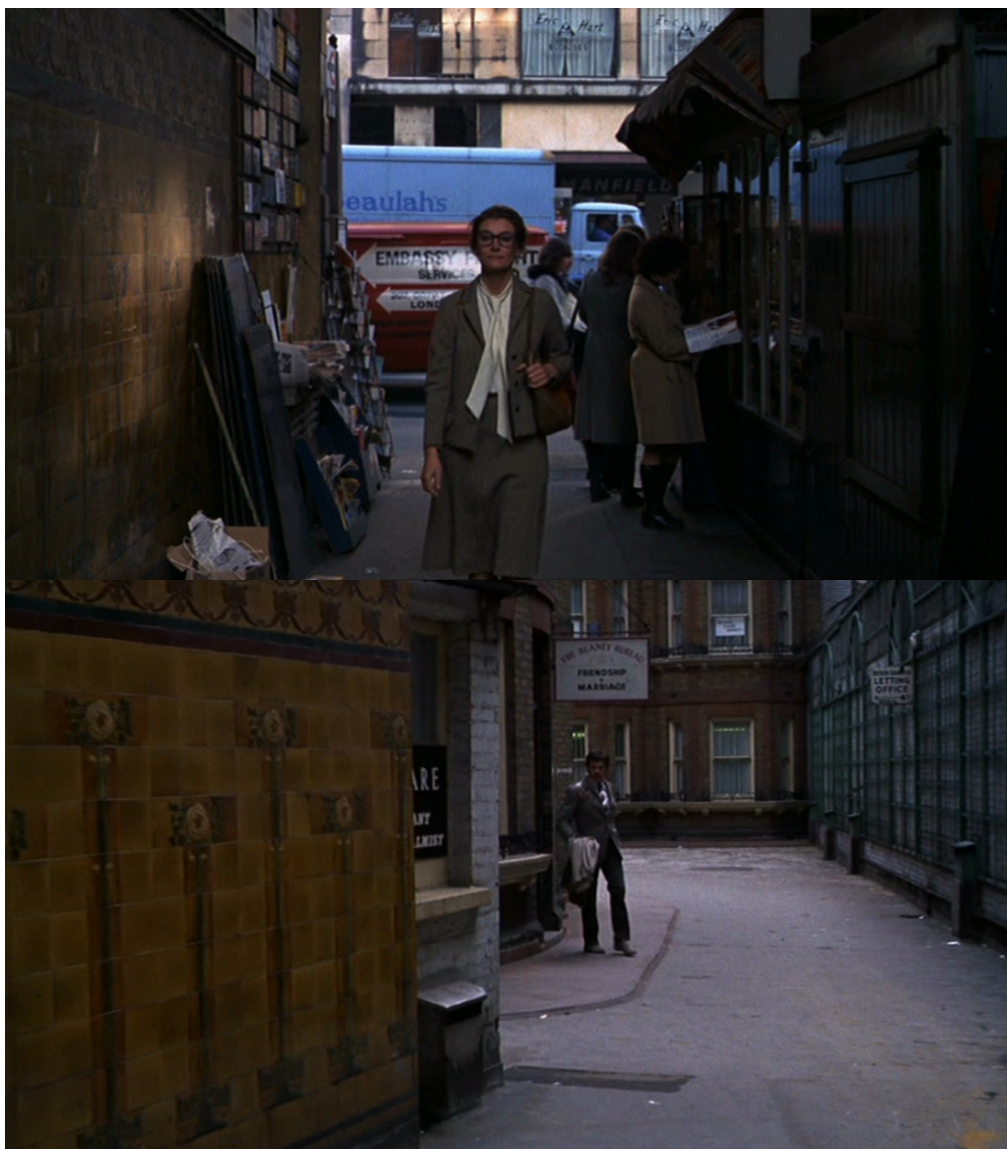
Seguimos con un plano detalle de la corbata retorciendo el cuello de la víctima (se repite este plano con la próxima víctima que veremos de Rusk). El plano sonoro es grito, diálogo y respiración del asesino. Luego, plano detalle de las manos de Brenda tratando de sacarse la corbata para respirar, hasta que vemos las manos bajando lentamente. Plano detalle de los ojos de ella entrecerrándose, desfalleciendo, hasta que muere.

Ahora se escucha la respiración de él bien fuerte, como agotado. La vemos a ella en un plano medio con la lengua afuera y la corbata alrededor de su cuello, acá comienza en primer plano la misma música que anteriormente nombrábamos.

Rusk, como veremos que lo hará con su próxima víctima, usa su prendedor de escarbadientes y se va, antes recoge la manzana que había comenzado a comer. La música se va alejando un poco, pero persiste y comienzan a sumarse en plano general los sonidos de la calle. Continúa este colchón sonoro cuando llega a la agencia Dick Blaney. Esta escena está unida por las siguientes tomas: Plano completo, punto de vista objetivo, ángulo y altura norma, posición de la cámara frontal  $\frac{3}{4}$ , travelling hacia atrás, mientras se acerca caminando Rusk hasta quedar en primer plano, gira la cámara con un paneo hacia la izquierda y lo vemos, de espalda, irse rápidamente, en un plano completo. La cámara hace un barrido hacia la derecha y aparece caminando, Dick, plano completo, punto de vista objetivo, ángulo y altura norma; la cámara lo sigue con un paneo hacia la derecha y lo vemos de espalda, entrar a la agencia. Los mismos

movimientos de cámara y planos para ambos personajes, en la misma escena que, mientras compromete al inocente, libera al verdadero culpable.

Al estar cerrada la agencia, Dick se va, en ese momento está llegando la secretaria quien lo ve. También esta escena está enlazada por las siguientes tomas: plano entero, frontal de la secretaria, travelling hacia atrás siguiendo su caminar de frente, corte directo, subjetiva de Dick en plano entero con un travelling hacia delante, sale de imagen, volvemos a la secretaria, la cámara se mueve, con un travelling hacia atrás, mientras la secretaria sigue caminando y se va acercando hasta quedar en primer plano, luego un paneo, se abre el plano y la vemos de espaldas, entrar a la agencia.



Fotos: Brenda estrangulada. Secretaria ve a Dick saliendo de la agencia. Fuente: the.hitchcock.zone

La manera en que están construidas estas tomas, dan una sensación intimista y de tiempo real, que involucran y tensan al máximo al público, ya que parece que hemos observado en ese mismo espacio y tiempo todo lo sucedido. La cámara a altura normal, el seguimiento de las caminatas, la entrada y salida de cada personaje, convierte al público en testigo privilegiado, pero impotente, del momento exacto donde un inocente será confundido con un asesino.

La secretaria sube las escaleras de la agencia, sale de cuadro, se apaga la música. Estamos 25” mirando la puerta de la agencia con sonido de la calle en plano general. Se acerca un taconeo y se inserta de repente el grito de la secretaria cuando encuentra el cadáver.

Otro elemento a destacar es el diario, como en *The Lodger*, cuenta que llevaba puesto: una chaqueta de tweed con parches de cuero en hombros y codos y una gabardina. Así leen en voz alta, la recepcionista y el conserje del hotel donde él se hospeda. Y acotan: es el tipo que busca la policía, es el asesino de la corbata y lo tenemos arriba ahora mismo. El diario aparece en escena mientras Dick y Babs duermen en el hotel, la habitación en penumbras, ella se despierta, la cámara está a una altura baja y la toma de perfil mientras, desnuda y sentada en la cama, Babs se pone unas medias y camina hacia el baño, allí prende la luz y la vemos de cuerpo en entero, luego la cámara va hacia la puerta, con un tilt down y en ángulo picado hace un plano detalle del periódico que pasaron bajo la puerta, la tapa lleva el título “Otro crimen de la corbata”. Por corte directo pasamos al conserje del hotel que está en el mostrador leyendo el diario y exclama “Dios mío”.

Si bien fue el periódico el que generó que los encargados del hotel llamen a la policía, es el mismo elemento el que advierte a Babs y Dick que deben escapar, cuando la policía entra en la habitación, vemos el diario, todo arrugado sobre la cama, la ventana abierta y la habitación vacía.

Babs y Dick están en un banco de una plaza, Dick intenta que ella crea que es inocente, luego de esgrimir varios argumentos, entre ellos y en tono un poco bromista y un poco serio, le dice “no puedo ser el asesino de la corbata, sólo tengo dos corbatas”. Babs cree en su inocencia, en eso se escucha que alguien lo llama por su apellido: “Blaney”, salen corriendo, pero al instante la misma persona grita: “Dicko”, lo que hace que él se de vuelta a mirar, por corte directo, en ángulo contrapicado, la cámara hace un zoom y

toma un balcón, en el está parada un mujer, que observa toda la situación con cara muy seria. En una subjetiva, desde el balcón, ángulo picado, plano general de la plaza y de los tres conversando, no escuchamos la conversación, pero por los gestos entendemos que Dick le contó lo sucedido y esta persona lo invitó a su casa. Aquí un ejemplo de la arbitrariedad de Hitchcock, ningún indicio, ninguna escena justifica o previene de la aparición de este amigo, sin embargo, esta supuesta inverosimilitud, no afecta la intensidad de la intriga.

La esposa de este hombre, la mujer del balcón, lo trata con mucho desprecio y piensa que es el asesino y está en contra de que lo alojen en la casa. Por el contrario a las víctimas del film, mujeres poco agraciadas e inocentes, esta mujer, que acusa descaradamente a Dick, es sexy y atractiva y hasta parece disfrutar con cada acusación, según Dick, falsa. Mientras lo increpa la vemos sentada en el sillón, con los brazos extendidos sobre el respaldo, cruzada de piernas, poderosa y sensual. Esta actitud genera ambigüedad, porque mientras lo ataca en cada acusación, con una honestidad brutal; por el contrario, su expresión corporal, parece estar deseando seducirlo. Pero, el protagonista está demasiado envuelto en su conflicto, como para no poder echar más que miradas de preocupación y excusas. La cámara está baja, de frente y en angulación normal.



Fuente: the.hitchcock.zone

En el próximo momento que vemos a Rusk con corbata, es cuando el dueño del bar llama a la policía para decirle que conoce al asesino. Cuando corta vemos a Bob Rusk

en la barra con corbata lila hablando con otro hombre mientras toma un trago en un plano conjunto. Con respecto al plano sonoro, en primer plano está la conversación de ambos y en plano general el ruido bar, como voces y vasos. Rusk conversa con otro hombre sobre negocios, este le dice: “El negocio de las patatas es como un veneno”, frase con mucho sentido teniendo en cuenta su próximo crimen.

Babs, vuelve al bar, discute con el dueño por el llamado a la policía y se va. Una vez en el exterior, la vemos en un primer plano y en silencio absoluto. Pasan unos segundos, hasta que se escucha: “¿Tienes dónde quedarte?” Ella se da vuelta, sale del cuadro. Recién ahí vemos a Rusk, que estaba parado justo detrás de ella. Se abre el cuadro, plano conjunto de los dos y podemos ver su corbata con su prendedor. Rusk le ofrece su departamento.

Ahora pasemos al plano cerrado de ellos dos cuando están subiendo las escaleras para llegar a su casa. Ella está un poco más arriba, uno o dos escalones, él la mira. Está en cuadro la corbata. En primer plano están los pasos, se escucha más de ella porque son tacos y más lejano se escucha la calle, sonido que va difuminándose cuánto más se acercan a la puerta. Abre la puerta, la hace pasar, está por ingresar él:

Rusk: - No sé si lo sabés, Babs, pero tú eres mi tipo de mujer (esta frase nos indica que antes de violar y estrangular mujeres el asesino siempre dice esta frase, cómo también come algo, antes o después del acto, y luego se limpia con el prendedor).

Se cierra la puerta. Silencio. La cámara (sin cortar) vuelve en sus pasos, va con un travelling hacia atrás primero mostrando la pared blanca y vamos bajando la escalera (nos quedamos fuera del departamento). Es un plano secuencia. Sale del edificio, todo sin corte en el medio, comienza a escucharse los autos y la gente transitando. Cruza la calle, siempre hacia atrás y abriendo cada vez más el plano (parece que está hecho con una gran grúa, por la suspensión de la cámara o ayudado con un steadycam). Termina el plano en la vereda de enfrente en un plano general del edificio, el sonido de la calle es cada vez más envolvente.



En cada escena de asesinato cobra protagonismo el sonido de la calle, el tránsito, conversaciones en voz alta, autos, frenadas, la urbanidad, lo cotidiano que sigue sucediendo mientras en algún lugar de la ciudad se está cometiendo un crimen. En este film hay muchas escenas de exteriores, espacios populosos como la calle, bares y el mercado. Como suele suceder con los asesinatos en serie, la sensación es que se colectiviza la angustia, la víctima no es sólo el individuo que muere, sino la ciudad entera que sufre el asesinato, en este caso, de sus mujeres. De hecho, en la primera toma no sólo se presenta el conflicto, sino la ciudad de Londres.

Por corte, continua la escena donde el policía encargado del caso entra a su casa. Su esposa le comienza a hacer preguntas sobre la investigación y él comenta todas las pruebas, las cuales lo llevan a Blaney.

Policía: - Blaney es el ladrón y el asesino también

Esposa:- Entonces está claro

Policía: -Yo creo que sí

.....

Policía:- La verdad es que estoy preocupado.

Esposa: -¿Por el señor Blaney?

Policía:- se ha ido con una camarera con la que trabaja. Creo que corre mucho peligro

Esposa:- Estás muy equivocado, Tim. Muy equivocado. No puede ser ese tipo. ¿Cuánto tiempo estuvo casado?

Policía: - diez años

Esposa: - Pues ello. ¿Un crimen pasional después de tanto tiempo? Nosotros mismos llevamos ocho años casados y no aguantas despierto en la cama.

Policía: - Es posible, pero yo no te pego. No, la evidencia habla por sí sola. No puedes emitir juicios normales sobre los asesinos psicópatas. Puede saltar de repente. Tenemos que encontrarle antes de que se le abra el apetito de nuevo. (Mientras escuchamos está última frase vemos un plano detalle de la codorniz que ese está por comer en su plato. Durante toda esta escena se escucha y se ven planos cortos a la codorniz con uvas que ella le preparó para cenar)

Esta última parte del diálogo expresa la primera vez que se duda sobre la identidad del asesino serial. Aunque los indicios le resultan poco contundentes, algo de esta conversación va a quedar en la mente del policía.

Del plano detalle de la codorniz Hitchcock nos lleva por corte directo a Rusk sacando el cuerpo de Babs (ya estrangulada) de su departamento. Lo vemos sin corbata. El cuerpo dentro de una bolsa de arpillera y lo pone en un camión que transporta papas.

Vuelve a su hogar, se pone a comer y a beber. Se saca la comida de entre sus dientes con la uña y cuando quiere utilizar para esta misma acción su prendedor se da cuenta que no lo tiene. Lo busca, no lo encuentra. Primer plano de él, recuerda el rostro de Babs gritando al estar siendo estrangulada. Sólo oímos la música que aparece en los momentos de tensión. Se suceden varios campos y contracampos en primer plano de ambos en el momento del asesinato. Luego plano detalle de la corbata (igual que con Brenda) alrededor del cuello estrangulando a Babs, y plano detalle de las manos de ella sacando el prendedor de la solapa de Rusk.

Continúa la música en primer plano y el sonido más lejano son los pasos de él que se dirige hacia el camión donde depositó el cuerpo. Sube para buscarlo. El camión arranca con él arriba buscando la bolsa donde está el cuerpo en medio de montones de bolsas de papas. Escuchamos el motor del camión, el silbido del conductor, hasta que frena porque le avisan que se le están cayendo las papas. Seguimos. Encuentra la bolsa, plano

detalle de la mano cerrada de ella donde se asoma la punta del prendedor. Intenta pero no puede sacarlo. Motor del camión en plano general, más cerca los movimientos de Rusk y luego los cinco crack cuando Rusk le quiebra cada uno de los dedos hasta sacarle el prendedor.

El camión para en la estación de servicio. Se baja, se esconde en el baño y cuando el camión se va pasa por el parador (esto es importante ya que será la prueba que hará conocer la verdad).

Hay un auto de policía en la estación y ve una pierna salida para afuera del acoplado del camión y comienza a seguirlo hasta que lo hace detener y al frenar bruscamente el cuerpo muerto cae a la ruta. Primer plano de ella con el cuello estrangulado, se ve la corbata.

Camionero: - ¿Quién es?

Policía: - Quizá usted pueda decírnoslo.

Ahora pasamos a una escena posterior, nuevamente en el puesto de frutos. Allí se encuentran Rusk y el dueño del bar donde trabajaban Babs y Dick. Plano conjunto. Rusk con corbata marrón esta vez. El dueño del bar se va. Rusk da unos pasos y lo ve a Dick escondido. Lo vino a buscar para pedirle que lo esconda. Parte de la conversación es la siguiente:

Dick: - No quiero meterte en esto. Perdona. No he matado a nadie. Tienes que creerme.

Rusk: - Sé que nunca lo harías. La policía, como siempre, se confunde. Este tipo tiene que ser un maniaco sexual. Eso sí, hay algunas mujeres que lo van buscando.

Lo manda a su casa por un camino y él va por otro, más corto, con su bolso. En un momento de la conversación, Rusk habla sobre su casa y dice “es mi dulce nido, un hogar debe ser acogedor, como dice mi anciana madre” lo vemos en un plano medio, a su izquierda y a su derecha, de fondo, dos retratos de mujeres de perfil que parecen observarlo. También muestra el retrato de su madre. Dick le agradece, en este momento el cuadro se compone con Dick parado tras la cama y sobre esta el bolso, objeto que servirá de prueba contra Dick, en primer plano, desde un ángulo contra picado. Rusk se retira, antes le dice a Dick que no se acerque a la ventana. A los pocos segundos entra la policía y lo arrestan. Ya en la comisaría, plano conjunto de oficiales y Dick, sobre el

escritorio, junto a la máquina de escribir, en primer plano, el bolso. Lo revisan, dentro está la ropa y la cartera con identificación de Babs (que puso Rusk antes).

Más tarde vemos cartel que dice “Court” (corte de justicia). Estamos afuera, con el guardia. Entra una persona y la puerta vaivén nos deja escuchar:

Juez: -¿Han decidido ustedes el veredicto?

Jurado: -Sí

Juez: - ¿Declaran ustedes a Richard Blaney culpable o inocente del asesinato...

Se cierra la puerta. Silencio. Nos volvemos a quedar afuera. No se oye. Abre un poco el guardia:

Juez: - ....Ian Blaney es usted culpable de un crimen horrible...Queda condenado a cadena perpetua, por no menos de 25 años.

Se cierra la puerta. Comienza Blaney a gritar, voz que atraviesa la puerta vidriada.

Dick: ...Rusk lo hizo. Ya se lo he dicho...Algún día saldré de aquí y lo mataré.

Lo sacan del lugar, lo encierran.

Por corte directo nos vamos a la corte nuevamente con un gran plano general, está vacía, excepto por el policía que está sólo recordando lo que dijo Dick al irse.

Le saca una foto a Rusk y va a la agencia de Brenda, está sospechando de Rusk e investigando la posibilidad. La secretaria le corrobora que ese hombre estuvo ahí, pero que se anotó como Mr. Robinson y que buscaba mujeres que disfruten con el dolor.

Por otra parte, Dick se tira por una escalera en el penal porque quiere ir al hospital para escaparse y matar a Rusk.

Por corte vamos a la casa del policía, la esposa le está sirviendo la cena. Vienen hablando del caso:

....

Esposa: - Una intuición femenina vale más que los laboratorios.

Policía: - ¿Crees que es Rusk?

Esposa: - Pues claro, es más que evidente....

Mientras conversan, le cuenta que al cadáver de Babs le quebraron los dedos para sacarle algo, la esposa mientras come grisines y los va quebrando, una metáfora de los dedos quebrados de Babs, el policía le dice “me gustaría que se vuelva a comer pan común en esta casa”

El policía está esperando pruebas que llegan en unos minutos para detener a Rusk. Que el camión se detuviera una sola vez en ese trayecto hace ir a corroborar si alguien vio a Rusk ahí. Efectivamente, la moza le prestó un cepillo para que se limpie, y esa tierra prueba que Bob Rusk estuvo en el camión de papas. Esta escena culmina con la esposa que le dice a su marido que lo menos que puede hacer para compensar a Dick es invitarlo a cenar a su casa.

Es importante subrayar que desde el momento que matan a Babs o un poco antes, Richard Blaney no lleva más corbata. Pero continuando con el desenlace del film, Dick llega a la casa de Rusk. Entra despacio con un palo para pegarle, y vemos la cabeza rubia debajo de las sábanas. Dick comienza a pegarle y cae un brazo de mujer con pulseras. No era Rusk, era una mujer rubia recién estrangulada por el maníaco. Estaba ahorcada con una corbata bordó. Todo es silencio, sólo el sonido de la colcha, al destapar, para ver quién estaba debajo. Llega el policía (a quien le avisaron que Dick se escapó del hospital) y ve este cuadro: Mujer asesinada, Dick con un palo frente a ella.

Enseguida se escucha que algo golpea al ir subiendo la escalera, cada vez más próximo. Entra Rusk con un baúl.

Policía que sale detrás de la puerta: - Sr. Rusk no lleva usted su corbata.

Los toma un plano americano que análogo a un duelo western, este plano es propio de ese género cinematográfico.

Silencio. Hasta que se oye y se ve el baúl cuando cae de las manos de Rusk al saber que ya no tiene escapatoria. Con la imagen del baúl en el suelo comienzan los créditos finales.



Fuente imágenes: the.hitchcock.zone

### 3.1.5 Trama Macabra – 1976

Argumento: Una falsa vidente y su novio deben encontrar, a cambio de una importante suma de dinero, al sobrino no reconocido de una rica anciana que quiere hacerlo su heredero. Paralelamente, una pareja de secuestradores rapta a personas adineradas o conocidas y las devuelve a cambio de valiosos diamantes que esconde en la lámpara de su casa.

Afiche de Family Plot. Fuente: scoremagazine.com

Los diamantes aparecen en distintos momentos del film. Pero, la primer aparición de uno es justamente después del primer aproximamiento de las dos historias que se desarrollan de manera paralela: a los

13 minutos de film, cuando la intriga a revelar parece ser sólo el nombre de un rico heredero, la falsa vidente Blanche y su novio George casi atropellan a una mujer de misterioso aspecto. En esa escena, pasamos de planos medios, desde un punto de vista objetivo, de los dos conversando dentro del auto, hasta que George se distrae y debe frenar intempestivamente para no atropellar a la mujer que cruza la calle, de modo perpendicular a ellos. Vemos un gesto de sobresalto en un primer plano del rostro de George y por corte directo la mujer en plano americano, desde un punto de vista



subjetivo (el de George), al mejor estilo de montaje ruso, las imágenes de yuxtaponen vertiginosamente, imprimiendo de emoción esta escena, que nos inicia hacia otra historia.



Por corte directo, desde una toma alta vemos como el auto y la mujer siguen sus respectivos caminos, luego de cruzarse perpendicularmente como dos coordenadas en el mapa de la historia. La cámara, en lugar de seguir al auto y, hasta el momento, los protagonistas, sin corte, va tras la mujer, en un travelling hacia adelante, quien se dirige hacia una garita, conversa con un policía y sale de plano.

Aquí aparece el objeto-suspense diamante, cuando la misteriosa mujer va a buscar a la comisaría una piedra diamante. Comienza con un plano general cuando ella entra a la oficina y va un plano detalle del objeto, con un paneo horizontal de izquierda a derecha,

desde un punto de vista objetivo. El diamante va a ser iluminado con una lámpara de escritorio. Luego pasaremos a un punto de vista subjetivo (el de la mujer) cuando lo pesa.

Dentro del plano sonoro escuchamos, en un plano principal música, que se corta repentinamente cuando ella entra a la comisaría apuntando con un arma y un policía le dice: “Mientras tenga a Víctor Constantine no podemos hacerle nada, así que baje eso”, vuelve la música. Ella no habla en ningún momento, se comunica con mensajes escritos en pequeños papeles.

Volvemos a ver al diamante cuando Fran baja del helicóptero y se va a encontrar con Arthur, apenas comienza el bosque, está el secuestrado dormido en el piso. Plano medio de ellos dos, están observando el diamante, lo tiene el en sus manos con guantes, ella alumbra con una linterna, todo desde un punto de vista objetivo. En un plano medio, escuchamos música, en un primer plano la voz de él: -“Excelente”, por corte directo se hace un plano detalle del diamante, -“Absolutamente perfecto”, agrega.

Ahora ya estamos en la casa de la pareja, en un plano general de él en la sala, vemos que saca del bolsito el diamante. De fondo se escucha música y en un primer plano el diálogo que mantienen ellos sobre Holanda, a donde se van a ir a vivir, están en la cocina, plano medio de ella escondiendo la peluca en la heladera. El sale de cuadro, antes había tomado cinta adhesiva de un cajón. La cámara la sigue a ella mientras sale de la cocina y sube las escaleras, con un paneo horizontal de izquierda a derecha. El la espera en el descanso de la escalera, plano conjunto de los dos en contrapicado. Por corte pasamos a un plano general de los dos, se ve la escalera, la lámpara y toda la sala. Con un travelling nos vamos acercando a un plano detalle de la lámpara, empieza a subir la música y a escucharse menos los diálogos, se alcanza a escuchar:

Fran: ¿Dónde pusiste el diamante?

Arthur: Donde todos pueden verlo.

Fran: No... (Duda)

Arthur: Sí.

Fran: ¿Me vas a decir dónde?

Arthur: Tendrías que torturarme primero.

Fran: Tengo la intención de hacerlo dentro de unos minutos.

Termina el travelling con el plano detalle del diamante en la lámpara, se apaga la luz y finaliza la música.



Joyero, secuestrador, ladrón de diamantes y heredero de la familia Rainbird -Fuente: scoremagazine.com

Hasta que vuelven a aparecer los diamantes robados, hay imágenes sugerentes a los mismos, cuando conocemos la casa de Blanche, podemos observar que hay diferentes adornos de vidrio con forma de diamantes. Otro ejemplo, la perfumería donde trabaja la hija del fallecido chofer de la familia Rainbird, en el lugar, los mostradores y vitrinas están dispuestos en figuras geométricas triangulares, abunda el vidrio, por el mobiliario y los frascos de perfume, el lugar es muy luminoso. También, cuando conversan Arthur y su viejo amigo y cómplice, este saca una navaja haciendo referencia que si George sigue investigándolo, lo matará, el plano detalle de la navaja muestra el destello en su punta, el brillo y la forma, emulan también una piedra preciosa.

Con respecto a la construcción de la intriga y al rol del espectador, en este caso, la incógnita con la que se inicia la trama se devela a los 45 minutos de film, a esa altura, toda la información que tenemos sobre el heredero es tan densa, que no hay alivio con el revelamiento, más bien, se crea más tensión, pues, más que soluciones, sabemos que esta verdad traerá grandes problemas a Blanche y George.



Blanch y George, detectives improvisados. Fuente: scoremagazine.com

Reaparición de los verdaderos diamantes: arriba del auto, en un plano medio, Fran y Arthur regresan luego de haber entregado al Obispo, con un nuevo diamante, la cámara está ubicada de frente, como si fuera en el parabrisa. Por el vidrio de atrás podemos ver la calle y otros autos, se escucha de fondo ese ruido. Mientras sigue manejando, Arthur toma con su mano derecha con guante, el diamante, guiña un ojo para observarlo mejor y expresa: “Caray, es precioso.” En el diamante se diafragma las luces de la calle, entonces hace un gran destello. Luego Fran toma un bolsito de tela y el lo deposita allí. Por corte directo, desde una subjetiva de él vemos la calle y los demás autos, otra vez corte, plano medio de él que dice: “Y ahora la Srta. Blanche”.

George se metió en la casa de los secuestradores en busca de Blanche, decide subir las escaleras, la cámara lo sigue con un paneo vertical de abajo hacia arriba, en contra picado, en un plano entero de él al lado de la lámpara, donde está el diamante, pero claro él no tiene idea de eso. De fondo se escucha música, y de a poco se comienzan a oír ruidos y voces de personas entrando a la casa. Paneo vertical de arriba hacia abajo, plano conjunto de los secuestradores:

Arthur: Si hablo demasiado es porque tú no hablas.

Fran: Es mi estómago, Arthur, el asesinato no le sienta bien.

Arthur: ¿Crees que tengo ganas de hacerlo? Si Maloney hubiese sido más eficaz estarían los dos muertos.

Plano medio, en contra picado, de George tratando de escuchar lo que dice Fran: “Puedes quedarte con mi parte Arthur. Puedes quedarte con los dos diamantes si quieres. Si pones fin a todo esto.” Desde una subjetiva de él, en un picado, observamos los pies y las piernas, hasta las rodillas, de los otros dos, encuadrados en el marco de la puerta de la cocina.

Plano entero en contra picado de George bajando las escaleras, volvemos a observar la lámpara.

Con los secuestradores ya encerrados en su propio escondite, Blanche comienza a entrar en trance, plano medio de ella y George, comienza a caminar hacia las escaleras de la cochera, la cámara la sigue con un paneo horizontal de izquierda a derecha. George sale de cuadro, la cámara sigue a Blanche con un travelling hacia delante, comienza a subir las escaleras. Por corte volvemos a George, que va detrás de ella. Por corte, plano americano de Blanche que ya está en la puerta de la sala, con un travelling los seguimos a los dos mientras suben la escalera, pasamos a un plano medio de Blanche, luego plano detalle de su mano señalando el diamante en la lámpara, para terminar en un plano detalle de la piedra preciosa. “Eres vidente”, exclama George. Se abre el plano en un travelling hacia atrás, desde el plano detalle del diamante hasta un plano general de la sala.

George llama a la policía, mientras Blanche, en un primer plano, sonrío cómplice a la cámara y guiña el ojo, dando a entender que no adivinó lo del diamante, seguramente escuchó a los secuestradores decirlo.

Por corte, pasamos a un plano detalle de la piedra, que hace destellos y comienzan a correr los títulos finales.

### **3.2 Los objetos-suspense**

*En Hitchcock, los objetos cuentan*, así lo afirma Julián E. Ezquerro en su escrito sobre “Un cordero que llevan al matadero (Lamb to the Slaughter)” de la serie televisiva “Alfred Hitchcock Presents”, donde también analiza el rol fundamental que cumplen los objetos en las películas de Hitchcock, y suma ejemplos que apoyan este argumento: “*en*

*Vertigo* (1958), el collar disfraza y delata; en *Dial M for murder* (1954), la llave propicia la muerte y la solución del caso; en *I confess* (1953), la sotana planta la sospecha y redime; en *Strangers on a train* (1951), el mismo encendedor inculpa y absuelve; en *Stage fight* (1950), el vestido ensangrentado es cama y coartada; en *Rope* (1948), la soga es contundente y acusatoria; en *Notorious* (1946) las botellas de champagne miden el tiempo, las de vino guardan el enigma; en *Shadow of a doubt* (1943) el anillo materializa la ilusión, la duda y el espanto. Otro ejemplo de objeto-suspense, lo indica Esteban Prado, en su trabajo sobre la película “*Vértigo*”: “En todo el enroque de causas y efectos, apariencias y realidades, hay una constante: el collar de Carlotta, Madeleine y Judy. A través de su reconocimiento, el detective, cuya mente había quedado girando en falso, logra reacomodar su mente. Ante las frases enigmáticas de la Srta. Wood (“Mamá está aquí”) y Gavin Elster (“Tú y yo sabemos quién mató a Madeleine”), Scottie recupera la cordura con una frase irónica y pragmática, aludiendo al collar que lleva puesto, le dice a Judy a modo de enseñanza: “No debiste guardar un souvenir del asesinato”. (EZQUERRA 2010)

Entonces, los objetos cuentan y la forma en que la lente de Hitchcock los muestra y los monta, relata (la cinta de video es el objeto que contiene los objetos). La escuela es, en gran medida, el cine silente, desde *Number 13* (1922) hasta *Blackmail* (1929), el resultado es, en términos del Director, “el cine puro”. Hitchcock construye una *poética de las cosas* (BELLÓN 2006) los objetos dados enmarcan a priori la estructura narrativa del film y a diferencia de los riesgos, de cambio de personalidad, por ejemplo, a los que quedaría expuestos los personajes, los objetos están dispuestos a la manipulación del Director.

En cada film, Hitchcock utiliza estos objetos distintivos como señales de elementos de la intriga, no como complemento de los personajes. Cuando el espectador se acostumbra a esto, que el objeto tiene un papel preponderante en la intriga, comprende que cada objeto significa algo más, capta esa indicación, aún cuando todavía no está planteada la intriga.

El modo en que Hitchcock elige mostrar los objetos, la manera en que los pone en pantalla, construye el discurso hitchcockiano. Hay un recorrido horizontal que siguen los objetos y guía la historia; y diferentes cortes verticales que hace el Director desde el montaje, que determina el modo en que se contará esa historia. Sobre el montaje y los

movimientos de cámara, agrega Ezquerra: *“En la escena del asesinato en la ducha en Psycho (1960), Hitchcock recorta varias decenas de veces la cinta en aproximadamente 45 segundos. En sucesión, la bata, la cortina, el rostro, la ducha –el homicidio– la mano y los azulejos, la mano y la cortina, los ganchos de la cortina, la ducha, el cuerpo y el desagüe son la arquitectura de la idea. La ducha, por ejemplo, es siempre la misma, sucede que la segunda vez que la vemos, ya no baña a una mujer, baña un cuerpo mutilado. El ejercicio, inverso, del efecto Kuleshov en las cosas. La cámara dicta la relación del contexto con los objetos que cuentan. Como el paneo lento de las botellas de vino que despiertan la preocupación de los anfitriones y el plano dividido que comparte la taza con veneno y el rostro enfermo de Ingrid Bergman, en Notorious (...) no sólo indica la anticipación a la solución del enigma, también indica lo que el espectador debería considerar y, en ocasiones, lo que los personajes miran.”* (EZQUERRA 2010)

### **El ejercicio, inverso, del efecto Kuleshov**

Voy a detenerme este punto, pero, antes de desarrollar esta idea, voy a explicar sintéticamente, qué es el “efecto Kuleshov”:

El efecto Kuleshov es un concepto del montaje cinematográfico que surgió a raíz de los resultados de un experimento que hizo el realizador ruso Lev Kuleshov, en los años 20. En un ejercicio se mostró frente a una audiencia una secuencia en la que se intercalaba una toma del actor Iván Mozhujin con, primero, un plato de sopa; luego un ataúd y finalmente una niña jugando. La toma del actor era siempre la misma, sin embargo, el público percibió que la expresión de Mozhujin cambiaba en cada toma.

Ante la sopa, la gente señalaba lo pensativo que se veía el rostro de Mosjukhin; mientras que el ataúd generó la percepción de tristeza en el rostro y la niña jugando sugirió que el actor sonreía. En los tres casos, la cara era la misma.

El "efecto Kuleshov" es quizá el ejemplo más importante de sintaxis fílmica. La contemplación de una película no es un fenómeno de estímulo-respuesta, sino que el espectador es un participante activo en el proceso de la creación de significados. La audiencia proyecta sus propias emociones en la cara del actor. El efecto perceptual producido con la sucesión de imágenes es rápido, inconsciente y casi automático.

Porqué Ezquerra observa en Hitchcock el ejercicio, inverso, del efecto Kuleshov en las cosas, porque la cámara no hace el recorrido Kuleshov **sujeto/objeto/sujeto**; sino que el recorrido que realiza es **objeto/sujeto/objeto**. La cámara dicta la relación entre el contexto y los objetos-suspense.

La manera en que Hitchcock manipula los objetos, no sólo anticipa la solución del enigma, sino que además señala lo que el espectador debe tener en cuenta, dice Ezquerra: “son instrucciones de búsqueda, las huellas mnémicas del enigma y a veces lo que los personajes miran; personajes que actúan sujetos a la lógica asociativa que traman los objetos que los definen, en el marco diegético de una estructura dramática autosuficiente”. Al invertir el efecto Kuleshov, Hitchcock logra que los objetos proyecten la emoción en la audiencia, que queda presa del suspense que ellos construyen. “Lo esencial es conmover al público y la emoción nace de la manera de contar la historia, de la manera de yuxtaponer las secuencias” (TRUFFAUT 1974: 297)

En *Le cinéma de la cruauté* (1975) André Bazin, que no lo prefería, apuntó que nadie supo manipular mejor que Alfred la experiencia de la audiencia. El montaje recorta, entonces y asimismo, lo que la audiencia ve que los personajes miran. La mecánica de la lente establece un vínculo narrativo con los objetos, *cuya maleabilidad cinematográfica favorece el dominio y el cálculo*. (EZQUERRA 2010) Como dijo Hitchcock en su gala homenaje “as you have seen on the screen, scissors are the best way” (como han visto en la pantalla, las tijeras son la mejor manera). Aludiendo al montaje y también a las tijeras con las que Grace Kelly logra defenderse en “Crimen Perfecto” (1954).

Voy a volver a detenerme en el minuto 35 de “La Ventana Indiscreta”, para dar un ejemplo del control que ejercen los objetos sobre la percepción del espectador: el protagonista, Jeff, que está “haciendo guardia” vigilando a su vecino, se duerme. En este momento, Jeff, que hasta ahora encarnaba al héroe solitario decidido a descubrir el crimen de una inocente mujer y que había logrado sumar el apoyo del público en la cruzada contra su vecino, se vuelve vulnerable. Los espectadores seguimos siendo observadores de lo que sucede, en ese momento, tenemos más información que los protagonistas. Somos testigos, en una escena armónica, aparentemente normal, sin ningún rasgo de violencia a la vista, de que el vecino salió de la casa con una mujer. Este dato clave, apoyaría la moción de que ella se fue de viaje, versus la hipótesis del protagonista, que insiste en que fue asesinada. Ahora, está en manos de Jeff y de lo que

los objetos-suspense muestren, no sólo convencer a Lisa y a la enfermera, de que se ha cometido un crimen, sino también a los espectadores.

Y es a partir de la escena siguiente donde aparecen cuchillos, sierras, cuerdas (más objetos) visualizados con el teleobjetivo, donde comienza a perder certeza la escena anterior, y es cuando se puede ver en la habitación del vecino, la cama desarmada, el colchón enrollado y un enorme baúl, en ese momento, Lisa cree en Jeff y los espectadores dejan de confiar en lo observado anteriormente. La propia visión del público, lo percibido “con nuestros propios ojos”, lo no-mediatizado por los objetos, es manipulado en función de la intriga.

El montaje del rostro dormido de Jeff/vecino saliendo con su esposa de la casa/rostro dormido de Jeff, perdió valor frente a:

1-Vecino con una soga en la mano/actitud de alerta de Jeff/sombras en movimiento tras la persiana de la habitación.

2-Rostro de alerta de Lisa-Jeff toma los prismáticos/vecino amarrando un baúl/Lisa convencida de la hipótesis de Jeff.



Fuente imágenes: [the.hitchcock.zone](http://the.hitchcock.zone)

## Reflexiones finales

*“La especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje”*, Metz, de “El Cine, ¿Lengua o Lenguaje?”. Christian Metz, además de su caracterización del cine como lenguaje, plantea que la materia prima de la teoría fílmica es el montaje, ya que la manipulación fílmica transforma en discurso lo que habría sido una simple transferencia visual de la realidad al celuloide. (METZ 1970)

Ya cité a Hitchcock expresando que él tuvo el monopolio de la forma del suspense. En los films de Hitchcock la técnica reside en el tratamiento del material, en la forma que se le dará al. Y en el trazado de esa forma, son precisamente los objetos los que enmarcan a priori la estructura, proponiendo una lírica de los objetos. Los personajes actúan a partir de la lógica que le marcan los objetos, y así transcurre la trama, desde la introducción, el desarrollo, los momentos más intensos, el descubrimiento de la intriga y el desenlace de la historia.

En cada film, Hitchcock nos enseña a mirar, nos agudiza la visión. Nos enseña que las cosas, los objetos son pistas. Incluso, cada objeto, es un elemento incriminatorio, objetos que la personas se siente culpable de poseer porque revelan cosas. Cosas que Hitchcock irá revelando en el transcurso del film.

Por eso, otra característica de sus films es la claridad visual de los mismos, ya que, en cada película se le dan al público todos los hechos, la mayor cantidad de información posible. *“Yo no hago misterio, nunca hago -¿quién-lo-hizo? Porque eso implica un ejercicio intelectual, sólo te preguntas, no te emocionas. Y las emociones son ingrediente principal para lograr suspense”* (TRUFFAUT 1974: 60)

Con el objetivo de trazar un puente entre las películas elegidas tomaré algunos puntos de encuentro de la trama, que hacen de cada película un “hitch-film”.

Haber tenido la oportunidad de describir las escenas en las que aparecen los elementos u objetos – suspense permitió explorar la poética particular de Alfred Hitchcock. Esta poética del suspense hace que Hitchcock sea un director representativo del llamado cine de autor.

Las características que pude reconocer de la naturaleza hitchcockiana, que se repiten en los film seleccionados, son las que se detallan a continuación.

La intervención de los objetos – suspense en la construcción de la poética de Hitchcock se logra en un contexto que en general está caracterizado por las siguientes circunstancias:

La construcción del suspense a nivel emocional:

**-La ventana indiscreta:**

- ¿Logrará Jeff desenmascarar al asesino?
- ¿Convencerá Lisa a Jeff de casarse y vivir una vida juntos?
- ¿Encontrarán el amor la bailarina, el pianista y la Srta. Corazón solitario?

**-The Lodger:**

- ¿Logrará “the lodger” encontrar al asesino y demostrar su inocencia?
- ¿El policía, logrará el doble objetivo de atrapar al “vengador” y casarse con Daisy?
- ¿Lograrán Daisy y “the lodger” vencer los miedos y los prejuicios y vivir su amor?

**-Notorious:**

- ¿Morirá Alicia envenenada?
- ¿Podrá Dev salvar a Alicia y decirle que la ama?
- ¿Podrá Alicia vencer el estigma de su padre y vivir su amor por Dev?

**-Frenesí:**

- ¿Logrará Richard descubrir a Rusk?
- ¿Recuperará Richard, además de su condición de inocencia, su dignidad?

Frenesí es un cuento macabro, no hay lugar para el amor en el desenlace, las mujeres protagonistas de la historia, ex esposa y novia de Richard, están muertas. El refugio para el amor es el matrimonio convencional del inspector. Cuya esposa ayuda directa e indirectamente, a descubrir al verdadero asesino.

### **-Trama macabra:**

- ¿Lograrán encontrarse Blanche y George con Arthur?
- ¿Conocerá Arthur su verdadera identidad?
- ¿Lograrán Blanche y George confiar el uno en el otro?

El amor atravesado por el dilema moral:

-En “The Lodger” Daisy afronta el desafío de seguir a su corazón, enfrentarse a su familia y a su novio policía y proteger a un supuesto asesino serial. Mientras que el policía se obsesiona con “the lodger” más por celos, que por las pruebas incriminatorias.

-En “Notorious” Dev sufre porque debe exponer a la mujer que ama a los brazos de otro hombre, casamiento incluido. La duda que lo atormenta es saber si a ella le duele o no, esta situación.

-En “La Ventana indiscreta” Lisa intenta encauzar a Jeff y convencerlo de que deje de espiar, pero, se rinde a su hipótesis, y ella también comienza a espiar y entrometerse en la vida privada del vecino, un poco porque se convence, pero también porque sabe que si lo ayuda, esto la acercará más a Jeff, logrando su atención y admiración.

-En “Frenesí” parece no haber lugar para dudas, remordimientos ni planteos morales. Aunque, la amabilidad de la ex esposa de Richard parece ser más un gesto de caridad, consecuencia de la culpa, que de real simpatía. Luego, cuando Richard es acusado de asesinato, la única que ofrece resistencia a esconder en su propia casa a un supuesto asesino es la bella y fría esposa de Johnny, el amigo de Richard. Johnny y Babs creen en Richard, sin dudar en ningún momento.

-En Trama Macabra las mentiras de Blanche para conseguir dinero generan problemas en la pareja, ya que George no admite la manera en que engaña a sus inocentes clientas. Mientras que la posibilidad de un asesinato provoca un quiebre en la pareja de Arthur y Fran.

Otras características de los hitch-films:

-el falso culpable perseguido,

- la ambigüedad en las historias y los personajes, mostrados al anverso y reverso;
- los criminales intentando burlar la ley;
- las situaciones inverosímiles;
- el tiempo y espacio manipulados en pos de la construcción de la intriga;
- los escenarios amigables que se convierten en depósitos de realidades siniestras; las escenas cargadas de información que convierten al espectador en cómplice y víctima;

-y, como señala François Truffaut:

*“todas las escenas de amor estaban filmadas como escenas de asesinato, y todas las escenas de asesinato como escenas de amor (...) En la pantalla todo eran manchas, fuegos de artificio, eyaculaciones, suspiros, estertores, gritos, pérdidas de sangre, lágrimas, puñetazos torcidos, y me pareció que en el cine de Hitchcock, decididamente más sexual que sensual hacer el amor y morir eran la misma cosa.”* (TRUFFAUT 1974: 308)

Al finalizar sus entrevistas a Hitchcock, François Truffaut, concluyó: “Desde hace cuarenta años, se obstina usted, por medio de intrigas de carácter policíaco, en filmar ante todo (o después de todo, eso no importa), dilemas morales. Seguramente, podría decirse que el material de sus películas está sacado de tres elementos: la angustia, el sexo y la muerte”. (TRUFFAUT 1974: 278)

Para este director los objetos no son elementos secundarios y podemos citarlo a él mismo cuando se refiere a su film *Rebecca* (1940): *“en cierta manera la película es la historia de una casa - (haciendo referencia a la mansión Manderley) - se puede decir que la casa es uno de los tres personajes principales del film”*.

Además los objetos seleccionados para cada film están relacionados con el contexto y la actividad del personaje, lo que los convierte en más necesarios y en armonía con las circunstancias. Son al mismo tiempo inofensivos y cotidianos, pero más peligrosos porque entran en relación simbiótica con el que los manipula, convirtiéndolos en una posible arma letal.

En La ventana indiscreta son sus elementos de trabajo los que introducen en el conflicto a James Stewart y es el flash de su cámara lo que lo ayuda a defenderse del homicida.



En Notorius, a Alice el tener la llave (objeto corriente en cualquier casa) le da el poder para develar la intriga, pero al mismo tiempo la convierte en potencial cadáver.



En Frenesí la corbata (objeto común a la mayor parte de los masculinos presentados en la película) se convierte en arma homicida e identificador del asesino serial.



En El enemigo de las rubias, la maleta que llevaba consigo el



asesino, donde guardaba sus armas, se confunde con la maleta de Ivor Novello que contiene la información necesaria para atrapar al criminal.



En Trama Macabra, los diamantes están presentes en toda la película, el protagonista es joyero, junto a su mujer secuestran personalidades y las entregan a cambio de las piedras preciosas. Sabemos que los diamantes están, sabemos dónde están, sabemos que deben ser recuperados, pero sólo los vemos tres veces.

En esta película, los diamantes son el objeto móvil de los secuestradores, el “Mac Guffin” (o sea, el pretexto de un argumento) de la película, como podría ser el uranio en Notorius.

En cambio, en *La Ventana Indiscreta*, los binoculares y el teleobjetivo, son el medio que permiten realizar la acción, espiar los departamentos de enfrente y en *Frenesí* la corbata permite asesinar. Asimismo, ambas situaciones son perversiones, voyeurismo en el caso de *La Ventana Indiscreta* y fetichismo en *Frenesí*.

Por otro lado, tanto en *The Lodger*, su primer hitchcock-film, como en *Frenesí*, en su vuelta a Inglaterra, las dos primeras muertas aparecen en la ribera londinense, en las dos historias hay asesinos seriales, falsos culpables e indicios que nos hacen pensar que el protagonista es el criminal.

Asimismo, en las dos películas es similar la manera en que obtenemos datos del criminal, de acuerdo a la descripción y difusión que se hace en los diarios de sus vestimentas y objetos personales. La diferencia está en que, en *The Lodger* la intriga no se resuelve hasta el final, mientras que en *Frenesí* a los 20 minutos de película sabemos que es Rusk, y no Richard, el responsable de las muertes.

Otro contraste es que en *The Lodger* las muertas son rubias y bonitas, mientras que en *Frenesí*, no. Por lo tanto, provocaba una mayor identificación del público femenino, más aún cuando Rusk les decía antes de asesinarlas: “Eres mi tipo de mujer”.

Otra rasgo importante en Hitchcock, es el personaje de la madre, en la mayoría de sus filmes está presente. En **La ventana Indiscreta**, Stella, la enfermera, es la que oficia de “madre”, una madre consejera, que tiene la palabra justa, precavida e intuitiva, pero un poco invasiva y desenfadada en sus cometarios.



**The Lodger**, está contada desde el punto de vista de la madre de la familia. Es ella la que le abre la puerta al inquilino y lo ve por primera vez, ella es la que sospecha y lo espía.



En **Notorious**, la madre de Alex Sebastian es la que desconfía de Alice y es la que decide envenenarla.



En **Frenesí** se puede vislumbrar una relación edípica entre Rusk y su madre, habla de ella en varias ocasiones, con gran admiración y está obsesionado porque sus amigos la conozcan.



Por último, en **Trama Macabra** la anciana tía, Julia Birds, no aceptó la maternidad de su hermana porque era soltera y decidió entregarle el hijo a otra familia. Ahora, arrepentida, busca a su sobrino para dejarle su herencia. Más que como hermana y como tía, se comporta como madre, la madre que nunca fue, porque no tiene hijos.



Probablemente Hitchcock en cada una de estas madres describió parte de la suya o de su imaginario de ella o todo lo contrario. Más de una vez, su nieta, Teresa, ha intentado reivindicar la memoria de su bisabuela, contando que, de acuerdo a relatos familiares, la madre del Director, fue una mamá buena y cariñosa. De ser así, quizá en cada una de

estas madres, describió al álgter ego de la suya. Desafiando así, el prototipo común con el cual se describe a una madre: mujer buena, abnegada, protectora, amorosa, etc.



La madre de Norman Bates. Más bien, el cadáver embalsamado, convertido en madre-objeto.

De cualquier manera, aunque haya sido un niño marcado por el desamparo y el temor o haya disfrutado de una infancia de recreación y fantasías, pudo expresar el miedo mejor que nadie y tener en su puño a los espectadores, haciéndonos resurgir miedos y sensaciones primitivas que habían quedado reprimidas una vez superada la infancia.

*“Ese hombre, al que el miedo ha empujado a contar las historias más terroríficas, ese hombre que se casó virgen a los veinticinco años y que no conoció nunca otra mujer más que la suya, si, sólo ese hombre ha podido representar el homicidio y el adulterio como escándalo, sólo él sabía hacerlo y únicamente él tenía el derecho de hacerlo”*  
(TRUFFAUT 1974)



Fuente imágenes: the.hitchcock.zone

## Bibliografía

- AIELLO, Ricardo. “El visitante y sus sombras” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- BARBEIRA, Candelaria. “Mrs. Verloc o pequeña semblanza de una familia tipo inglesa” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales <http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- BARTHES, Roland. “Elementos de Semiología” en “La Semiología”, Colección Comunicaciones N° 4, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARTHES, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en “Análisis Estructural del Relato”, Colección Comunicaciones N° 8, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BERNADES, Horacio. “Más Allá Del Olvido, De Hugo Del Carril, Con Laura Hidalgo - Un “Vértigo” por adelantado” [en línea]. Diario Página12, suplemento Cultura&Espectáculos. 28 de agosto de 2010  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-19095-2010-08-28.html>
- CABRERA INFANTE, Guillermo. “Alfred Hitchcock: variaciones sobre un enigma”, [en línea] 13 de agosto de 2010.  
<http://www.cineforever.com/2010/08/13/alfred-hitchcock-variaciones-sobre-un-enigma/>
- CHABROL, Claude y ROHMER, Éric. “Hitchcock”, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- COLANTONIO, Guillermo. “Una imagen sin palabras” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales

<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>

- CORREA, Joaquín. “Detrás de las cortinas” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- DE ALBA, Gustavo Arturo. “Alfred Hitchcock: Maestro del arte cinematográfico” [en línea] 29 de abril de 2007. Biofilmografías.  
<http://www.cineforever.com/2007/04/29/alfred-hitchcock-maestro-del-arte-cinematografico/>
- DE LA PLAZA, Marcelo. “Una novia para Hannibal Lecter” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- DÍAZ ZURITA, Arturo. “Semiosis y Lenguaje Cinematográfico”, [en línea]. Veracruz, México, 2001  
[http://www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/semantica\\_visual\\_imagenes\\_simbolicas\\_0004.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/semiotica/textos/semantica_visual_imagenes_simbolicas_0004.htm)
- ECO, Humberto. “Signo”, Barcelona, España, Editorial Labor S.A., 1976
- ESPINOSA RANGEL, Héctor Enrique. “La muerte en las valencianas- Intriga internacional, de Alfred Hitchcock” [en línea] 22 de febrero de 2011  
<http://www.cineforever.com/2011/02/22/la-muerte-en-las-valencianas-intriga-internacional-north-by-northwest-de-alfred-hitchcock/>
- EZQUERRA, Julián E. "Los objetos cuentan" [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- FERNÁNDEZ, Eduardo. “El hombre no es culpable en estos casos” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18.

Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales

<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>

- FERNÁNDEZ DÍEZ, Federico y MARTÍNEZ ABADÍA, José. “Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual” Capítulo II, III y IV. Colección “Papeles de comunicación”, Madrid, España, Editorial Paidós, 1999.
- FILM&ARTS. "La historia detrás de Notorious", documental de producción propia de este canal de televisión.
- GIL OLIVO, Ramón. “Cine y Lenguaje”, México DF, México, El Colegio de Michoacan, CONACYT, 1985.
- GOLDSTEIN, Atahualpa. “El efecto Kuleshov explicado por Alfred Hitchcock”. [en línea]. 28 de abril 2012.  
<http://www.youtube.com/watch?v=BpxYzs8hj3A&feature=youtu.be>
- KAPLAN, Mr. "Hitchcock (de Claude Chabrol y Éric Rohmer) El libro que descubrió al Maestro" [en línea]. Revista de Cine Encadenados. 21 febrero 2013.  
<http://www.encadenados.org/rdc/fahrenheit-451/2017-hitchcock-de-claude-chabrol-y-eric-rohmer>
- LAVIA, Darío. “Qué será, será” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- LÓPEZ, Daniel. “Clásicos nativos: Más allá del olvido” [en línea]. Revista Film. 30 de marzo de 2007. <http://elrevisionista.blogspot.com/2007/03/clasicos-nativos-ms-all-del-olvido.html>
- METZ, Christian. “El Cine, Lengua o Lenguaje” en “La Semiología”, Colección Comunicaciones N° 4, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- METZ, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?” en “Problemas del nuevo cine”, Madrid, España, Alianza Editorial, 1970.

- METZ, Christian. “La gran sintagmática del film narrativo” en “Análisis Estructural del Relato”, Colección Comunicaciones N° 8, Buenos Aires, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- MITRY, J. “La semiología en tela de juicio”. Análisis de Valmore A. y Agelvis C. Madrid, España, Editorial Akal, 1990.
- MONTENEGRO, Rodrigo. “En el principio era la Niebla” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- MORALES MORANTE, Luis Fernando. “Teorías del montaje “, [en línea]. Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. - Facultad de Periodismo y Comunicación Social. 2011.  
<http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/879/780>
- NIMES, Daniel. “Apocalipsis now” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales  
<http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- PAZ GAGO, José María. “Una semiótica imaginativa y creativa” [en línea]. Entrevista realizada el 18 de mayo de en la ciudad de Rosario, Pcia. de Santa Fe, Argentina. Entrevistador: Paulo Ballan  
<http://www.unr.edu.ar/noticia/1497/jose-maria-paz-gago-una-semiotica-imaginativa-y-creativa->
- PAZ GAGO, José María. “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”. [en línea]. Universidad de la Coruña. 2004.  
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/propuestas-para-un-replanteamiento-metodologico-en-el-estudio-de-las-relaciones-de-literatura-y-cine-el-mtodo-comparativo-semiotico-textual-0/>
- PAZ GAGO, José María. “Teorías semióticas y semiótica fílmica” [en línea] en “Cuadernos”, Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios

Regionales, San Salvador de Jujuy, Argentina, 2001. Biblioteca virtual de la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal [www.redalyc.org/](http://www.redalyc.org/)

- PÉREZ CALARCO, Martín I. “8 a la deriva o la condición humana” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales <http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- PRADO, Esteban. “Dos inicios y dos finales” [en línea]. Letraceluloide. Publicación bimestral. ISSN N° 1851-4855. Año 4 Número 18. Septiembre de 2010. Centro Independiente De Estudios Culturales <http://www.letraceluloide.blogspot.com.ar/2010/09/publicacion-bimestral-issn-n-1851-4855.html>
- SPOTO, Donald. “Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio”, Barcelona, España, Ultramar, 1984.
- TRUFFAUT, François. “El cine según Hitchcock”, Madrid, España, Alianza Editorial, 1995.
- VARGAS, Claudio H. “Mamá, ¿adivina quién vino a ducharse? (Cincuenta años de Psicosis)” [en línea] 17 de abril de 2010. <http://www.cineforever.com/2010/04/17/%E2%80%9Cmama-%C2%BFadivina-quien-vino-a-ducharse%E2%80%9D-cincuenta-anos-de-psicosis/>

## **Anexo I**

En los siguientes cuadros están detallados, paso por paso, los recorridos que realizan los objetos en el curso narrativo del film, especificando: Tiempo del film en el que aparecen, plano, punto de vista, ángulo, altura, posición y movimiento de cámara y salida de cuadro. Cada tabla corresponde a una escena, Tabla 1 = Escena 1 y así sucesivamente.

El objetivo de este registro fue sumar herramientas para poder observar el rol de cada uno de los objetos en el relato, en la construcción del suspense y en el develamiento de la intriga.