

DESDE LA COEXISTENCIA DE MODELOS DE REPRESENTACIÓN, HASTA LA CRISTALIZACIÓN DE UN NUEVO MODELO: *LA VENTANA INDISCRETA*

From the coexistence of representation models to the crystallization of a new model: The Rear Window

Francisco Manuel Sánchez Sánchez  <http://orcid.org/0000-0001-7481-0557>
Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba – Doctorando en Patrimonio en la Universidad de Córdoba – chicosepia80@gmail.com

BIBLID [(2172-9077)9,2014,175-206]

Fecha de recepción del artículo: 01/10/2014

Fecha de aceptación definitiva: 07/11/2014

RESUMEN: Noël Burch puso las bases para la sistematización de los diferentes modelos de representación cinematográfica. El eje esencial de su argumentación, expuesto en *El tragaluz del infinito*, es que lo que distinguen los diferentes modelos es la posición de la mirada del espectador sobre la diégesis. Tomando en cuenta este punto de partida, Burch identifica dos modelos: el modelo de representación primitivo (MRP), regido por una mirada frontal y exterior al mundo diegético, y el modelo de representación institucional (MRI) que se caracteriza por la ubicuidad de una mirada interior a ese mundo. Partiendo de esta consideración metodológica de estudio, el presente artículo rastrea la coexistencia de ambos modelos en *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, concretamente cómo se articulan y cohabitan en el texto fílmico, así como la cristalización de un modelo tercero caracterizado por una mirada independizada y vinculada a la cámara.

Palabras clave: Cámara, MRI, MRP, Hitchcock, relato, mirada.

ABSTRACT: Noël Burch established the basis for the systematization of the different models of cinematographic representation. The essential focus of his arguments, which were exposed in *The skylight of infinity*, is that the different models of representation are distinguished by the position of the viewer on the narration. Taking in account this starting point, Burch identifies two models: the Primitive Model of Representation (PMR), governed by a frontal glance which is out of the narrative world, and the Institutional Model of Representation (IMR) characterized by the ubiquity of a glance which is interior to that world. Starting by this methodological consideration of study, this article traces the coexistence of both models in Alfred Hitchcock's *Rear Window*; specifically how they cohabited and how they both were articulated in the filmic text. So as the crystallization of a third model characterized by an independent glance which is connected to the camera.

Key words: Camera, IMR, PMR, Hitchcock, narration, glance.

1. Introducción

El estudio que realizó Noël Burch sobre el modelo de representación primitivo (MRP) y el modelo de representación institucional (MRI) en su famoso ensayo *El tragaluz del infinito*, tiene como eje vertebrador de todo su desarrollo argumental la posición de la mirada sobre el relato. Si algo distingue y define sendos modelos es, precisamente, la ubicación de la mirada con respecto al universo diegético del que se encarga el texto fílmico.

En contraposición a la mirada exterior y frontal del espectador en el MRP, el MRI tiene como rasgo definitorio la ubicuidad de la mirada sobre el relato:

[...] todas estas estrategias convergen hacia un único efecto: embarcar al espectador en un “viaje inmóvil” que es la esencia de la experiencia institucional. A través de esta identificación constante con el punto de vista de la cámara, la experiencia de la película clásica nos interpela únicamente en tanto que individuos incorpóreos (Burch, 1987, p. 250).

De este modo, la posición de la mirada y su relación con el espacio diegético son los elementos fundamentales para diferenciar los distintos modelos de representación cinematográfica. Sin embargo, otros estudios han buscado nuevas vías de análisis sobre los modelos de representación. Tom Gunning, en su artículo “Cine de atracciones. El cine de los comienzos, su espectador y la Vanguardia” (2006) relaciona el modelo primitivo con un cine de atracciones. Según Gunning, en el cine primitivo no prevalece la inmersión del espectador en el relato, sino que trata el texto fílmico (y los elementos exógenos a este) como una suerte de espectáculo cuasi teatral o circense. El relato, del que las imágenes se ocupa, solo es, en este caso, un elemento más del texto artístico. Volviendo a las consideraciones metodológicas de Burch, no es difícil entender que el carácter de atracción del cine primitivo tiene su origen en esa posición exterior de la mirada. Posición que, por otra parte, ocupa el espectador teatral de origen decimonónico; parapetado tras la cuarta pared que separa el mundo del espectador del universo de la representación.

El presente estudio no es un debate sobre las metodologías que se ocupan del estudio de los diferentes modelos de representación. Únicamente, pretende analizar un texto que tiene su elemento articulador en las distintas posiciones de la mirada: *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock, siguiendo como principio rector la ubicación de la mirada en el relato y los dispositivos filmicos que se ocupan de ella.

Analizaremos cómo la crítica sitúa el film del director británico como “piedra de toque” en la Historia del Cine y como texto bisagra entre modelos. Partiendo de los principios metodológicos de Noël Burch, estudiaremos qué modelos de representación rigen este texto fílmico y rastreamos un nuevo modelo que muestra articulaciones claramente diferentes a las del MRP o MRI.

2. *La ventana indiscreta*: un film de tesis de Hitchcock

Una de esas pocas películas [...] que constituyen auténticos mojones en la historia del cine, textos que manifiestan con nitidez la crisis histórica de un cierto sistema de representación y la emergencia y cristalización de uno nuevo y diferente [...] (González Requena, 1989, p. 149).

Como esta cita de González Requena corrobora, la importancia de *La ventana indiscreta* en la Historia del Cine radica en que habla de los procesos, lenguajes y modelos del propio acto fílmico. El texto hitchcockiano es una reflexión sobre el arte cinematográfico que analiza los mecanismos que operan dentro del universo diegético y trabaja el posicionamiento de la mirada sobre este universo.

Un director de cine organiza el mundo para que quepa en un marco, y las ventanas oblongas de Hitchcock –como [...] el tríptico de paneles en *La ventana indiscreta*– aluden con frecuencia a la forma de la pantalla del cine (Conrad, 2003, p. 344).

Analizando los filmes y las abundantes declaraciones del realizador británico, podemos afirmar que Hitchcock pretende hablar del cine a través de su propio cine: de las posibilidades del lenguaje y de las cualidades de la narración. Películas como *Náufragos* (*Lifeboat*, 1944), *La Soga* (*Rope*, 1948), *Vértigo* (*Vertigo*, 1958) o *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) son auténticas reflexiones filmadas sobre el lenguaje cinematográfico; discursos puestos en escena, donde el director nos habla elocuentemente sobre lo que para él representa el cine.

Pero si hay una película de tesis en la filmografía del director de *Pero... ¿quién mató a Harry?* (1955) esta es sin duda *La ventana indiscreta*. Las propias palabras de Hitchcock corroboran esta afirmación, describiéndola como “la exposición más pura de la idea cinematográfica” (Truffaut, 1985, p. 186). Según esta cita, Hitchcock intenta utilizar conscientemente el film como tesis sobre el acto cinematográfico y los procesos internos que lo regulan.

El rigor discursivo de Hitchcock en *La ventana indiscreta* ha sido objeto de estudio por innumerables críticos y analistas. Muchos coinciden en situar al protagonista –ese James Stewart postergado a una silla de ruedas– en la misma posición que ocupa el espectador ante un acto cinematográfico:

Una topología, pues, muy determinada: la del espectáculo cinematográfico; un hombre-espectador que no puede moverse mira –y algo más, todavía, goza mirando– por una ventana-pantalla lo que sucede en ciertos mundos a los que él no tiene acceso (González Requena, 1989, p. 149).

Sin embargo, este texto fílmico trasciende las intenciones del director y articula un discurso donde se pone en juego la diégesis y la mirada que la aprehende. Entre una mirada que accede al relato desde una posición exterior al universo narrativo (MRP) y otra mirada ubicua que se inserta en él (MRI), se vislumbra lo auténticamente novedoso: introducir el germen de una mirada que pertenece a una máquina, no emparentada a la mirada subjetiva de un personaje ni de un narrador exterior. Es, por tanto, la mirada propia de un objeto con capacidad para “mirar” y “recordar” al margen de cualquier

articulación discursiva.

De esta capacidad de la cámara cinematográfica de representar el objeto, al margen de cualquier *discursivización*, ya da cuenta André Bazin en su artículo "Ontología de la imagen fotográfica":

Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone nada más que otro objeto. Por vez primera la imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora del hombre, según un determinismo riguroso (Bazin, 1990, p. 28).

Es decir, el mismo objeto participa de su propia representación, aunque sería más preciso decir de la presentación de sí mismo a través de ese objeto catalizador que es la cámara cinematográfica.

La ventana indiscreta prefigura un lenguaje que tiene esta mirada propia del dispositivo como elemento articulador de su lenguaje. El film de Hitchcock no alcanza el total desarrollo de este modelo, sino que deja pistas de nuevos caminos hacia su cristalización, como veremos a continuación.

Un objeto que pertenece a la diégesis, pero que puede, por su condición análoga con el dispositivo necesario para el acto fílmico, superponerse a este. Es capaz, a la vez, de pertenecer al mundo representado y al dispositivo exterior que se encarga de su representación. La cámara ubicada en el universo del relato tiene esta capacidad y en *La ventana indiscreta*, aunque tímidamente, se pone en marcha el camino necesario para que se convierta en el único dispositivo posible para la representación. Y cuando esto sucede, un nuevo modelo emerge. Por primera vez, un elemento del mundo representado se encarga de su propia representación.

3. La frontalidad de la mirada como rasgo distintivo del MRP

Si atendemos a la metodología de estudio de Noël Burch, la posición en la mirada con respecto al relato es el elemento definitorio de los diferentes modelos de representación. Por lo tanto, debemos analizar en profundidad la posición de la mirada en el MRP y su transcripción a *La ventana indiscreta*.

El modelo de representación primitivo (MRP) se caracteriza fundamentalmente porque la mirada del espectador está escindida del universo narrativo. La mirada no llega a posicionarse dentro del relato (imagen 1), sino que lo contempla desde un distanciamiento que hace que la información deba ser completada con otros elementos lingüísticos al margen del film. En contraposición al MRI, que puede acceder a cualquier información del universo del relato, el MRP no alcanza a una visión absoluta del mismo.

Como le ocurre a Jeffries, protagonista de *La ventana indiscreta*, el espectador primitivo no puede atravesar con su mirada el muro del encuadre (encuadre, que encuentra su trasunto metafórico, en el marco de la ventana trasera del film) y tiene que leer el texto fílmico desde la frontalidad y el distanciamiento, sin poder acceder a toda la información que una mirada ubicua le otorgaría.

Tanto Jeffries como el espectador primitivo contemplan el relato como una construcción escindida de su mapa de expectativas, como un objeto hermético, al que no pueden aprehender desde todos los puntos de vista posibles. Por lo tanto, el cine primitivo tiene que articularse por otro principio rector que no sea esa inmersión narrativa propia del MRI.

Imagen 1

Posición de la mirada en el MRP



A este respecto Tom Gunning afirma: “el impacto sensorial o psicológico diferencia de la absorción diegética, propia de la contemplación del cine de

integración narrativa” (Marzal, 1998, p. 20). Esto es, el espectador contempla el relato, como si de una representación teatral o de un espectáculo circense se tratase. En el modelo primitivo, prima la atracción sobre la integración de la mirada en la narración.

Siguiendo esta línea, Noël Burch relaciona el MRP con espectáculos como el circo: “El final punitivo procede directamente del circo (la caída a base de puntapiés en el culo de una salida de payasos) y de ciertos números de *music-hall* que sin duda se derivan del mismo” (Burch, 1987, p. 198).

Parece claro que el cine primitivo está más emparentado con la atracción, lo teatral y circense, que con la construcción de un “efecto diegético” pleno que introduzca al espectador en una narración autosuficiente. Lo que distingue los espectáculos teatrales y circenses es que la mirada del espectador sobre la representación es frontal y nunca accede al mundo diegético de los protagonistas. Esa frontalidad es considerada por Noël Burch como uno de los rasgos distintivos de MRP, “junto con la autarquía del cuadro (incluso después de la introducción del sintagma de sucesión), posición horizontal [...], conservación del cuadro de conjunto y centrífugo” (Burch, 1987, p. 194).

Como en una representación teatral, en el MRP hay una cuarta pared que separa el mundo del relato de la posición del espectador. Cuarta pared que, en el caso del cine primitivo, se rompe en algunas ocasiones pero en una única dirección: de la pantalla al ojo y no a la inversa.

El primer ejemplo de esa invasión al mundo del espectador lo encontramos en la llegada del tren de los Lumière. Si analizamos la posición de la cámara elegida para esta película iniciática, vemos que se trata del eje de acercamiento del tren hacia el tomavistas.

La mirada de la máquina y la mirada del espectador se solapan, se convierten en una sola. El tren no avanza sobre un objeto pasado (la cámara) con la capacidad de aprehender la luz (y su tiempo) y luego evocarla en una sala oscura. El tren avanza inexorablemente hacia el espectador que no se percata de la cámara como umbral y como muro que separa la imagen pasada, de un hipotético objeto físico presente (imagen 2).

Imagen 2

Esquema de la mirada en la llegada del tren de los Lumière



De este modo, se puede decir, que el cine en su primera representación hace añicos la cuarta pared teatral decimonónica. Para Noël Burch, esta invasión del mundo diegético es una prefiguración de lo que será el MRI. “Los ingleses, como he señalado tuvieron sorprendentes intuiciones de la esencia del MRI. Y la precocidad de las películas [...] parece proceder de una especie de angustia sentida frente a la 'distancia primitiva'” (Burch, 1987, p. 206).

El crítico deja claro que el MRP produce una “angustia” ante la imposibilidad de anclar nuestra mirada sobre el relato. El espectador es incapaz de alcanzar todos los niveles de lectura que en él se intuyen y de aprehender toda la información, ya que su mirada choca contra el muro de la cuarta pared. Desde ese distanciamiento frontal, el espectador no se puede posicionar en el centro de la narración para contemplar sus más insignificantes detalles. Por ello, de una forma intuitiva, algunos realizadores (como ya hicieron los Lumière) lanzan, literalmente, el mundo diegético contra su mirada.

El crítico lo detecta en producciones británicas de principios de siglo como *How it Feels to be Run Over* o *The big swallow*. Una aniquilación de la cuarta pared que separa ambos ámbitos, pero nunca un desplazamiento inmersivo de la mirada del espectador en el mundo diegético.

Y esta película [*How it Feels to be Run Over*], junto con *The big swallow*, con *What happend on 23rd Street in New York City*, representan otros tantos choques contra “la barrera invisible” que mantiene al espectador en un estado de exterioridad (Burch, 1987, p. 206).

No es difícil emparentar esta “barrera invisible” con la cuarta pared que marca el posicionamiento exterior de la mirada sobre el texto primitivo. La mirada del espectador se coloca siempre fuera del relato, aunque puede ampliarse como si desde el patio de butacas usáramos lentes aumentables.

Y en definitiva, ¿no es eso lo que le sucede a Jeffries en *La ventana indiscreta*? ¿No contempla el relato sin que su mirada pueda acceder a lo que sucede en ese patio de vecinos? ¿No siente esa angustia de exterioridad? ¿No termina de irrumpir la realidad del relato en su posicionamiento exterior?

4. La frontalidad de la mirada como elemento articulador del discurso en *La ventana indiscreta*

El telón teatral marca la frontera entre el mundo real y el de la representación y traza la línea imaginaria donde se erige la cuarta pared. Las persianas del apartamento de Jeffries hacen la misma función que un telón teatral, se levantan al mismo tiempo que concluyen los títulos de crédito (imagen 3). Al igual que en el modelo teatral, la frontera que marca el límite de la cuarta pared, está delimitado también en el relato de Hitchcock.

Imagen 3

Fotograma de La ventana indiscreta



Hay que recordar que los títulos de créditos son una convicción exterior al relato, que dan cuenta, antes de que empiece (o cuando da sus primeros pasos), de los responsables que se encargan de dar marco físico al film. Las persianas (telón) suben, la evidencia del dispositivo (créditos) desaparece y comienza el relato. “Una ventana en la que, significativamente, se van abriendo sucesivamente sus persianas: el espectáculo se abre al público, empieza la función...” (Alberich, 1987, p. 220).

Muchos son los análisis que certifican este posicionamiento escindido del relato donde se coloca el protagonista de *La ventana indiscreta*. La ventana trasera, que da título al film (*Rear Window* en inglés) marca la línea que atraviesa la cuarta pared, y que separa el universo del espectador y el relato.

El crimen sucede en la distancia [...] La película saca provecho sin ningún reparo. ¿Acaso no es esa la enrevesada atracción del cine? Nos permite observar, mientras estamos a salvo de la participación física y por lo tanto [...] a salvo también del compromiso moral (Conrad, 2003, p. 45).

La ventana indiscreta es un espectáculo al que se asoma el protagonista, pero al que no puede acceder ni físicamente, ni a través de esa mirada ubicua que caracteriza al MRI. Hay que recordar que Jeffries está impedido físicamente por estar demasiado cerca del objeto en el momento de su representación (fotografió un accidente automovilístico, en el cual terminó implicado). Incluso los personajes del relato hacen continuas alusiones al carácter teatral, de atracción, que tiene el comportamiento *voyeur* de personaje interpretado por James Stewart. “En un principio Grace Kelly trata *La ventana indiscreta* como una obra teatral y no como un film. [...] El *show* ha terminado por esta noche”, declara ella, bajando las persianas” (Conrad, 2003, p. 195).

A esta idea que emparenta *La ventana indiscreta* con el MRP, o al menos el punto de vista de Jeffries sobre el mismo relato, hace referencia Enrique Alberich cuando afirma:

En este sentido es importantísimo el concepto teatral del film: unidad de espacio desde la que se observa un decorado fijo en la que se desenvuelven unos personajes que [...] su papel con una constancia no exenta [...] de fatalidad (Alberich, 1987, p. 221).

Es importante establecer una topología del espacio donde se desarrolla el relato, para comprobar cómo de exacto es el paralelismo entre la posición de Jeffries y la posición del espectador primitivo frente al relato articulado por el MRP.

Hitchcock parece seguir así la célebre teoría baziniana que entiende el cine como una ventana [...] abierta al mundo, y en la que el cuadro que constituyen los límites de la pantalla parecen adquirir para nosotros [...] rango de escondrijo [...] (Alberich, 1987, p. 220).

Si observamos la figura 2, solo hace falta sustituir los elementos del esquema planteado por la propia topografía del film de Hitchcock para corroborar sus similitudes. La posición de la mirada del espectador primitivo en el film se sitúa en el apartamento de Jeffries, espacio al que accedemos a través de una mirada ubicua propia del MRI. Miramos desde dentro, nuestra mirada ocupa ese espacio, desde ahí observa. La cuarta pared, esa “barrera invisible” de la que habla Noël Burch, en el espacio fílmico la ocupa la ventana que da título al film. Y la imagen cinematográfica, articuladora del relato, encontraría su trasunto en todo aquello que ocurre tras la ventana. La articulación del espacio y de la mirada que lo aprehende es el eje central del discurso.

El rigor con el que Hitchcock trabaja el punto de vista y el posicionamiento de la mirada es repentinamente cortocircuitado, cuando, en un momento, la cámara se ubica, esta vez sí, en el interior del patio de vecinos (nunca dentro de los apartamentos). Lo que puede parecer una concesión sobre su premisa regidora, no es más que una confirmación de que el discurso está articulado a la perfección.

Esto solo sucede cuando se pone fin a la representación. El telón cae, y uno de los personajes anuncia que el espectáculo ha acabado. Lisa baja enérgicamente las persianas con un rotundo: “se acabó el espectáculo”. Solo entonces, Hitchcock posiciona la cámara tras la cuarta pared, ofreciéndonos una mirada ubicua que se queda en el patio comunitario (imagen 4) y que no penetra en el interior de los apartamentos. La lógica interna del discurso, esa relación dialéctica entre el MRP y el MRI, se mantiene intacta.

Imagen 4

Fotograma de La ventana indiscreta



Y si la posición de la mirada con respecto a lo que sucede en ese patio trasero es la propia del MRP, también tendrán que serlo las acciones de los personajes que habitan ese espacio frontal y lejano que el público pretende, junto a Jeffries, escrutar. Aunque nuestra posición exterior y frontal nos conduzca a la frustración por la escasez de información y a la angustia por la falta de signos legibles que describe Burch, el director de *Rebeca* coloca esa “angustia” en el eje central de su relato. El auténtico motor de la narración y del suspense que define el trabajo de Hitchcock, es esa imposibilidad de ver más allá de las

paredes de esos apartamentos erigidos frente a la ventana de Jeffries.

Hitchcock, a este respecto, es totalmente riguroso en la planificación de la puesta en escena. El respeto escrupuloso al punto de vista por parte del director británico, despoja a los actores que habitan el espacio MRP de los elementos fundamentales de la “presencia humana”. Al observarlos, sus voces, en el mejor de los casos, son meros susurros. Sus rostros son inescrutables por la lejanía del punto de vista. Los personajes se presentan del mismo modo que ocurría en el cine primitivo:

Los actores continúan siendo vistos desde una gran distancia. Su rostro es apenas visible, su presencia en la pantalla solo es corporal, no disponen más que de una escritura de gestos. [...] Los soportes esenciales de la “presencia humana” –la escritura del rostro y sobre todo la voz– todavía están totalmente ausentes (Burch, 1987, p. 201).

Y es así como articula los personajes que se desarrollan detrás de la ventana trasera del relato: apenas escuchamos su voz, no accedemos a su rostro, se erigen como personajes del modelo primitivo como podemos comprobar en la anterior cita de Noël Burch.

Ese distanciamiento que convierte a los actores en personajes teatrales lo vemos, por ejemplo, en la “señorita corazón solitario”, que realiza una pantomima al celebrar una cena con un hombre ausente. Es un rasgo distintivo del lenguaje teatral evocar espacios o personajes ausentes por el rigor físico del espacio escénico, a través de los gestos de los actores. La “señorita corazón solitario”, a través de gestos puramente teatrales, construye la figura de un hombre que anhela y lo invita a una cena para representar una cierta normalidad social en el seno de su hogar (imagen 5). Jeffries contempla esta representación con auténtica atención de espectador teatral. En definitiva J. B. Jeffries contempla su vecindario desde el mismo punto de vista que el espectador del cine primitivo.

Imagen 5

Fotograma de La ventana indiscreta



Es importante remarcar, que la visión de lo que sucede delante de su ventana trasera, no es documental ni naturalista. Son auténticos relatos construidos con un arco narrativo claro. Desde el pianista frustrado que termina triunfando, a la mujer hastiada de los hombres, que recupera la felicidad con la llegada de su pareja, pasando por la “señorita corazón solitario”, que al fin encuentra la compañía en el pianista; lo que contempla Jeffries no son fragmentos de vida sin una estructura dramática, son construcciones dramatizadas de la vida, pura narración.

El hecho de que lo que vea tras la ventana sean proyecciones de su propia realidad –cada relato desarrollado tras la ventana se puede asignar a cada uno de los posibles finales de la relación amorosa entre Jeff y Lisa– no hace sino acentuar la idea de relato distanciado.

Relatos que, debido a la posición de distanciamiento de espectador, no contienen todos los elementos narrativos para que la información sea completa y suficiente en sí misma; el cine primitivo necesita de elementos exteriores para completar el relato en contraposición al MRI el cual se articula como un relato autosuficiente y cerrado en sí mismo.

[...] apartamiento de la instancia narrativa, esta afirmación de que la palabra del relato está fuera de la imagen –en la cabeza del espectador o en la boca del comentarista–, hoy damos por sabido que una película tiene que contar su propia historia, de modo que muchas veces nos sentimos incapaces para leer estos relatos (Burch, 1987, p. 195).

Como vemos en la afirmación anterior, el cine primitivo es incapaz de abarcar todo el relato por sí mismo, necesita de elementos exteriores –los comentaristas a los que hace referencia Noël Burch– para completar la narración. Un proceso parecido ocurre en *La ventana indiscreta*, que necesita de la interpretación del “comentarista” Jeffries para completar el relato que sucede delante de su ventana. En ese doble juego dentro-fuera del relato, este comentarista no puede ser omnisciente como los comentaristas que operan en el MRP. Lo que hace que no se llegue a completar el relato por falta de información.

Esta falta de información genera la necesidad de ampliar su mirada para acceder a más cantidad de información de lo que ocurre tras su ventana trasera. James Stewart, a este fin, utiliza elementos ópticos que amplíen su mirada natural. Igual que un espectador teatral, ante la imposibilidad de variar su posición con respecto al relato, recurre a elementos ópticos (anteojos) para amplificar su mirada.

Dos ventanas polarizan el film y, más allá de ellas, dos habitaciones. Pero la cámara no puede ya acceder libremente a todos los espacios, ha perdido su ubicuidad a la vez que la representación ha sido puesta en evidencia (González Requena, 1989, p. 150).

5. La coexistencia de MRP y el MRI en *La ventana indiscreta*

En el epígrafe anterior hemos descrito la topografía del espacio de *La ventana indiscreta*, haciendo alusión a la coexistencia de los dos modelos de representación en el texto fílmico. Ahora debemos ahondar en la relación

dialéctica entre estos modelos que ocupan espacios separados de dicha topografía y cuya frontera está marcada por esa ventana trasera, que hace las veces de cuarta pared.

De este modo, los dos puntos de vista que el cine ha desarrollado (el del cine primitivo, donde la mirada es exterior al relato y la del cine institucional donde la mirada se inserta en él) despliegan todo su dispositivo discursivo en esta película. Sin embargo, lo que pretende Hitchcock, y así lo hace saber en la entrevista que concede al autor de *Los cuatrocientos golpes*, es ejemplificar en un relato, con claridad expositiva, la misma estructura de un plano subjetivo, dentro de los cánones de MRI.

Por un lado tenemos al hombre inmóvil que mira hacia fuera. Es un primer trozo de film. El segundo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la exposición más pura de la idea cinematográfica (Truffaut, 1985, p. 186).

Lo que nos describe es la anatomía de un plano subjetivo, que para González Requena tiene una importancia capital en la construcción del modelo de representación institucional:

Se trata [...] de invitar al espectador a ver el acontecimiento narrativo a través de la mirada de los personajes, a mirar, en suma, con ellos, con lo que la mirada del espectador queda integrada –y borrada– en el tejido de las miradas diegéticas de los personajes (González Requena, 1989, p. 155).

Podemos deducir por tanto, que Hitchcock no abandona el MRI como pilar maestro en el que sujetar su discurso. Aunque pueda parecer paradójico, la articulación del MRP en *La ventana indiscreta*, parte de un posicionamiento exterior de una mirada subjetiva, que es un elemento fundamental para la construcción del MRI.

[...] a partir de un relato en apariencia absolutamente clásico y a través de la extrema densificación de un recurso, el punto de vista subjetivo, plenamente integrado en el modelo hollywoodiense, como Hitchcock selle su definitivo desplazamiento del mismo, desmantelando o deconstruyendo desde su interior el sistema espacial en que se sustenta (Castro de Paz, 2000, p. 110).

En el MRP la mirada de la cámara no está emparentada a ningún personaje. Es la mirada de un narrador exterior condicionado, como Jeffries, por su posición de exterioridad. Thorwald, desde el MRP invade el espacio del personaje-espectador, al igual que hacía el tren de los Lumière, o los bóldos de los británicos primitivos. Un personaje, que se ha mostrado con las cualidades del modelo primitivo, se inserta en un mundo visual ubicuo, representado en el apartamento de Jeffries y al mismo tiempo obliga al personaje-espectador a atravesar la cuarta pared para entrar definitivamente en el mundo del relato del que permanecía escindido (imágenes 6, 7, 8). Así, al entrar (caer) al patio de vecinos primitivo, el espectador accede a él con la mirada ubicua propia del MRI.

Imagen 6

Fotograma de La ventana indiscreta



Imagen 7

Fotograma de La ventana indiscreta



Imagen 8

Fotograma de La ventana indiscreta



El modelo de representación institucional (MRI) surge con los avances en el montaje de Griffith y la aportación de los formalistas rusos: la cámara y, con ella, la mirada del espectador, entran en la diégesis del relato. Las normas de continuidad hacen que se borre esa presencia gracias al montaje. Es decir, nuestra mirada penetra ubicuamente en todo el espacio de la narración, pero nunca es detectada; si lo hiciese nos introduciría en el relato y, al ser un elemento externo a este, la sensación de ficción saltaría por los aires.

El espectador parapetado en la articulación que el MRI hace de la mirada, apoyada en los principios de continuidad, puede contemplar el piso de Jeffries del mismo modo que a Jeffries le gustaría contemplar los apartamentos que tiene tras la ventana: verlo todo desde dentro e indetectablemente.

Puesto que el “minorismo” solitario y ubicuitario de la Institución necesitará como complemento indispensable la invulnerabilidad del espectador: es preciso que estos actores a quienes el espectador espía no le devuelvan nunca su mirada, hagan como si no se dieran cuenta de su presencia en esta sala concreta, es preciso que sus miradas no lo sujeten nunca a su localidad (Burch, 1987, p. 221).

El espectador contempla el relato desde el mismo relato. Para Burch, el MRI significará “su transporte al interior del espacio diegético visual” (p. 20). Del mismo modo que a Jeffries le gustaría ver lo que sucede en el piso de Thorwald con una mirada “espía” e indetectable para los actantes del relato.

La fórmula clásica es, básicamente, esta: que la mirada construida por el film –vale decir, también, la mirada que el espectador habrá de asumir si acepta el contrato enunciativo– sea percibida como homogénea e interior al universo narrativo. Es decir: construir una mirada interior al universo narrativo, una mirada, en suma, diegetizada (González Requena, 1989, p. 154).

Se presentan así dos lenguajes que actúan en paralelo: el desarrollado dentro del apartamento de James Stewart (MRI) donde la cámara es testigo invisible de lo que acontece y cuya mirada se inserta en el mundo diegético, pero nunca su fisicidad. Y otro lenguaje, frontal, emparentado con el cine primitivo, donde el punto de vista de la cámara es análogo al de la mirada frontal del espectador, incapaz de introducirse en el mundo diegético del relato. Ambos modelos, el MRP y el MRI se basan en que la cámara no pertenezca al mundo diegético. Si la cámara se evidencia en el relato, la ficción se rompe, ya que el dispositivo exterior al mundo ficcional, cuya presencia es obligada, se oculta para no perder la sensación de ilusión.

Sin embargo en *La ventana indiscreta* se introduce otra posibilidad: la de que una cámara que se evidencia como objeto físico en la diégesis, campe en el relato sin desarticularlo, ya que pertenece al mismo. Si esa cámara se activa y

es dotada de memoria tendremos una cámara inmersa en el universo del relato, que se encarga de ser el marco de la ficción que fija. Un modelo nuevo de representación, donde es el mismo relato y los elementos que operan en su interior los que se encargan de la representación.

6. Hacia la cristalización de un nuevo modelo

Veamos la descripción que hace Noël Burch de la película de Brighton:

¡No quiero, no quiero! ¡Antes me comeré la cámara! Un hombre de calidad, mientras está leyendo, se da cuenta de que un obseso de la foto, con una cabeza escondida bajo una tela negra, le apunta con el objetivo. Le ordena que se vaya, acercándose cada vez más, con grandes gestos y señalándole que se niega a que le fotografíen, hasta que su cara llena toda la imagen y, finalmente, solo se ve su boca. La abre y, primero el aparato y más tarde el fotógrafo, son tragados. Se retira masticando, mientras su rostro expresa la mayor satisfacción (Burch, 1987, p. 225).

Analicemos pues este breve cortometraje de la escuela de Brighton: El objeto representado (“un hombre de calidad”) percibe la cámara como amenaza y camina por el puente que le une al eje de la mirada hasta que su boca fagocita al objeto que se encargaba de su propia representación. Un objeto inserto en la diégesis, que pertenece al mismo universo de objeto representado, tiene la capacidad de fijar la imagen del mundo al que pertenece, pero cuando realiza esta función es literalmente devorado. Sin embargo, el relato no se cortocircuita ya que surge una cámara exterior al relato, invisible para el personaje, que da cuenta de lo que sucede a continuación. Esta cámara, en cuanto anclaje de una mirada ubicua, ya no representa una amenaza para el protagonista, está desaparecida. Es una cámara sin cuerpo, es pura mirada sin sustento físico donde fijarse.

Es curioso comprobar cómo en este revelador cortometraje el dispositivo se muestra en toda su fisicidad: la presencia de la cámara está unida a la

presencia del operador, y ambos son devorados por el personaje representado. Un objeto diegético capaz de fijar las imágenes desde el centro del relato, necesita de un operador que, al menos, lo active.

Esta dialéctica entre la cámara como objeto diegético que interactúa con el mundo que se encarga de representar y esa cámara sin cuerpo que ha mutado en mirada indetectable para los actantes de la diégesis (y que es el pilar fundamental en el que se apoya el MRI) forma parte del discurso central de *La ventana indiscreta*.

Noël Burch identifica el total desarrollo del MRI con el proceso que hace que la cámara desaparezca como objeto físico dentro del relato. Y señala algunos textos en los que la cámara, aunque pretenda convertirse en mirada sin cuerpo, no desaparece del todo en el universo narrativo. “En *The Cheat* de De Mille (1915) [...] la cámara todavía representaba un obstáculo a salvar [...]” (Burch, 1987, p. 223). Por lo que podemos deducir que la construcción de un modelo que tenga como elemento articulador una cámara que se perciba dentro del relato, necesariamente debe ser diferente (si no opuesto) al MRI.

En el camino hacia la consecución del MRI –de construir una mirada ubicua, indetectable y totalmente desvinculada del dispositivo que la genera– cuando la cámara se desplaza, realiza un movimiento que requiere de un dispositivo enorme para generar esta imagen (travelling, grúas, dolly). Estas operaciones pueden evidenciarse en el relato porque necesitan ocupar un espacio físico que puede interferir en el espacio diegético. Aunque la cámara se convierta en mirada sin cuerpo, el cuerpo de la cámara convive con el espacio donde se desarrolla la acción, tanto que los personajes pueden chocar con ella. Y si la cámara se desplaza, puede encontrar obstáculos físicos y reales que dificulten o impidan esos movimientos. En el MRI la cámara siempre se oculta, pero sus movimientos son limitados dependiendo de las posibilidades del dispositivo.

De nuevo Hitchcock da un salto de gigante a este respecto. En *La Soga* la cámara se mueve libremente como mirada incorpórea sin que parezca que haya ningún elemento físico que se interponga en su enorme dispositivo. Para ello, Hitchcock crea un decorado móvil cuyas paredes se desplazan, para dejar pasar el dispositivo que se encarga del movimiento de las enormes cámaras de la época y crear esa mirada sin cuerpo que puede transitar a través del relato de forma indetectable e imparabile. Con el auge del cine digital esa mirada

pierde toda su fisicidad, llegando a penetrar en el agujero de una cerradura como hace David Fincher en *La habitación del pánico* (2002).

En el cine clásico, los movimientos de cámara están unidos al desplazamiento de los personajes. Se intenta ocultar el movimiento de la cámara con la intención de no evidenciar el dispositivo, de ocultar todo aquello que es exterior al relato y que puede dinamitar el efecto diegético. En el cine narrativo postclásico, la cámara se mueve con mayor libertad, sin que se perciba por parte del espectador como una realidad exterior que deshace el relato. Noël Burch señala el film de Hitchcock como clave en este cambio de paradigma:

The Rope es, por otra parte, una rigurosa demostración de la tesis de Eisenstein según la cual es posible recrear el montaje clásico en el interior del plano secuencia, únicamente mediante la estrategia del movimiento y del encuadre (Burch, 1987, p. 253).

Acerca de *La Soga*, Hitchcock hace esta reflexión sobre los límites del lenguaje que dejan claro su interés por experimentar con su trabajo y ampliar las fronteras expresivas de acto fílmico:

[...] rompía con mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia. Sin embargo, rodé la película teniendo en cuenta un montaje previo; los movimientos de la cámara y los movimientos de los actores reconstituían exactamente mi manera habitual de planificar; es decir; mantenía el principio de cambio de proporciones de las imágenes en relación con la importancia emocional del momento dado (Truffaut, 1985, p. 153).

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, volvamos a *La ventana indiscreta*. Como hemos visto, el telón se abre y el relato comienza. La cámara se mueve libre por el decorado, levita sobre el patio de vecinos y penetra por la ventana/cuarto pared que articula todo el discurso. Es una mirada que

Sánchez Sánchez, Francisco Manuel
Desde la coexistencia de modelos de representación, hasta...

pertenece a un narrador extradiegético. Aún no se ha creado la total identificación entre la mirada de la cámara ubicua y la mirada del personaje inserto en el relato. Este punto se matiza con el hecho notable, de que el protagonista duerme y, por lo tanto, su mirada no está activada (imagen 9). La cámara parece que no tiene impedimento físico para desplazarse, es pura mirada ubicua sin sustento físico que la genere.

Imagen 9

Fotograma de La ventana indiscreta

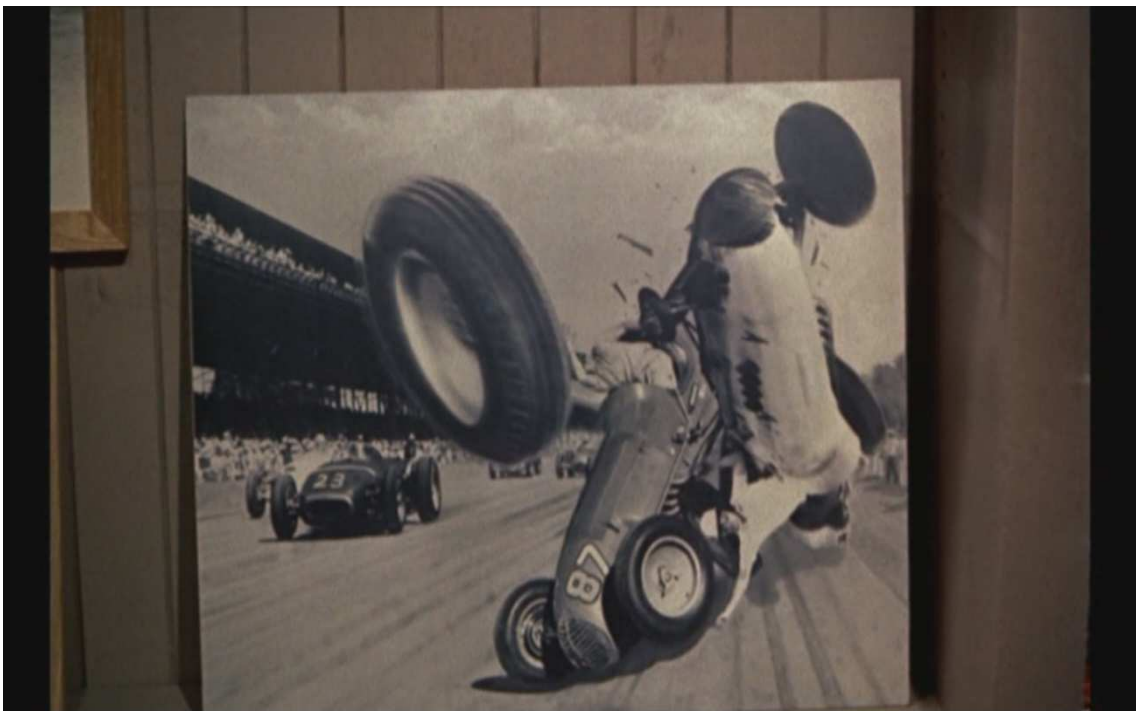


Esta mirada ubicua, generada por una cámara cuyo rastro físico ha sido borrado totalmente del relato y que pertenece a un narrador extradiegético, se encarga de recoger la presencia de una cámara de fotos rota. Una cámara que carece de mirada porque está desactivada al haber ocupado el espacio físico del espacio representado. Esta convivencia de la presencia física del objeto que representa y lo representado, se hace patente en la fotografía del accidente automovilístico que se encuadra a continuación. Una rueda vuela en el eje de la mirada hacia la posición de la cámara (imagen 10). Aunque se trate de una imagen fotográfica sin movimiento, podemos intuir lo que sucede a continuación: el dispositivo (la cámara) es hecha añicos y el operador de la

misma (Jeffries, el protagonista del relato) herido y postergado a una silla de ruedas que impide su movilidad. “Obedeciendo a la admonición de Capa, ha logrado acercarse más de la cuenta a uno de sus objetivos: se aventuró en la pista para fotografiar un coche de carreras y fue arrollado” (Conrad, 2003, p. 89). Dispositivo y operador corren parecida suerte a los del corto de Brighton.

Imagen 10

Fotograma de La ventana indiscreta



La cámara y el objeto que observa pertenecen a la misma diégesis que en su muestra más brutal (un accidente automovilístico) puede incidir en la fisicidad de esa mirada que ha perdido su ubicuidad para pertenecer al universo narrativo. En definitiva, el objeto que se hace cargo de la mirada está evidenciado en la diégesis. Algo que no encontramos ni en el MRP ni en el MRI.

Esto ya se prefiguraba en la película de Brighton, pero más como experimento que como auténtica formulación discursiva que conduce a la eclosión de un modelo nuevo. Hitchcock, como hemos visto en el apartado anterior, recurre tanto a los procesos del MRP como los de MRI para articular su discurso. Pero aun así algo se le escapa, surge una necesidad, que tiene que ver con la

interpelación directa al espectador, a su pura fisicidad. Hitchcock nunca oculta su deseo de agredir al espectador y para ello no le sirve ni el MRP ni el MRI.

El MRP coloca al espectador fuera del relato, parapetado detrás de la cuarta pared y el MRI posiciona la mirada del espectador dentro del universo del relato, pero se trata de una mirada ubicua e indetectable, donde el espectador, en palabras de Noël Burch, debe ser “invulnerable”.

De cualquier modo, para alimentar el deseo de agredir al espectador, de incomodarlo en grado sumo en la seguridad de su butaca en la sala oscura, necesita de otros procesos discursivos. Ese es el origen del desarrollo de un nuevo modelo de representación, que tiene en la amenaza a la mirada de espectador y a su propia fisicidad, el elemento catalizador de su génesis, desarrollo y consolidación. Esta es la razón por la cual la mayoría de los textos cinematográficos, que desarrollan este nuevo modelo, se puedan inscribir en el género de *thriller* (*El fotógrafo del pánico, Tesis*) o de terror (*El proyecto de la Bruja de Blair, Rec*).

En la identificación total del punto de vista del personaje y del público, Hitchcock pretende agrietar las defensas donde se parapeta el espectador. De esta idea, ya daba cuenta Truffaut en una de las preguntas que hizo a Hitchcock: “además, James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film” (Truffaut, 1985, p. 187).

James Stewart necesita la máquina para ver más, para intentar tener acceso visual al relato al que no puede tener acceso físico. Nuestro sistema visual y el del personaje utilizan el mismo dispositivo diegético para amplificar la mirada. Es decir, Hitchcock utiliza el teleobjetivo para hacer físico al espectador dentro del relato, para que esa identificación aún sea mayor. Pero es evidente que el objeto no mira, quien mira es el personaje a través de él, y aunque estos mecanismos hacen que el espectador esté muy presente dentro de ese apartamento, su presencia física sigue siendo indetectable.

Hitchcock envía un elemento que habita el espacio del apartamento de Stewart al mundo escindido de su mirada. Ese elemento no es otro que el de su novia, interpretada por Grace Kelly. Este personaje –su imagen, ya que no su mirada– se inserta dentro de ese mundo exterior y frontal que contempla Jeffries tras la ventana. Nunca vemos a través de los ojos del personaje interpretado por Grace Kelly, cuando habita el otro lado del patio de vecinos. Jeffries diseña una

estratagema para que el asesino desaloje el espacio que va a ocupar Lisa. Pero cuando este vuelve y ella no ha conseguido regresar a la seguridad del punto de vista exterior que siempre hemos ocupado, la sensación de amenaza es brutal. Debido a la empatía que sentimos con el personaje, la sensación de desasosiego aumenta cuando contemplamos impotentes cómo el asesino se dispone a agredirle. Mientras, el espectador sigue protegido en la tranquilidad de la sala oscura, igual de oscura que la posición de la mirada de Stewart.

Solo hay una puerta para que estos dos mundos se unan, para que sea agredida nuestra mirada, que se ha intentado fisificar a través de la presencia del teleobjetivo: la invasión del eje de nuestra mirada. Igual que ocurría en el caso del cortometraje de Brighton, aquel que percibe la cámara como amenaza (en este caso el teleobjetivo) termina devorándola.

Justo el momento de máxima tensión, cuando el personaje de Kelly se ha salvado por la presencia de la policía, el asesino nos mira, aunque, en realidad mira al teleobjetivo, objeto que sutura la mirada del espectador y la del personaje (imagen 11). En esa mirada es donde el terror habita. El mundo al que no podemos acceder sí ha accedido al nuestro, del mismo modo que los espectadores del Grand Café temían el irrefrenable avance de la máquina.

Imagen 11

Fotograma de La ventana indiscreta



El asesino termina accediendo al espacio del apartamento donde nuestra mirada había convivido con la de los personajes y se había hecho más física a través de un objeto perteneciente a esa diégesis. La amenaza es total, amplificada porque, igual que nosotros estamos en una sala oscura que nos protege de lo que acontece en la pantalla, Stewart pretende refugiarse en la oscuridad de su propio apartamento. Pero sabe que ya las fronteras han estallado, el terror ha cruzado el puente del eje de la mirada. Solo destruyendo el dispositivo podrá salvarse. Debe romper ese puente que une su curiosa mirada, con la cruel mirada del asesino. Para ello recurre a la luz del *flash* de su propia cámara. De este modo, Stewart hace una doble operación: desarticula la mirada del asesino y la suya propia ya que, por primera vez, no quiere mirar, sabedor de que la amenaza ha cruzado por el umbral abierto de su mirada.

El texto de Hitchcock utiliza la cámara como bisagra que une el mundo diegético del relato y la mirada ubicua e indetectable del espectador. Pero no lo logra del todo, ya que el objeto que utiliza es el teleobjetivo de su cámara fotográfica, de hecho nunca fotografía lo que ve a través de él. Se trata de un objeto sin memoria, sin capacidad de capturar la realidad y devolverla momificada en su propia apariencia. Aunque lo usemos para amplificar nuestra mirada, no deja de ser un plano subjetivo de la propia mirada de Stewart. La estrategia de Hitchcock nos acerca al mundo diegético de ese apartamento, pero seguimos entrando a través de la mirada de otro personaje, a través de la discursivización de la mirada.

Hitchcock también consigue articular ese eje del terror que une nuestra mirada con el objeto (en este caso la mirada del asesino) y lo hace sin desarticular el relato. En el MRI nuestra mirada nunca se coloca en el eje de la mirada del personaje. Si eso sucede, se muestra el contraplano que especifica que el personaje no nos está mirando directamente a nosotros, sino a un personaje cuya mirada subjetiva usamos para acceder al relato.

Aunque esto sea también así, el hecho de la identificación entre personaje y público a través del objeto, hace que se potencie esa inmersión física del espectador en el relato. Nos sentimos descubiertos cuando el asesino mira al teleobjetivo y por lo tanto al eje de la mirada de Stewart y, en cierta manera, a nuestra propia mirada. "En el cine americano posterior a 1908 [...], la mirada

dirigida al centro del objetivo es una mirada a los ojos de cada espectador tomado individualmente” (Burch, 1987, p. 220).

Pero si partimos del MRP o MRI toda identificación parte de una convención discursiva. Sin embargo al colocar un objeto real, la cámara fotográfica o cinematográfica, y hacerlo mirar desde el mismo relato se genera una imagen al margen de cualquier discursivización. Solo hace falta superponer esta imagen totalmente diegética –que emana desde el centro del universo narrativo– sobre el dispositivo exterior que da cuenta de él para que el efecto de realidad sea totalmente objetivo, sin ningún filtro discursivo.

Estamos viendo un objeto puro que parte del relato, el único objeto que no es representación de sí mismo, sino absolutamente real. Estamos ante una imagen cinematográfica que al mismo tiempo pertenece al relato. Un objeto que, en toda su fisicidad, pertenece al mismo universo de expectativas del espectador, por lo cual puede tornarse en amenaza. Una imagen que ya no representa a un objeto, una imagen que es un objeto en sí misma, que evidencia su fisicidad en el mismo centro del relato: una imagen objetual.

Atendamos a un fragmento del film que es fundamental para la construcción de esta imagen objetual: los personajes sospechan de que Thorwald ha enterrado a su esposa en una jardinera en el patio. Pero no tienen nada para comprobarlo. Hasta que recurren a una imagen fotográfica, una fotografía que ha congelado un momento concreto. En una secuencia del film, se compara esa fotografía con la plano subjetivo de los protagonistas.

Recurren a una imagen fotográfica como anclaje a lo real, como único elemento que puede revelar una verdad oculta. Tanto el patio como la fotografía la vemos a través de los ojos de los protagonistas, pero la analogía del objeto con la imagen discursivizada, hace que se nos muestre más real. Aun en *La ventana indiscreta*, la imagen puramente objetual no está construida, aún accedemos a ella a través de los mecanismo del MRI (plano subjetivo) pero el siguiente paso será que esta imagen fotográfica, que se ha generado desde dentro del relato, se monte junto a la imagen fotográfica discursivizada que sustenta el MRI (*Tesis*) para terminar siendo el único dispositivo generador del relato (*Rec*).

7. Coda: cristalización, desarrollo y consolidación del modelo de representación objetual

Hitchcock utiliza la frontalidad de la posición de la mirada propia del cine primitivo para crear el eje central de su discurso en *La ventana indiscreta*. Esa incapacidad del espectador para estar dentro del relato es lo que crea el suspense, rasgo definitorio del estilo del cineasta británico. Precisamente, es la dosificación de la información al personaje, donde encuentra su material de trabajo el realizador.

No puede ser más conveniente un modelo de representación, incapaz de abarcar todos los rastros de información del relato, para construir el suspense que precisamente se basa en escamotear, o directamente omitir, información narrativa.

Por otra parte, el lenguaje del MRI sirve de marco para toda la narración, ya que la frontalidad, antes citada, parte de un plano subjetivo, de un personaje de la diégesis. El mundo que rodea al personaje está representado siguiendo los principios de continuidad que definen el modelo institucional, con una mirada ubicua e indetectable en el centro del relato, que pertenece a una cámara exterior a este, cuyo rastro de fisicidad ha sido borrado a través del *raccord*.

En conclusión lo que vemos dentro del piso de Jeffries está representado a través del modelo institucional y lo que el espectador ve desde el piso de Jeffries se asemeja al carácter frontal de MRP, aunque necesitemos una mirada subjetiva propia del MRI para ubicar la mirada. De este modo, la coexistencia de los dos relatos está perfectamente articulada y justificada en las intenciones discursivas y narrativas de Hitchcock.

Pero Hitchcock va más allá introduciendo procesos que no pertenecen a ninguno de los dos modelos de representación. Todas estas operaciones tienen como elemento principal, posicionar un objeto capaz de tener una mirada propia dentro de la diégesis.

Si bien introduce un objeto con mirada, esa cámara fotográfica y su teleobjetivo, no lo activa en todo el film. Como elemento que antecede un modelo, podemos intuir que el siguiente paso sería que ese elemento pudiera fijar el mundo diegético desde el centro del universo narrativo. Un dispositivo interno al relato, que pertenece a la diégesis y que es capaz de representar el mundo que le rodea.

Pero esta vez no se trata solo de un dispositivo óptico que amplifique la capacidad de mirar como era el teleobjetivo de *La ventana indiscreta*. En este caso se trata de una cámara cinematográfica, un objeto con memoria, que no solo sirve como filtro de la mirada, sino como huella del mismo acto de terror. Hay un objeto diegético que a su vez tiene la capacidad de capturar esta huella de luz, es decir, ser capaz de fijar diegéticamente el relato. Michael Powell alcanzará este nuevo hito en la consecución de la imagen objetual con el film *El fotógrafo del pánico* (1962). En este film Powell añade otro atributo al dispositivo cinematográfico, se trata del objeto que mata, que fija la huella de lo real, que momifica la muerte y su mirada.

Pero las imágenes que se fijan dentro de la diégesis en la película de Michael Powell se proyectan dentro del relato y las contemplamos a través de la mirada subjetiva. Estamos lejos aún de abandonar la articulación propia del modelo institucional.

El siguiente paso sería ver esa imagen que se ha fijado en el centro de la diégesis (la diapositiva del patio de vecinos en *La ventana indiscreta*) no desde el plano subjetivo, sino desde el interior del mismo dispositivo que se ocupa del acto fílmico. Esto aparecerá en *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar donde la imagen generada por una cámara inserta en el relato, se monta junta a la imagen generada por una cámara exterior al relato. Para acceder a esa imagen objetual no necesitamos de la mirada de ningún personaje. Podemos verla en su total fisicidad ya que está hecha del mismo material que la imagen exterior que se ocupa de la narración.

El último paso para alcanzar un modelo nuevo de representación es que la imagen objetual se libere del MRI y genere un discurso nuevo. Este paso definitivo se articula en *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), donde el marco institucional desaparece y la imagen producida por el dispositivo inserto en la diégesis es la única que se ocupa del relato.

Para consolidar un modelo plenamente autónomo es necesario erradicar la última discursivización exterior al relato: el montaje; que ya había perdido los principios de continuidad que rigen el MRI, pero que en *El proyecto de la bruja de Blair* se regía por reglas discursivizadoras exteriores al universo diegético que generaba la imagen. Es necesario un montaje de cámara puramente objetual, donde el dispositivo sea el único responsable de aprehender el

universo diegético, como ocurre con *Rec*. Toda esta evolución, aquí esbozada, se abordará en profundidad en estudios posteriores.

Bibliografía

- Albèra, François (1996): *Los formalistas rusos y el cine*. Paris: Nathan.
- Alberich, Enrique (1987): *Alfred Hitchcock. El poder de la imagen*. Barcelona: Libros Dirigido.
- Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bazin, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, David (1995): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David y Thomson, Kristin (1995): *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Burch, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, José Luis (2000): *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- Comolli, Jean-Louis (2010): “¿Inventar el cine?”. En Comolli, Jean-Louis: *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Conrad, Peter (2003): *Los asesinatos de Hitchcock*. Madrid: Turner. *Ideología*
- González Requena, Jesús (1989): “Viendo Mirar (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)”. En Luengos, Javier (coordinación): *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- Gubern, Román y Prats, Joan (1979): *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets.
- Gunning, Tom (2006): “Cine de atracciones. El cine de los comienzos, su espectador y la vanguardia”. En Strauven, Wanda (edición): *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Marzal, José Javier (1998): *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Mitry, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*.

Barcelona: Ariel cine.

Saussure, Ferdinand de (1991): *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

Tobías, Ronald B. (1999): *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Truffaut, François (1985): *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.