

Julio César Goyes

jcgoyes@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

GOYES, JULIO CÉSAR, "La ventana manierista de Alfred Hitchcock", *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 16, 32 fotos, pp. 67-78.

RESUMEN

Alfred Hitchcock dejó un legado estético para las generaciones posclásicas. Su manierismo revisor del relato y la representación clásica, su virtuosismo visual tan espejeante como vacío, acentuaron el suspenso como una manera de involucrar al espectador. Este ensayo propone una relectura de una de sus películas claves *La ventana indiscreta* (1954), desde dos estrategias de su escritura fílmica que deconstruyen sutilmente la eficacia simbólica hasta el espejismo del deseo: el fuera-de-campo y la mirada rota que escruta fascinada al objeto seductor, justo allí donde el crimen acontece o parece haber acontecido.

PALABRAS CLAVE

Julio César Goyes, Alfred Hitchcock, *La ventana indiscreta*, análisis fílmico.

TITLE

Alfred Hitchcock's Mannerist Window

ABSTRACT

Postclassical generations have profited from Alfred Hitchcock's aesthetic legacy. His mannerism, which questioned classical narrative and representation, and his visual virtuosity, as mirrorlike as empty, emphasized suspense as a way to involve the audience. This paper poses a new reading of one of his key films, *Rear Window* (1954), by scrutinizing two strategies of his filmic writing which subtly deconstruct the efficacy of symbols up to desire's mirage: the off-camera and the shattered look gaping at the seductive object just where the crime has occurred or seems to have occurred.

KEY WORDS

Julio César Goyes, Alfred Hitchcock, *Rear Window*, film analysis

Afiliación institucional

Docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO) de la Universidad Nacional. Sede Bogotá

Licenciado en Filosofía, magíster en

Literatura Hispanoamericana, candidato a doctor en Teoría y Estética Cinematográfica en la Universidad Complutense de Madrid.

Beuario del Instituto de Cooperación

Iberoamericano. Ha publicado *Tejedor de instantes* (1992), *Imago silencio* (premio de poesía, 1997), *El eco y la mirada* (2001), *El rumor de la otra orilla* (premio de ensayo, 1995). Aparece en las antologías *Artesanías de la palabra* (Bogotá: Panamericana,

2003) y *Desde el umbral*, Tunja: SMD, 2004).

Realizaciones audiovisuales: *Morada al*

sur (beca de artes visuales 1999), *El pacto* (2003), *Memoria puertana* (2005), *Carros alegóricos* (2009) y *La semana del diablo* (2010).

Recibido Marzo 31 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

La ventana manierista de Alfred Hitchcock

Julio César Goyes

Filósofo

—Entonces ¿cuál es la lógica profunda de sus películas?

—Hacer sufrir al espectador.¹

El ojo es, en todo esto, la matriz de identidad y culpa.

JEAN MITRY

Fade-in de negro. Suena la música y sube el telón en tres fragmentos. Las tres cortinas suben a medida que aparecen el título y los créditos; una a una van haciendo visible la decoración para el espectador, configurando la escena, la representación. En seguida empezará la narración, que dependerá ya no de la cifra simbólica del relato sino del espejismo visual con que el filme ha comenzado, del imaginario fascinante y panóptico del personaje y del cineasta, que deja sus huellas en una escritura fílmica que espejea². Pero no por esta consta-

¹ VV.AA., *Lang, Hawks, Hitchcock*, Madrid: Fundamentos, 1999. Entrevista de Claude Chabrol y François Truffaut a Hitchcock, en *Cahiers du Cinéma*, 44, feb. 1955, p. 93.

² *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock, basada en el cuento *La ventana de enfrente* de Cornell Woolrich. Jeff (James Stewart), fotógrafo de profesión, vive recluso en su apartamento debido a un accidente del que ha salido con una pierna rota y, como apenas puede moverse en su asiento, se dedica a hacer conjeturas acerca del extraño comportamiento de uno de sus vecinos de enfrente (Raymond Burr), al que espía valiéndose de su cámara fotográfica y de unos binoculares. Lentamente, el “juego” va complicándose hasta que entran en él su novia (Grace Kelly) y, más tarde, su enfermera (Thelma Ritter), quienes incluso entran a registrar la casa del vecino.



▲ FIGURA 1.

tación de entrada pierde la atención el espectador; todo lo contrario: una tensión empieza a recorrerlo. De cualquier forma, “el espectador es un individuo sediento de experiencia”³. Volveremos a esta disociación, pues es una de las bases del cine manierista, y no únicamente del de Hitchcock (fig. 1).

En ese trío de apertura del telón hay la insinuación de una triada cómplice entre el espectador, la ventana —el filme— y la realidad —el deseo—, o lo que podría ser simbólico, imaginario y real, en detrimento de lo simbólico —claro está— y a favor de lo imaginario. Interesante comienzo: un *travelling* que avanza hacia el exterior de la ventana, seguido de un paneo que identifica una unidad residencial donde viven varias familias y personas solas. Pero es el espectador quien primero reconoce la escena, y luego el personaje principal. ¿Por qué? La cámara, en una toma continua, retorna y vuelve a entrar en la habitación, donde descubre a Jeff durmiendo y sudando. (Este detalle, junto al hecho de que sea el espectador el primero en reconocer la escena, es importante para construir el lugar de la mirada o de la enunciación, del que hablaré luego.) Vemos a Jeff sudar y descubrimos finalmente su cuerpo inmovilizado a causa de la pierna enyesada. El paneo interno por la habitación enfatiza las fotografías que cuelgan de la pared; en algunas se insinúa el personaje en varias situaciones; en una de ellas está junto a un automóvil accidentado. Pronto sabemos que Jeff es fotógrafo profesional, que vive solo y que ha sufrido un accidente. Las preguntas saltan a la mirada: ¿la ventana es indiscreta con respecto a este hombre que duerme, que ha dejado la ventana abierta y a quien alguien contempla, ¿la ventana indiscreta tiene relación con su accidente e involucra a sus vecinos?, ¿la ventana indiscreta tiene que ver con lo que sueña mientras duerme, algo que, por el sudor de su frente, parece una pesadilla?

El espectador no alcanza a imaginar que el personaje, que tiene los ojos cerrados, pronto los tendrá más abiertos que nunca. La cámara ha salido por unos momentos y ha vuelto a entrar en la habitación a través de la ventana. A partir de entonces, y en cuanto Stella, la enfermera, haya despertado a Jeff, la acción pulsará totalmente en la mirada-ventana, pues el personaje principal y el espectador jamás saldrán de la habitación, ni siquiera durante la peligrosa aventura de Lisa en el cuarto de Lars Thorwald. En realidad, la cámara hace una excepción en un par de contraplanos a Jeff, donde el punto de vista es el afuera de la

³ Sigmund Freud, “Personajes psicopáticos en el teatro”, en *Obras completas*, t. II, Biblioteca Nueva.



▲ FIGURA 2.

ventana, plano que remarca la intensidad de la mirada de Jeff en dirección a las ventanas de sus vecinos. Sin duda, nuestro personaje está fascinado por algo que se enuncia frente a sus ojos, pues “en la apoteosis del manierismo cinematográfico se escribe así la voluntad de construir el espejismo del deseo”⁴ (fig. 2).

En el manierismo la forma del relato sigue presente, no obstante la pérdida de su densidad simbólica; por ello no hay una ruptura claramente definida, sino un desplazamiento que va minando la representación clásica con procedimientos de escritura ostensibles, o si se quiere, virtuosos. De allí que la posición tercera —la de la cámara y el punto de vista de quien enuncia— cifrada en la verdad del acto del héroe que es quien enuncia el sentido, sede el paso a la cámara situada en el lugar donde todo se ambigua. Al personaje le pertenece tanto la verdad como la mentira, por eso la mirada queda seducida, “atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto comienza a tornarse dudoso”.⁵

En campo

La película se inicia como una representación teatral: suben las cortinas como sube un telón. Se vislumbra aquí el neoexpresionismo particular de Hitchcock. La película muestra un espacio teatral con varias escenas —ventanas y pisos— casi simultáneas y con unas escaleras —elemento simbólico del espacio onírico, figura espiral que al fin y al cabo arma el laberinto—, un plató natural y unitario donde ocurrirá la acción y por donde entran los personajes de izquierda a derecha. Es “natural” porque no hay la exageración poética y plástica que tenían los telones y decorados expresionistas clásicos sino una suerte de arquitectura cotidiana, la de cualquier barrio ciudadano. Sin embargo, esa arquitectura “normal” es inesperada; hay algo allí que llama la atención pero no se identifica a primera vista; sólo un exceso de la mirada puede lograrlo; hay una ventana privilegiada desde donde uno puede otear libremente, es un goce ver lo que otros hacen sin ser descubierto. Lentamente, el espectador cae en la cuenta de que en lo real y común hay algo que nadie había visto

⁴ Jesús González Requena, *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Madrid: Castilla, 2006, p. 393.

⁵ P. 568.



▲ FIGURA 3.



▲ FIGURA 4.

todavía, y entonces la escotofilia hace saltar lo fantástico de lo real. Entre otras cosas, este es el principal hallazgo de románticos como Hoffmann y Poe y de un neoexpresionista como Kafka o de Hitchcock para el cine. A partir de algo que se presenta todos los días se levanta un elemento inesperado, extraño, “inquietante” —como diría Freud a propósito, justamente, de un cuento fantástico de Hoffmann— (figs. 3 y 4).

El escenario es expresionista, además, porque es ostensible. Luego de unos minutos de iniciada la película nos damos cuenta de que, sin esa arquitectura, sería imposible la puesta en escena en espejo que Hitchcock compone para su personaje —que padece la visión—, para sí como director y para los espectadores, prolongación al fin y al cabo de su voyerismo exacerbado⁶. De suerte que el espacio, como escribió Jean Mitry, es un elemento esencial de significación y expresión; su falta o su evidencia subraya una debilidad evidente⁷. Esta atención al espacio también podemos pensarla como un dispositivo manierista, en un sentido metafórico, por cuanto refleja como en un espejo la mirada del protagonista, de quien

⁶ En la entrevista ya reseñada encontramos la siguiente declaración de Hitchcock con respecto a los decorados y la puesta en escena, que ayuda a comprender la planificación de sus películas:

—Cuando piensa una escena, ¿cuál es el elemento primordial?

—Su importancia en cuanto al todo. Un trozo del todo. No solo debe servir el diálogo, la representación, sino también el objeto de la escena, el color, la atmósfera, toda [...] Siempre hay que tener decorados muy importantes en el campo visual.

—¿Cuáles son las líneas que predominan en la composición?

—La horizontal y la vertical. En el cine no hay más que dos dimensiones. La profundidad de campo no cuenta para nada. Solo para la ilusión del momento. Para mí, todo es redondo: es cuestión de temperamento. Yo soy la O. Otros son la I. (VV.AA., p. 90)

⁷ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine. 1: Las estructuras*, Madrid: Siglo XXI, 1999.

enuncia y del espectador. El fondo queda eclipsado por los objetos del campo visual; por ello, todo parece rebotar.

Algo más sobre esa mirada espejeante: una ventana frente a otra simboliza el reflejo de un espejo, bien por semejanza o bien por diferencia. Podría pensarse que lo que ocurre allá podría ocurrirle al espectador, y viceversa. Además, el marco donde se proyecta el filme también lo refleja como otra ventana que enmarca sus ojos-ventanas⁸. Pero vayamos más allá: así como los ojos no son rígidos al ver, pues se permiten aberraciones e indeterminaciones, el espacio de *La ventana indiscreta* que configura la cámara para nosotros no es ya un marco, aunque esté estructurado, sino un espacio que envuelve a los personajes —y al espectador mismo—, una atmósfera onírica que participa de la acción dramática, de las sombras y las luces; e incluso construye un espacio que nunca vemos pero presentimos e imaginamos. Siguiendo a Mitry podemos decir que en Hitchcock se va de la puesta teatral a la visión cinematográfica de los actores actuando frente a la cámara, a la lente —ojo-ventana—, que se encarga de componer y construir el espacio con ellos. Entre otras razones porque, en el teatro, el espectador no goza ni comprende nada fuera de campo; en cambio, en el cine, los índices y los signos visuales animan al espectador a construir o reconstruir la historia que sucede fuera de su campo visual.

Por otra parte, los ojos de un fotógrafo, los binoculares que usa para amplificar los detalles que a simple vista no distingue y la lente macro que hace el *zoom* por la cámara —en el cual se refleja como en un espejo el vecindario— evidencian el llamado a la forma cinematográfica, a la capacidad que tiene el ojo mecánico del cine de mostrar lo inmostrable, ya que el ojo, como la lente, es matriz de identidad y de culpa, pues el espectador se reconoce en lo que ve; pero, así mismo, lo que ve lo culpa por fisgonear, por meterse en la vida de los demás, y eso lo convierte en cómplice e incluso en detective de cualquiera de sus acciones: un crimen, por ejemplo. Por otra parte, *La ventana indiscreta* es, desde el título, un filme sobre la mirada, sobre la sexualidad voyerista sublimada en el cine. Como el espectador, el fotógrafo cataliza la escoptofilia mirando con placer; o tal vez sea más atinado decir que con goce. El cine, igual que el sueño, se estructura como inconsciente; de allí que sea preciso ir más allá de su energía manifiesta: hay que llegar hasta lo latente, hasta el crimen que se esconde en el edificio de enfrente. El reflejo hace que también se esconda en el que mira.

Todo lo que hasta aquí se ha dicho es importante para la construcción cinematográfica del espacio, por varias razones: en primer lugar, porque se ve lo que la cámara y, en este caso, quien está detrás de ella quiere que se vea; en segundo lugar, porque la escena y su decoración están enmarcados físicamente por la ventana desde donde se cuenta y muestra la historia; pero, además, el protagonista tampoco puede ver más que lo que su punto de vista

⁸ El surrealismo construyó eficaces metáforas con las ventanas, en analogía con los ojos; véase, por ejemplo, el poema “Ventanas” de G. Apollinaire. Jordi Balló, en su sugerente libro *Imágenes del silencio (Los motivos visuales en el cine)* (Barcelona: Anagrama, 2000, p. 35), escribe que la escoptofilia desde la ventana parece exclusiva del voyerismo masculino. Sin embargo, en *Rear Window* no es sólo Jeff quien mira; también Lisa Fremont convierte la ventana en su observatorio.



▲ FIGURA 5.

y su capacidad le permiten. Como en el teatro, los espectadores no pueden ver más que lo que se les muestra en la escena; lo demás deben suponerlo, deducirlo, imaginarlo. El propio Hitchcock afirmaba que no hay nada más importante que la imaginación, pues “si se piensa primero en la lógica, no se puede imaginar nada”⁹. Pero en lo que se ve están las huellas de lo que no se ve; por eso, el espectador participa activamente en la construcción del relato, que, posando de serlo, no es más que una experiencia visual. De otra manera cómo se entendería que el fotógrafo Jeff sea al mismo tiempo detective, lector y escritor de un crimen? Con la semiótica sabemos que el gusto por leer y escribir —léase ver y hacer películas— no es otro que el de desear —simbólicamente hablando— cometer y resolver un crimen. ¿No es acaso en la imagen fílmica donde se reencuentra de forma acertada, obsesiva y deformada el mundo secreto en que “duermen los crímenes y los heroísmos que no realizaremos jamás, donde se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros deseos más locos”¹⁰?

Jesús González Requena lo dice de otro modo, que viene bien a este apartado: “La lectura no es una deriva, sino una búsqueda, una puesta en contacto, simbolizada, con lo real”. De allí que, como texto artístico, el filme posea un secreto o, mejor dicho, lo construya¹¹. De nuevo funciona la triada a la que se hizo referencia al inicio de esta reflexión: el imaginario del filme enlaza al espectador que simboliza con lo real; a través del fotógrafo sicótico, el espectador descubre lo real: el placer sexual de ver y el temor al contacto (fig. 5).

El fuera-de-campo

Sin lugar a dudas, el filme de Hitchcock tiene mucha más importancia por su fuera-de-campo, pues este es una de las bases de su estética del suspenso, de su imaginario perverso.

⁹ VV.AA., p. 86.

¹⁰ J. Poisson, cit. en Jacques Aumont, Alain Bergala y otros, *Estética del cine*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 243.

¹¹ Jesús González Requena, “Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura a propósito de *El manantial* de King Vidor”, en *El análisis cinematográfico*, Madrid: Complutense, 1995, p. 19.



▲ FIGURA 6.



▲ FIGURA 7.

Realmente es en el fuera-de-campo donde está el *punto de ignición*¹². En *La ventana indiscreta*, el espacio imaginario configura la historia, la mirada, el crimen sicoanalítico que Jeff padece y que el director le muestra al espectador a través de él. En la película se ve a Lars Thorwald salir y entrar a escena, precedido o antecedido por un inquietante campo vacío, un vacío que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo. Noel Burch observa que

una salida que deja un campo vacío atrae nuestro espíritu hacia un trozo determinado del espacio-fuera-de-campo, mientras que un plano que empieza por un campo vacío no siempre nos permite saber de qué lado va a surgir nuestro personaje, o incluso si va a surgir alguno [...] aunque los principios del *raccord* de dirección y de ángulo nos ayuden en ciertos casos.¹³

Hitchcock soluciona radicalmente este aspecto: Lars Thorwald sale por el único lugar por donde salen y entran todos los personajes, el zaguán de la izquierda; de la misma forma, siempre se enfoca ese espacio cuando se supone que aparecerá un personaje. Este espacio “específico y primordial” aumenta el suspenso cuando Lisa está en el apartamento de Thorwald, pues el espectador padece angustia esperando el momento en que este personaje aparezca en el zaguán. Mientras Jeff habla por teléfono, Thorwald ha entrado y subido las escaleras; pronto está frente a la puerta de su apartamento, y Lisa se encuentra atrapada. Es allí donde se cumple otro de los segmentos propuestos por Burch, pues la acción ocurre en un espacio “detrás del decorado”: Lisa es sorprendida en el cuarto del asesino y se oculta detrás del decorado, justo en el centro del encuadre. En realidad, ni el espectador ni su novio saben

¹² La experiencia estética comenzaría realmente en el “punto de ignición”, en ese retorno a lo que interesa y apasiona, a “lo que quema” (González Requena, “Frente al texto fílmico...”, p. 16).

¹³ Noel Burch, *Praxis del cine*, París: Gallimard, 1969, p. 28.

dónde se oculta Lisa —se supone que detrás de la pared que separa los cuartos—, detalle que los pone a vibrar a ambos, pues, al no estar segura en su escondite, Lisa será sorprendida y sufrirá la violencia del asesino. Interesante paralelismo entre Lisa y la señora Thorwald; ambas mujeres se ocultan ante la mirada de Jeff, que escruta la acción: en el caso de la señora Thorwald, ese ocultamiento detrás del decorado —el baño— tiene que ver con su asesinato y su posterior descuartizamiento del cuerpo; para el caso de Lisa, el ocultamiento es un aviso de peligro que podría llegar también al asesinato. Efectivamente, Lisa es descubierta, pero la tensión es resuelta porque la policía alcanza a entrar en el apartamento justo antes de que Lars Thorwald decida consumir otro asesinato (figs. 6 y 7).

Jeff tiene miedo de que su hermosa novia no quiera seguir con él por estar incapacitado, inválido, como su vecina, aborrecida por su esposo y finalmente víctima de su frustración. Continuamente, Lisa lo asedia proponiéndole matrimonio; incluso amenaza con dejarlo a causa de su indiferencia. Al puro comienzo de la película, su enfermera le ha echado un discurso moralista sobre el matrimonio. Todo esto le causa a Jeff un desasosiego que lo reprime, lo castra, hasta el punto de desear inconscientemente matar a su novia para evitar el anillo de bodas que, simbólicamente en la escena donde Lisa es descubierta por Thorwald, le muestra disimuladamente a Jeff desde la ventana. El asesino se da cuenta de ese gesto y mira al frente, descubriendo finalmente al testigo de su crimen. A partir de aquí, tanto Jeff como el espectador son descubiertos y entran en angustia y culpabilidad.

En el fuera-de-campo ocurrió el crimen; apenas si se ve la pared del baño donde supuestamente Lars Thorwald descuartizó a su mujer; en el fuera-de-campo el asesino asedia a Jeff para matarlo. El espectador siente sus pasos y la música que construye el suspenso. Hoy tal vez ya no tiene la misma magnitud que tuvo para el espectador en su momento, la técnica del suspenso se ha refinado; no obstante, Jeff(-espectador) siente angustia, no únicamente porque el asesino lo haya descubierto sino porque viene a matarlo por figón y por cobarde, puesto que se oculta detrás de una ventana en sombras, detrás del teleobjetivo de su cámara.

Es en el fuera-de-campo donde ocurren todas las acciones importantes, quizá debamos decir morales e íntimas de sus vecinos. Digámoslo de una vez: el fuera-de-campo es el lugar de la enunciación, y esa enunciación no está más que en el sueño de un fotógrafo esquizofrénico, antiguo militar de guerra y novio impotente que se ha accidentado y que además le tiene pánico al matrimonio. De hecho vive en la oscuridad, mira desde la oscuridad, construye su identidad detrás de la lente de una cámara fotográfica como lo hacen el director y su equipo en el cine. Jeff es Hitchcock y los dos son el espectador, triángulo que ya se había insinuado en las tres cortinas que lentamente suben enmarcando “la ventana indiscreta”, que a su vez enmarca la puesta en escena del film, la parte interior del vecindario.

De los cuatro primeros segmentos descritos por Burch para el espacio cinematográfico, el de arriba y el de abajo son menos protagónicos. Sin embargo, el borde de abajo da información valiosa cuando el ángulo en picado descubre a Lars Thorwald arreglando el pequeño jardín y luego al perro solitario raspando la tierra junto a las flores, en el lugar donde se supone



▲ FIGURA 8.



▲ FIGURA 9.

que aquel enterró el cadáver. Este borde inferior despista a Jeff, a Lisa y a la enfermera, y por supuesto al espectador. No obstante, desde el punto de vista narrativo, ayuda a darle clímax a la historia, por cuanto nos enteramos de la infertilidad de la pareja dueña del perro y de que este es asesinado, pues, como dice la enfermera: “Algo sabía”.

Mirada rota

En su descripción de los segmentos espaciales, Noel Burch aclara que el quinto segmento no puede definirse con la misma (falsa) precisión geométrica de los anteriores; “y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio fuera de campo, ‘detrás de la cámara’, distinto a los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara”¹⁴. La importancia de este fuera-de-campo en *La ventana indiscreta* radica en que desde allí se construye la enunciación: la escritura cinematográfica. La enunciación es movimiento, proceso, espacio en estructuración, y no estructura del filme¹⁵. Esto quizá ayude a comprender que lo que le interesa a Hitchcock no es tanto contar la historia de un crimen pasional cuanto mostrar la forma como se comete y se resuelve ese crimen. En el neoexpresionismo de Hitchcock —o, mejor, en su manierismo— no importa tanto la acción como la mirada, y no cualquier mirada sino una que se ambigua y fascina, que se rompe a distancia, pues en su interdicto se construyen el campo y el fuera-de-campo, todo lo que el ojo mira en la pantalla (figs. 8 y 9).

¹⁴ Burch, p. 26.

¹⁵ González Requena, “Frente al texto fílmico...”, p. 17.



▲ FIGURA 10



▲ FIGURA 11

Desde el momento mismo en que Jeff despierta por la presencia de la enfermera en la habitación, el espectador inicia una inquietante persecutoria en el movimiento de sus ojos. La mirada fragmentaria que otea aquí, allá y más allá impulsa al espectador no únicamente a desear mirar lo que él mira sino también a buscar detalles con el escalpelo de su curiosidad, de su escoptofilia. ¿Qué mira Jeff? Se diría que esa mirada descubre, en gran porcentaje, mujeres; mujeres solas, alegres, tristes y, claro, inválidas e histéricas. Los otros personajes son un músico frustrado, un marido venido a menos y un vendedor que llega tarde a su casa pero que además tiene una amante. En el edificio solo hay una pareja que parece feliz: la de los jóvenes que llegan a vivir al vecindario. Pero su pasión es tal que solo eventualmente aparecen en escena; incluso se ve más al chico, que sale a la ventana y fuma. Diríase que la mirada de Jeff está rota, fragmentada, hasta que se enfoca en algunos aspectos que le llaman la atención, primero engañando al espectador, porque ha visto hasta antes de concentrarse que allí o más allá se va a presentar la acción; pero no: todo vendrá mucho después. Lo que se ve hasta que se concentra en el vendedor ambulante (Lars Thorwald) es subsidiario, ambientación del argumento, parece desviar la atención a una mujer sola que intenta negar la realidad con somníferos y que se detiene mientras escucha una cadenciosa canción que viene de uno de los pisos de arriba, el cuarto del músico, otro neurótico: “Te amo porque te veo... Te veo en todas partes”, repite la letra (figs. 10 y 11).

Esa mirada partida en pedazos, fragmentada, es la de un esquizofrénico que inventa o quizá sueña lo que le sucede a una de las inquilinas del piso del frente. Al inicio de la película se lo ve dormir y sudar mientras duerme; al final se lo ve dormir tranquilo mientras Lisa Fremont vela su sueño leyendo plácidamente una revista de modas. El Tild final, que inicia en la cabeza del protagonista hasta recorrer todo su cuerpo, muestra que está lisiado de las dos piernas por la caída desde la ventana al patio, prueba fehaciente de que todo lo

que el espectador vio es real. Pero se podría pensar también que lo ocurrido en realidad es que siempre ha tenido las dos piernas enyesadas, y es en el sueño donde imagina que solo tiene una fracturada. Todo sueño es fragmentario, no vemos más que ciertas imágenes y otras tienen que ser completadas como en el filme y su fuera-de-campo. La historia se reconstruye a partir de los índices y las huellas que Jeff tiene por su experiencia anterior con el vecindario y por fuerza de su incapacidad. El espectador no hace más que seguir esa argumentación. De suerte que el lugar de enunciación es la esquizofrenia onírica de Jeff, puesto que al estar inválido le sobrecoge una impotencia terrorífica. Pues está inválido como su vecina. La vecina le hace “escenas” a su esposo todos los días hasta que este, frustrado, decide matarla. Jeff le tiene miedo al matrimonio, a quedarse inválido, a ser impotente, a no poder seguir con su profesión de fotógrafo y con su voyerismo, que le produce goce; miedo, en suma, a descubrir que le teme al sexo como contacto directo. Quizá esto explique su indiferencia cuando su novia intenta seducirlo. Su mirada, fragmentada en todas las ventanas que tiene enfrente, no hace sino confirmar sus temores, que en el sueño se convierten en fobia. No olvidemos que es fotógrafo, alguien que capta para los demás una imagen-fragmento de la realidad, alguien lo suficientemente curioso como para obtener goce visual de ello y —lo que es más— compartir ese goce sadomasoquista con los demás, pero hasta allí, a cierta distancia del objeto que causa esa representación.

La manipulación que Hitchcock hace del espectador cumple, sin duda alguna, una función artística pero también —tal vez por ello— terapéutica y moral¹⁶. Desde el primer encuadre hasta el último, el espectador está implicado; no en vano, todo ocurre en una habitación cerrada, claustrofóbica, reforzada por el sueño del protagonista, símbolo del inconsciente, y por la ventana, símbolo de la subjetividad y de la imaginación. No es a través de una puerta que da a la calle y que establece un puente directo con la experiencia de la realidad como se crea la enunciación. Es a través de una ventana en un piso alto, suspendida arriba de la tierra —digamos que de la realidad—, aunque en contacto indirecto con ella, como nos es posible contemplar —como testigos e intérpretes— el otro lado del patio y, presentes pero distantes, los acontecimientos, sin riesgos aparentes, aunque al final sabemos qué riesgo ha tenido que correr el protagonista.

De suerte que la enunciación se sitúa justo fuera de campo, detrás de la cámara, donde el director metafORIZA el cine —su cine— como una representación sicótica del sueño. *La ventana indiscreta* es sin duda una puesta en escena cuyo tema es el dispositivo cinematográfico

¹⁶ Donald Spoto ha planteado esto específicamente para la película *Vértigo*, donde el espectador se ve implicado totalmente; sin embargo, es una máxima que legítimamente se puede aplicar a *La ventana indiscreta* y a todos los filmes de Hitchcock (*Alfred Hitchcock*, Barcelona: Ultramar, 1985). También González Requena advierte, en su análisis textual de otra película de Hitchcock, *Los pájaros* (1963), que, desde la primera experiencia con el filme, el espectador se ve emplazado al interior mismo de esa convocación (“La mujer, los pájaros y las palabras”, *Trama y Fondo*, 10, primer semestre 2001, p. 50).

narrado en el filme mismo. Así, la ventana encuadra otra ventana; esta, a su vez, es encuadrada por la lente de la cámara, y todo esto es encuadrado por el ojo del espectador. Lo mismo ocurre con el protagonista inválido que se place en mirar: se equipara al espectador que, inmóvil e impotente en su silla, mira el film. Y la oscuridad desde la cual el personaje mira para no ser descubierto ¿no es acaso la oscuridad que envuelve en un teatro al anónimo espectador? El travelling del inicio ahora tiene todo el sentido, ha construido para el espectador una ilusión de realidad, lo ha involucrado desde el puro comienzo; con razón Godard insistía en que “todo travelling es una cuestión moral”. Y Marguerite Duras observaba que quizá sea en la sala de cine donde el espectador encuentra su verdadera soledad, “la cual consiste en apartarse de sí mismo. Cuando se entrega al cine, la película cuida de él, dispone de él, hace de él lo que quiere. En ese momento, el espectador vuelve a encontrarse descargado de responsabilidad, como un niño durante el sueño y el juego”¹⁷.

Este sutil distanciamiento al estilo brechtiano tiene su correlato en la disociación entre narración y representación propia del manierismo cinematográfico, pues “el trabajo de la representación —de la puesta en escena, el montaje y la escenografía— se configura de manera autónoma —implícitamente antagonica, y, por eso, finalmente, de modo estructuralmente perverso— con respecto al orden semántico de un relato que ha perdido su espesor simbólico”¹⁸. De suerte que la película de Hitchcock se aparta del filme de ficción clásico (MRI), donde la representación subordinaba al relato en tercera persona y su eficacia simbólica lograban que el objeto de deseo suturara al sujeto deseante; por el contrario, en *La ventana indiscreta*, las marcas de enunciación aparecen en el enunciado, la escritura del cineasta salta literalmente a la vista y se impone; el discurso en primera persona se dirige al Otro —el espectador— no solo para contarle sino para involucrarlo. Hitchcock supo siempre manipular la imaginación de sus espectadores y le interesó el goce sadomasoquista; por eso quiso que el espectador sufriera cuando viera sus películas, tal vez porque era la única forma de asegurarse de que no lo olvidaran.

¹⁷ “Ojos verdes”, *Cahiers du Cinéma*, jun. 1980.

¹⁸ González Requena, *Clásico, manierista, posclásico*, p. 570. “La forma del relato mantendrá su presencia estructuradora —aunque, ya lo hemos anotado, progresivamente ambigua, larvadamente ahuecada por lo que se refiere al eje de la donación— e incluso acentuará sus mecanismos de suspense: será la época de un virtuosismo narrativo abierto a los más inesperados juegos malabares en los que el trayecto del personaje se convertirá en la exploración de un laberinto de espejos que solo devolverá, finalmente, el vacío de su identidad” (p. 569).

