

Metaphors and archetypal symbols of the domestic space. Its recreation in the film *Rear Window*

Metáforas y símbolos arquetípicos del espacio doméstico. Su recreación en el filme *Rear Window*

Carlos Pantaleón Panaro

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República, Uruguay

Abstract

Working with the territory of the imaginary, which appears differentiated from the baggage of fictions that each viewer possesses, is to work at the level of archetypes.

Gilbert Durand inaugurated a new archetypal method of approaching the creative imagination according to which the territory of the imaginary appears differentiated from the baggage of fictions that each community possesses.

This IMAGINARY is defined as the set of mental and visual images through which the human being, individually or in society, organizes and symbolically expresses his relationship with the environment.

The motor that animates this symbolic system is the first contingency with which the individual finds himself, his own expiration, the death that a chronological or devouring time imposes on him.

This fear is embodied in the theriomorphic images that preside over two dynamic schemes, that of the threatening movement and that of the tearing bite, and the catamorphic images: the fall that instantly supposes the passage from the immortal condition of the being to its mortal condition, -the expulsion from the womb, from Paradise, the inauguration of chronological time, and the experience of death— and the darkness that produces the archetypal terror of darkness. These figures are opposed by light and standing up.

*Starting from the basis that the real appears veiled before systems of symbolic approximation that remain behind everyday experience, this work analyzes the film *Rear Window* by Alfred Hitchcock in the light of the Imaginary exposed by Durand.*

Keywords: Gilbert Durand, imaginary, archetype, theriomorphic image, catamorphic image

INTRODUCCIÓN

El discurso de la razón siempre encuentra un medio simbólico para expresarse, sea este verbal, gestual, o cinematográfico. La obra de arte, cualquiera sea su especie y el proceso que le da origen, maneja lenguajes, medios simbólicos que como tales pueden revelarnos el fundamento del discurso.

Una obra de arte posee múltiples significados y promueve múltiples lecturas, aunque su creador pueda priorizar alguna de ellas. Como escribía Oscar Wilde «no es la vida, sino al espectador a quien refleja realmente el Arte».

La capacidad potencial de un filme incrementa su valor como material para estimular nuestra percepción, nuestra imaginación y nuestro conocimiento de las

cosas y de nosotros mismos mediante el planteo de relaciones y comparaciones que se articulan entre sí o con otros componentes de otras disciplinas.

Trabajar con el territorio de lo *imaginario*, que aparece diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada espectador, es trabajar en el nivel de los *arquetipos*.

Si las figuras del *suspense* que maneja Hitchcock estremecen a públicos de diferentes épocas y culturas, es porque sus *figuras* son fragmentos que generan constelaciones de imágenes reconocibles por todos y recrean universos que pertenecen a todos los seres por igual.

Este trabajo analiza las imágenes a partir de poéticas no logocéntricas. Parte de la base de que *lo real aparece velado ante sistemas de aproximación simbólica que quedan detrás de la experiencia cotidiana*, y reconoce que la capacidad imaginaria y figurativa siempre está entre el objeto y el sujeto, entre la obra de arte y el espectador.

Rear Window tiene un tema en común con muchos otros filmes de Hitchcock: trata el tema de lo *doméstico* en sus múltiples versiones y facetas. Lo doméstico es algo privado, interior, oculto y secreto a la vista del público en general. Por lo tanto, se contraponen a lo exterior y a lo público, y así lo presenta Hitchcock en la gran mayoría de sus filmes. Lo doméstico tiene como respuesta espacial y arquitectónica la *casa*, representada en el filme por la escenografía.

El interior doméstico presenta dos polos relacionados, encarnado uno por la vida interior del ser humano, y el otro por la casa, manifestación material del primero y en correspondencia directa con éste.

El análisis que se hace de este filme busca indagar acerca de temas espaciales universales que representan valores permanentes de la vida privada, *constantes* que son asumidas como *datos fundacionales de la vivienda* de cada lugar y de cada época ya que geografía y épocas diferentes han ofrecido sólo precisiones particulares.

Recurrir a *arquetipos* o *constantes* de la conducta humana que tienen su respuesta en el espacio, alojándose en recintos en apariencia disímiles, pero en esencia iguales (arquetípicos), permite abordar las variables en juego y organizar el pensamiento y su transmisión sobre una estructura común, facilitando la aplicación de uno de los recursos fundamentales de este estudio: *la comparación*, la instauración de relaciones entre dos o más cosas a los efectos de evaluarlas y tender una red vinculante de apoyo para poder abordar la complejidad del tema a investigar.

Generalmente, en las investigaciones sobre el tema de la vivienda, el espacio interior doméstico es objeto de una atención reductiva según algunos órdenes de

intereses básicos: el *arquitectónico* –influido por la historiografía de la arquitectura o de la problemática genérica figurativa– investiga la casa como *forma*, como hecho evocativo de otros valores, o como objeto abstracto, independiente de la actividad que allí se desarrolla; el *literario-filosófico*, fuertemente condicionado por corrientes dominantes del pensamiento se preocupa por analizar los *significados* de las formas, mientras que el *antropológico* –tributario de las ciencias humanas– privilegia las implicaciones psicológicas, sociológicas, de servicio y funcionales, respecto a aquellas figurativas y simbólicas.

Estos diferentes enfoques: el *espacial-formal*, el *funcional*, el de los *significados*, son desarrollados por diferentes disciplinas según sus materias de conocimiento, pero difícilmente integrados en las investigaciones sobre arquitectura.

Se encuentra en el cine, en el análisis de filmes debidamente seleccionados, la oportunidad riquísima de experimentar esta integración.

Los trabajos de escritores y teóricos, críticos del arte y de la arquitectura y en particular de las personas que han investigado el espacio doméstico tales como Gastón Bachelard (“*La poética del espacio*”), Christopher Alexander (“*Lenguaje de patrones*”), Perla Serfaty-Garzón (“*Chez-soi. Les territoires de l’intimité*”), Joseph Rykwert (“*La casa de Adán en el Paraíso*”), Witold Rybczynski (“*La Casa. Historia de una idea*”), entre otros, coinciden en la detección de significados inmutables de ciertos lugares de la casa ligados a la propia naturaleza humana y han buscado las formas primigenias de aquella, arquetipos presentes en todos los tiempos que adoptan diferentes apariencias. Si esto fuera así, el cine, a través de los filmes que tratan el tema, debería revelárnoslo. Que creadores tan disímiles por sus géneros cinematográficos hayan concebido historias basadas en el tema de lo permanente y arquetípico de la conducta humana debe llamarnos la atención no por lo novedoso del recurso, ya que casi todas las historias contadas se basan en arquetipos de la conducta humana, sino por el hecho de cómo *esas conductas describen vicisitudes en correspondencia directa con las arquitecturas que las albergan* y cómo, a su vez, esas arquitecturas, presentadas de modo tan dispar por distintos directores, se encuentran en estrecha relación con la conducta arquetípica y cumplen su función manifestándola.

De este valor arquetípico de las conductas y de los espacios se han valido muchos directores para enseñarnos y emocionarnos a través de la narración de diferentes historias. Manejando los recursos que identifican sus propios estilos, alcanzan con sus filmes a construir universos comunes con los que todo espectador se identifica y en los que todos se reconocen.

Muchos investigadores reconocen esta estrecha relación entre el *ser humano* y la *vivienda* que habita. Para Bachelard, es necesario que “*al exterior se contraponga la intimidad de la vivienda*”; para Philippe Ariès y George Duby, la vivienda tiene significado como “*lugar de memorias*” y según Peter

Altenberg, en ella los objetos son “*prolongaciones de nosotros mismos*”; Emmanuel Lévinas sostiene que “*nosotros nos apropiamos de cada cosa*”; Perla Serfaty-Garzon manifiesta que “*la casa suscita a la vez sentimientos, pensamientos y acciones que nos reflejan y dicen quiénes somos realmente. Modelada por un constante proyecto de apropiación, ella es una obra donde nuestro ser más íntimo se reconoce*”; para Norberg-Schulz, “*las cosas de la casa acercan el mundo, la casa tiene el deber de revelar el mundo*”. La casa, pues, además de ser concebida para defenderse del mundo, termina por manifestarlo.

OBJETIVOS

Se procura indagar en el filme considerando los temas espaciales que representan valores permanentes de la vida, en correspondencia con las constantes que son asumidas como datos fundacionales de la vivienda, y analizando la interrelación entre las imágenes y los distintos sistemas de significados subyacentes en diferentes estratos. No se trata sólo de ver y describir el espacio escenográfico, cómo está ejecutado –lo que integra el campo de los *recursos*–, sino de interrogarnos *por qué* y *para qué* son presentadas las cosas tal como son presentadas, lo que exige pasar al campo de las *interpretaciones* o de los *significados*, tomando como marco general la temática del *espacio doméstico*.

La importancia esencial del manejo de *arquetipos* radica en que constituyen la articulación entre el *imaginario* y los *procesos racionales* y *emocionales* desplegados para conocer el objeto. Esta relación se manifiesta en el hecho de que, en este nivel de análisis, una idea puede sugerir múltiples imágenes, al igual que una sola imagen puede suscitar muchas ideas.

Estimando que se *interpreta* sólo cuando se atribuye sentido o significación a algo que nos viene dado, en este estadio se pretende trascender el *sentido objetivo* de la interpretación como aquel sentido o interpretación que la obra tuviera previsto suscitar según su tema y argumento.

Si bien se toma al filme como base de una especulación, se trabaja a partir del conocimiento sobre un tema dado: el *espacio doméstico*. La concepción arquetípica del *espacio doméstico* permite suponer que éste se corresponde con el comportamiento del personaje que lo habita y del cual ese espacio euclidiano es su expresión y su representación visibles.

En resumen, se trata de encontrar el *arquetipo de conducta* seguido por los personajes del filme y el modo de expresarlo por la escenografía a través de *arquetipos espaciales*.

METODOLOGÍA

Dado que para ser abordado desde la *totalidad*, el conocimiento del espacio arquitectónico representado por la escenografía requiere la participación de la *totalidad del sujeto* y no sólo de su entendimiento, el trabajo plantea la investigación a través de la

observación y de la especulación profundas que habilite adentrarse en la dimensión simbólica y arquetípica¹ de la arquitectura, generándose una ejercitación que permita discernir entre la percepción psicofisiológica, los códigos de representación gráfica y cinematográfica, y el *imaginario cultural* con el que entronca la obra y cada espectador.

Este trabajo intenta poner en cuestión todos los parámetros de representación de nosotros mismos, del mundo y del universo, y aquéllos de la recepción del otro. Propone manejar la materia prima que son las *imágenes*, revalorizando la fantasía, la fabulación, devolviéndoles su poder creativo y apelando a lo *arquetípico*.

El campo inmenso de lo imaginario,² donde se reúnen las representaciones ligadas al tiempo y a la muerte, está jalonado de símbolos irreductibles que son una epifanía, aunque jueguen con lo invisible.

El método que se utiliza para el tratamiento del tema se basa en la comparación entre los símbolos y conductas arquetípicas explicadas por Gilbert Durand y los *arquetipos espaciales* o *espacios arquetípicos* relacionados con el espacio doméstico que son manejados en el filme *Rear Window* por Alfred Hitchcock para construir figuras de sentido que, apelando a la razón y a la emoción del espectador, producen los efectos buscados por el director, especialmente *suspense*.

Como se dijo, la comparación no se hace a nivel del estilo cinematográfico, sino de una concepción arquetípica del espacio *doméstico* que se corresponde con el comportamiento del personaje que lo habita y del cual el espacio euclidiano es su expresión y su representación visibles.

El intento por dilucidar este asunto pone en juego lo que se supone debe activarse en este nivel de investigación de un filme: la especulación profunda para adentrarse en la simbología de la escenografía considerada como arquitectura.

DESARROLLO

La construcción del espacio arquetípico

En los filmes de Hitchcock, el tratamiento del tema sobre el *espacio doméstico* está enmascarado por dos materias cuya apariencia es más poderosa y a las que, con más frecuencia, la mayoría de los críticos se refieren en sus trabajos: la trama policial y el *suspense*.

Aunque ciertos filmes de Hitchcock anteriores a 1954³ traten el tema de la transformación de la vida interior de un personaje en relación al medio, en ninguno de ellos se expresa esa transformación —el término implica *movimiento*— en sintonía con el espacio arquitectónico utilizado como escenografía de una forma tan intensa, económica y eficiente como lo hace en *Rear Window*. El tratamiento expreso del espacio doméstico comienza a manifestarse en Hitchcock a partir del filme *Rear Window* y sólo en algunos filmes posteriores a éste⁴.

En estos filmes se percibe una constante que los asemeja en lo temático y en lo protagónico al Jeffries de *Rear Window*: el personaje intenta, mediante

diferentes recursos, definir y consolidar de una manera estable y definitiva el espacio y el dominio de su propio interior, amenazado de destrucción por un *agente exógeno* inesperado y, obviamente, indeseado, y, una vez consolidado, poder preservarlo para siempre. Esta amenaza se ve expresada a través de la relación entre el personaje y su vivienda, y más precisamente mediante la presencia de una *fuerza desconocida* que intenta expulsarlo de ella.

Los personajes de los filmes de Hitchcock son seres incompletos que buscan su complemento a través de otros seres. Esta búsqueda es parte esencial de sus vidas. Mientras ese complemento no se alcanza son seres inestables, seres en tránsito. Hitchcock sostiene, como si de un teorema se tratase, que la completitud del hombre se adquiere a través de la pareja amorosa, del matrimonio estable.

En el plano de la imagen visual, reserva para esta situación la figura del hombre y de la mujer, sentados frente a frente a una mesa donde comparten una comida junto con sus vidas. La estabilidad de esta situación sólo se aloja en la imagen quieta, simétrica y centrada, frontal al cuadro, verdadero ícono que expresa la plenitud de una situación consumada, ordenada y armoniosa.

En el plano espacial-simbólico, la figura que alberga esta condición es *la casa* como espacio físico, el *hogar* como ámbito psicosocial. La casa, el hogar, al igual que la imagen centrada, simétrica y estática es sinónimo de orden y de armonía y se opone al caos que es movimiento, desorden y desamparo. El *orden cósmico* es representado por el *espacio interior doméstico* como representación del *cosmos* y encuentra su figura dilecta en la arquitectura de la casa. El caos es representado por el espacio exterior indómito, por las fuerzas desestabilizantes que azotan al hombre y destruyen su armonía. La vida del hombre se muestra así como la lucha perpetua por mantener el orden cósmico de su vida interior (de su dominio) contra el caos del mundo exterior.

Hitchcock nos quiere transmitir a través de estas obras que todo hombre aspira al orden, pero para alcanzarlo debe transitar el caos. El orden no se le brinda gratuitamente, sino que se cobra el esfuerzo por parte de quien aspira a conseguirlo.

Así como las situaciones genuinas de la vida, estables y armónicas, en el cine de Hitchcock se manifiestan por la imagen estática, es la casa —el hogar— el espacio donde se desvela la completitud y el equilibrio del ser humano. Es también el espacio que registra el proceso de construcción de ese *interior* de la persona mientras no se alcanza el estado de plenitud.

Ese proceso deja sus huellas en el espacio de la casa —espacio dominado e identificado— a través de su organización espacial y de su equipamiento. La relación que el hombre establece con la casa que habita expresa la relación entre el dominio personal y el dominio del espacio arquitectónico.

Si construirse una casa significa dar cuerpo a la *imagen prototipo*, es decir a la imagen de una situación intrauterina ideal que cada hombre lleva estampada en sí mismo, y *«representa la búsqueda continua de un*

útero ideal en el cual hacerse contener» (Vigna, D., Alessandria, M.S.), Jeffries, metafóricamente, aún no ha nacido o deberá nacer de nuevo para ser realmente un hombre.

Visto desde la óptica de este plano de análisis correspondiente al mundo de los símbolos y de los significados, aunque resulte extraño, el tema de *Rear Window* es el tema de la *muerte* y de la *resurrección*, y el de la lucha por no morir.

En el caso del personaje, esa muerte no implica la desaparición de la vida. Es una muerte que contiene otras muertes: el afincarse, el devenir adulto, el compromiso con el otro. Para que se produzca esa *resurrección*, deben ocurrir otras *muertes*: la pérdida de su salud y de su autosuficiencia y la muerte real de un prójimo. Esas *muertes* significan para Jeffries el hecho de *crecer*. Jeffries reiterará, metafóricamente, el ritual del nacimiento biológico, de separación de la madre y de todo lo que ella significa – amor y comprensión, comodidad acogedora, seguridad perenne, protección incondicional, todo eso representado por su casa y lo que ella contiene— a través de una segunda separación cuando caiga por el ventanal.

El mundo de las imágenes está enraizado profundamente en la materia, en el cuerpo. Hitchcock conoce muy bien esta relación. La postura erguida de Jeffries, suspendida por su lesión que lo obliga a estar permanentemente sentado o acostado, responde a los esquemas de *ascenso* y de *caída* que aparecen siempre juntos como polos de un par dialéctico, dinámico y poético, un retorno en su caso a los primeros meses de vida (Durand, G.).

La verticalización ascendente, la conquista de la verticalidad por parte de Jeffries, que se verá postergada por una segunda caída, configura un universo de valores masculinos, jerarquizados por el poder y el heroísmo que el personaje siente mermados, aunque no perdidos. Su postura es condescendiente con su actitud y con su accionar.

La imagen de Jeffries tumbado es la imagen del *retorno*, aparentemente no deseado, a lo interno, a lo doméstico, a la madre, a la casa; es el peligro de dejarse llevar, dejarse tragar y ser *caído* por la *muerte* como encarnación de lo interno, de lo doméstico, de la madre y de la casa. La *separación*, en cambio, está representada por la posición de Lisa, erguida y vital que expresa desprendimiento, búsqueda de un nuevo destino, de un no retorno al pasado, de un *salirse* del pasado. Y en ese salirse, Lisa intenta arrastrar también a Jeffries en un acto de extrema generosidad, pero también porque Jeffries es parte de su futuro.⁵ Sumamente inteligente, Lisa es consciente del peligro que significa que Jeffries termine deseando apearse al cuerpo doméstico que le ofrece su nueva situación.

De ese modo, espacio *interior* y espacio *exterior* son también los dos polos de un par dialéctico que sirve de soporte al par integrado por los otros dos polos, el de la *separación* y el del *retorno*.

Para Jeffries, la imagen de la casa, de un *interior* acogedor, del hogar como refugio y al cual siempre se puede recurrir y regresar para volver a salir, a separarse, es sentida como complemento de la

imagen de un *exterior* percibido y vivido como un *espacio* ajeno e inhóspito, desafiante, contrario al doméstico, que debía ser conquistado para sentirse vivo e identificado.

Estos dos *espacios* generan una doble polaridad dialéctica entre los que el hombre vive la experiencia de la *separación* y del *retorno*, de la conquista y de la abdicación, de la vida y de la muerte. Ambos, separación y retorno, quedan fijados en su psiquis y en su cuerpo desde el acto del nacimiento. Durante toda su vida el ser humano reiterará el ciclo de la separación y del retorno como acto de *heroísmo* y como acto de *renuncia*. Soportará la separación si considera que el retorno es posible y seguro, y si ambos son vividos como una libre elección y no como una imposición externa o ajena a su voluntad.

Ahora, impedido en su silla de ruedas, Jeffries no puede experimentar ese retorno ni esa separación, no las vive como una libre elección, sino como una imposición ajena a su voluntad.

El *espacio interior*, al que siempre se desea regresar –expresado materialmente por la casa y por el hogar– es el espacio del *dominio* del ser, el espacio de lo *doméstico*. El interior es vivido como un cosmos, como un universo completo en el cual cada hombre se reconoce plenamente.

El *espacio exterior*, en cambio, es el espacio de la lucha, los *dominios de lo ajeno* que el hombre no consigue dominar ni ordenar. Es el Caos, un espacio en *desorden*.

El espacio escenográfico-arquitectónico en *Rear Window* **La ingeniería del espacio interior doméstico**

Rear Window muestra una intimidad compleja y una escenografía sumamente elaborada a pesar de su aparente sencillez.

Esencialmente, consta de tres grandes sectores. El interior del departamento del protagonista –el fotógrafo L. B. Jeffries–, el patio trasero hacia donde se abre el monoambiente de Jeffries y los departamentos que rodean al patio y que Jeffries puede ver desde el suyo a través de un gran ventanal.

Este conjunto de tres ambientes, uno *interior* y dos *exteriores*, tiene una clara dirección y un orden dados por el sentido de la mirada del protagonista quien siempre observa hacia los departamentos de enfrente a través de su ventanal.

A la sucesión nítida de estos tres sectores le antecede un cuarto sector que nunca aparece en la pantalla, un *espacio fuera de campo* que, como una gran laguna topológica, está *detrás* del protagonista–observador–Jeffries y por el cual acceden a su departamento la enfermera Stella y su novia Lisa.

Puesto que ver es poseer a distancia, todos estos espacios componen la geografía del yo interior de Jeffries, su *dominio interior*, su *espacio interior doméstico*.

El *lugar* en el que Jeffries se mueve, aunque pequeño y restringido, es inevitablemente un laberinto de espacios y de tiempos en múltiples sentidos que

lo sustraen de una concreción material cerrada y lo devuelven a tramas imaginarias.

Su profesión y su trabajo como reportero y fotógrafo provocan que habitualmente su vida oscile entre su casa y el mundo. Los objetos de su departamento, mostrados al comienzo del filme en un breve panning, refieren al dinamismo de su actividad que se desarrolla entre su hogar y el exterior.

La casa, como centro o como refugio, como espacio dominado, se complementa con el *mundo* como extensión y como desafío, como espacio-caos a dominar, reafirmando ese movimiento de péndulo entre uno y otro polo, *separación* y *retorno*, al que todo hombre está sometido y vive como la *aventura de la vida*.

Confinado ahora al interior concreto de su casa, Jeffries es un ser en transformación y, eventualmente, incompleto. Sustituye el andar por el mundo, propio de su profesión, por la aventura de observar el universo exterior de su vecindario. Cada ventana que tiene frente a sí parece ser un país diferente que le ofrece paisajes distintos con los cuales consigue distraerse.

Este universo ocupa toda su atención y constituye una fuerza exógena que lo atrae y que lo atrapa. Sustituye, momentáneamente, a ese mundo exterior al que no podrá retornar hasta haberse recuperado de su fractura. En su caso, el movimiento de péndulo, de separación y retorno, más que físico-motriz, es imaginario.

En contraposición a esta *fuerza centrífuga*, que tiende a sacar a Jeffries de su interior, surge otra fuerza que lucha por devolverlo a un centro de estabilidad que se localiza en el centro geográfico de su monoambiente. Esa fuerza está encarnada por Lisa Carol Fremont, la novia de Jeffries.

Los recursos de Lisa para desviar la atención de su novio hacia el universo exterior y traerlo al del interior, hacia ella, son los recursos propios de las mujeres de Hitchcock: la seducción de la belleza y de la comida.

Estos recursos quedan establecidos durante la primera de las cuatro visitas que hace Lisa a su novio. Todos sus esfuerzos por atraer a Jeffries hacia el interior del monoambiente se resuelven en acciones centrípetas: el encendido de las lámparas y el suministro de la cena.

Las tres lámparas del departamento de Jeffries son encendidas en dos oportunidades por Lisa y en las dos, ella lo hace en el mismo orden, desde la lámpara más próxima a la ventana que da al patio hasta la más alejada e interna al departamento.

Así también, para que sólo la pueda observar a ella, coloca la improvisada e imprevista cena preparada en exclusivo restaurante de Nueva York, sobre una mesita rodante de modo tal que Jeffries no pueda mirar por el ventanal mientras come.

En la segunda visita, el esfuerzo de Lisa se hace patente de un modo explícito, directamente arrastra la silla rodante en la que Jeffries cumple su convalecencia desde el ventanal hacia el interior del espacio para impedir que él siga espiando por la ventana, *obligándolo* así a un *retorno* involuntario.

En un primer nivel de análisis descriptivo, esto es lo que ocurre durante gran parte del filme en el interior del departamento de Jeffries.

En otro nivel de análisis, se encuentra la conocida interpretación del filme como una metáfora del cine en la que Jeffries representa al espectador y sus vecinos, vistos a través de las ventanas de sus departamentos, representan otros posibles filmes cuyas historias se proyectan en las ventanas que Jeffries ve a través del ventanal.

A los efectos del análisis que trata este trabajo, podría considerarse otro nivel de interpretación en el que cada elemento de la escenografía y del atrezzo adquiere significados diferentes a los considerados en los otros análisis. También cada acción, cada movimiento, cada recorrido de los personajes está sometido a ese nivel de significación.

La clave radica en considerar ahora el plano del ventanal no como un límite del espacio entre el interior y el exterior —el *interior doméstico* de Jeffries y el mundo exterior—, ni como una pantalla de cine, sino como un *límite del tiempo*. Una membrana que califica al espacio en términos cronológicos: un tiempo presente y un tiempo futuro. El *tiempo presente* es representado por el monoambiente de Jeffries y por todo lo que en éste ocurre, la convalecencia del personaje, las atenciones de su enfermera y las visitas de su novia. El *tiempo futuro* está representado por el panorama que se manifiesta más allá del Patio, detrás de las ventanas de los edificios del vecindario que Jeffries alcanza a ver, pero que no puede alcanzar.

Cada una de estas ventanas trabaja como un cuadro dentro del cuadro, como una ficción dentro de otra ficción en el mundo hitchcockiano. En este sentido, la ficción en la ficción (que en el plano narrativo definiría un nivel metadieético), marca un umbral fundamental. Cada ventana (cada cuadro) que nos ofrece su ilusión de realidad (todas diferentes, una distinta para cada encuadre) entabla, a la vez, un doble diálogo: uno interior con el cuadro que él contiene y otro exterior con el que a él contiene —el cuadro detrás del ventanal en el que está Jeffries—. Así nace un diálogo de imágenes al amparo de una ilusión de realidad que cobija otras ilusiones de realidad re-encuadradas.

Estrictamente decir ficción en la ficción (que en Hitchcock se expresa por la figura del cuadro dentro del encuadre) significa ilusión de realidad en la ilusión de realidad.⁶ Es en este nivel de la imaginación estética que se entabla este diálogo de imágenes y es este nivel el propicio para el análisis que se propone.

Visto en uno de los planos posibles de análisis, Jeffries observa una serie de historias que viven sus vecinos por las que se muestra interesado, tomándolas como pasatiempo durante su tediosa convalecencia. Visto en otro de los planos de análisis, el que considera los dos estadios temporales recientemente propuestos, lo que observa Jeffries desde su presente son sus *alter ego* que se despliegan como alternativas de una vida futura en relación con Lisa, su novia.

Visto así, los *viajes* que realiza Jeffries para cumplir con el ritual de la *separación* y del *retorno* son viajes en

el tiempo, desde un presente a un futuro y viceversa, todos realizados sin desplazarse físicamente, sin moverse de su monoambiente, desde su silla de ruedas y a través de la ventana.

Estos episodios pueden ser interpretados como opciones diferentes e independientes entre sí, o considerados como una sucesión de estadios que terminan dibujando una vida futura imaginada por el protagonista, su propia vida futura, solo o en pareja, jalonada de episodios temporales, juventud, madurez, ancianidad. Todas las historias que se despliegan a la vista de Jeffries tienen un tema en común: la soledad, la carencia y la desdicha de sus protagonistas, pero en ninguno existe aún la amenaza de la muerte. Ésta parece estar fuera del alcance y de los planes de Jeffries y Jeffries fuera del alcance de la muerte.

Esas historias que Jeffries ve, las imagina como finales posibles de su relación con Lisa y, de alguna manera, las rechaza para sí y para ella. Por eso Lisa se afana por privarle de esa visión que contraviene sus intenciones. Intenta por todos sus medios que Jeffries no vea ese posible futuro desalentador y que sólo atienda el presente lleno de glamour que ella le ofrece.

En este contexto, también los objetos del monoambiente adquieren un significado especial, en particular las tres lámparas y la cama-sofá que ocupa el bay-window.

Así como el breve paneo del comienzo del filme revela la profesión y la situación del protagonista mediante la descripción visual de su instrumental de trabajo y de la causa de su invalidez, las formas de las lámparas sirven para describir la personalidad de Lisa y la función que cumple en la vida de Jeffries.

Como se dijo, las tres únicas lámparas visibles del monoambiente son encendidas por Lisa en dos oportunidades y en sentido centripeto, hacia el interior del departamento. En Hitchcock, la iluminación es sinónimo de clarividencia, de aclaración de las ideas, de aporte de soluciones. La lámpara es la portadora de esa luz.⁷

En efecto, Lisa ayudará a esclarecer los razonamientos que siguen a la hipótesis de Jeffries sobre el destino de la señora Thorwald y hará contribuciones esenciales en el desenlace final de los acontecimientos, pero el encendido de las lámparas en sentido centrífugo expresa también los esfuerzos de Lisa por distraer a su novio del tiempo futuro y conducirlo al tiempo presente.

La forma de las tres lámparas es diferente y cada una por separado revela una cualidad de Lisa. A medida que las enciende, Lisa menciona simultáneamente cada uno de sus tres nombres. Lisa, cuando enciende la primera lámpara que pende sobre la cama-sofá gracias a un fino mecanismo de ingeniería. La lámpara tiene una pantalla con forma de tutú, como la falda del vestido de fiesta que Lisa luce en su primera aparición. Como una bailarina clásica, Lisa tiene gracia, elegancia, feminidad, pero también, como el mecanismo de la lámpara, ella es práctica y eficiente. Carol, cuando enciende la segunda lámpara sobre la repisa del hogar, una lámpara de estilo más tradicional, arraigado al pasado

de donde parece provenir su segundo nombre, Carol – Carolina, variante de Carla, que significa mujer fuerte. Lisa es femenina pero de carácter persistente, fuerte y voluntariosa, decidida. *Fremont*, su apellido, lo pronuncia al encender la tercera y última lámpara, una lámpara sólida, despojada de adornos, de líneas recias y aplomadas, de estilo moderno, de mayor tamaño que las otras dos. Lisa posee la consistencia y la fortaleza que le da la posición económica de su familia.

Las lámparas, a su vez, están ubicadas en tres rincones diferentes del departamento. El del descanso y del amor conyugal, el del confort del amor maternal junto al fuego del hogar y el del trabajo fecundo, junto al escritorio y las fotografías tomadas por Jeffries.

De este modo, Lisa queda claramente identificada al igual que todas sus cualidades. Una mujer aparentemente voluble y frívola, adaptable, multifacética, persistente, capaz de suministrarle al hombre que ama, amor sensual, amor maternal, compañerismo y apoyo en el plano laboral.

El otro objeto importante en el equipamiento del departamento es la cama-sofá.

Al igual que el monoambiente, este objeto cumple múltiples funciones. Es cama, es sofá, es diván y, eventualmente, es camilla. No obstante no posee un estilo definido, es un ser anodino, sus líneas son neutras y adaptables, es un ser sin identidad aún si se lo compara con el más sobrio de los objetos del departamento. Como la relación entre Jeffries y Lisa, la cama-sofá espera una definición que le otorgue un perfil que la identifique.

La mirada de Jeffries a través de la ventana pasa por alto el sofá-cama. Si este objeto representa su relación con Lisa en el plano sensual, es obvio que ésta no tiene relevancia en la vida del personaje y ha sido sustituido, en todo, por la más incómoda silla de ruedas, más adecuada para observar a través de la ventana y alternar los puntos de vista.

En este plano de análisis, estos objetos y el ambiente en el que están insertos expresan el *tiempo presente* de los personajes –el estado actual de su relación amorosa– y lo que aparece más allá de la ventana, el *tiempo futuro*.

Pero el tiempo futuro de Jeffries y de Lisa no deja de ser una idea, una ficción, una hipótesis, ante la realidad del tiempo presente que ambos viven dentro del monoambiente.

El ventanal es un límite entre dos campos, un espacio interior, presente y *real* y uno exterior, futuro e *ideal* o de ficción que está por *delante* y al cual sólo se puede acceder mediante la mirada y la imaginación. Un mundo que sirve de referente al mundo real, a partir de cuyo conocimiento *visual e imaginario*, Jeffries *modela* su vida presente adoptando determinadas decisiones.

El ventanal re-encuadra los encuadres y de ese modo aumenta el nivel de ficción de los cuadros que Jeffries tiene frente a él. Son futuros posibles pero muy distantes aún en el tiempo y en el espacio.

De este modo, todo parece estar en orden. Jeffries instalado en la interioridad de un hueco placentero de su existencia presente y, aunque impedido de desplazarse por el mundo, aún controla su vida.

La tensión surge cuando la relación armónica y estable entre esos dos campos se dinamiza y deja de ser ideal para convertirse en real. Una supuesta muerte, un asesinato, aparece en uno de los departamentos frente al ventanal de Jeffries. Motivada por el deseo de aclarar la situación, Lisa ingresa al campo virtual, atravesando el Patio, por iniciativa propia, pero inducida por Jeffries y como consecuencia de esa *muerte* que ha aparecido en el *mundo ficticio del futuro*, hecho que genera un primer acontecimiento inquietante y amenazador.

Lisa deja el *espacio real del presente* y se interna en el *espacio virtual del futuro*, transformándose en uno de sus personajes e incorporándose a sus historias.

La consecuencia es nefasta. Jeffries advierte ese pasaje y, cuando ve a Lisa del otro lado del Patio, queda acojonado. Lisa se ha alojado inevitablemente en su futuro como una de las tantas opciones, la más peligrosa.

El episodio desencadenará el acto final: la expulsión de Jeffries de su cómoda posición y la caída al Patio desde el ventanal. El motivo: salvar a Lisa.

La fuerza que lo expulsará al exterior desconocido, a la incertidumbre del futuro, poniendo en marcha el tan temido devenir del tiempo que conduce a la muerte y que aparentemente había sido detenido, tiene su origen en su propia imaginación y se encarna en la persona de Lisa para cumplir su propósito.

El rincón ahuecado de un presente estanco en el que se había instalado Jeffries solamente para observar actúa ahora como una cuña que lo empuja a atravesar el ventanal y expulsarlo fuera de su interior.

El terror de Jeffries a caer al Patio desde su ventana es el terror a *desaparecer de la escena*, a *salirse del cuadro*, a *morir*. Ese acto significaría una *separación sin retorno*, una separación definitiva y la ruptura del ciclo ritmado por los viajes desde el tiempo presente al tiempo futuro y viceversa, figuras que suavizan la visión de la muerte llevándola al olvido, y silencian la angustia del paso del tiempo, mediante la repetición de los ciclos vitales.

La gestación del suspense

Antes de la expulsión, de la caída de Jeffries al Patio desde el ventanal de su departamento, Hitchcock desarrolla la figura del *suspense* manejando recursos arquetípicos apoyados en los sentimientos de persecución y desamparo, de separación y caída. Para ello se vale del espacio escénico, calificado en este nivel de análisis a través de la figura del *útero materno* y de la dual situación del espacio dentro y fuera de campo que la propia topología del filme ha construido.

Si bien en el filme anterior, *Dial M for Murder*, Hitchcock utiliza el espacio fuera de campo detrás del observador para generar *sorpresa*, es en *Rear Window* donde consigue un resultado eficaz de ese recurso para generar *suspense*.

Valiéndose de este recurso combinado con otros, consigue que la *sorpresa* se transforme en *suspense*, *acción suspendida* durante la cual el espectador

elabora múltiples hipótesis que confirmará o descartará durante el desenlace. Mientras que la sorpresa es instantánea, el suspense es un sentimiento de angustia y temor profundos ante la consumación de un hecho no deseado que subsiste durante un lapso mayor de tiempo.⁸

Si bien existen distintas secuencias en las que el espectador puede experimentar *suspense*, el más profundo, duradero e inquietante comienza cuando Lisa decide bajar al Patio junto con Stella para escarbar en el cantero donde supuestamente Thorwald ocultó alguno de los instrumentos del supuesto crimen.

Para comprender las situaciones que generan *suspense* en el espectador, es necesario recordar la calificación que Hitchcock realiza del espacio escenográfico desde el inicio del filme cuando, durante el pasaje de los créditos, comienzan a elevarse las cortinas del ventanal del departamento de Jeffries como si subiera un telón y se iniciara un espectáculo. La cámara se asoma al patio con un movimiento desde dentro hacia fuera, anunciando con ello que la acción se producirá más allá del ventanal.⁹

De este modo, el departamento de Jeffries queda calificado como la platea en la que se instalan los espectadores y el Patio y los departamentos vecinos como el escenario donde se desarrollará la ficción. El ventanal juega el rol de boca de escena o, refiriéndose al cine, de pantalla sobre la que se proyectan las diferentes historias (Pantaleón, C. 2017).

Esta calificación del espacio escenográfico es asumida por el espectador de modo inconsciente desde el principio del filme. Su expresión se afirma y se hace redundante con las acciones que desarrollan los personajes que observan durante casi todo el tiempo desde el departamento a la ventana donde se proyectan las otras ventanas con historias diferentes.

Dado que el espectador del filme percibe lo mismo que Jeffries, impedido como él de poder penetrar en las habitaciones vecinas, su focalización es la misma que la del personaje. Aunque el conocimiento de Jeffries se complete con el de otros personajes que actúan como informantes de hechos a los que él no podría acceder, estamos ante la presencia de un puro caso de *focalización interna* según la teoría de Gérard Genette (Cuevas Alvarez, E., 2014)

A partir del momento en el que Lisa se involucra con la hipótesis de Jeffries, ella se transforma en un complemento indisoluble del razonamiento de su pareja, percibe con él y reflexiona con él, aportando lo que Jeff no tiene, la intuición femenina y la posibilidad de desplazamiento. De ese modo, a los ojos del espectador, Jeff y Lisa llegan a formar un único y completo personaje que trabaja solidariamente para corroborar la hipótesis inicialmente planteada por el hombre.

Se manifestó más arriba que el suspense profundo y duradero comienza cuando Lisa y Stella deciden ir al patio a cavar donde se supone que Thorwald enterró algo que lo compromete, y se intensifica posteriormente cuando Lisa decide entrar al departamento de Thorwald para buscar el anillo de compromiso de la señora Thorwald. Ante esta situación, la angustia y

la desesperación de Jeffries se acrecientan, llegando a constituir un verdadero estado de *suspensión del ánimo* y de *fuerte emoción*. Estamos en presencia del *suspense*.

El espectador, compenetrado con el personaje, sufre la escisión de Jeffries, una parte de él, encarnada en Lisa Fremont, se ha desprendido y ha atravesado el límite de la realidad, penetrando en el encuadre prohibido de la ficción y del tiempo futuro al que él no puede llegar, región ajena y profundamente peligrosa, ahora *real* por la intromisión de Lisa. Como Jeffries, el espectador no puede hacer nada más que observar lo que sucede a través del teleobjetivo de la cámara fotográfica.¹⁰ El regreso de Stella al departamento, junto a Jeffries, acrecienta la soledad en la que ha quedado Lisa *del otro lado de la ventana* y el peligro al que se enfrenta.

Una serie de acontecimientos conduce a que Jeffries y Stella sean finalmente descubiertos y con ellos, el espectador, cómplice de los personajes. La mirada de Thorwald se levanta lentamente desde la mano de Lisa que muestra el anillo de la señora Thorwald hasta posarse en el centro mismo del encuadre.

Por primera vez en los filmes de Hitchcock, un personaje mira directamente a la cámara, sorprendiendo profundamente a Jeffries y obviamente al espectador. Jeffries y el espectador han sido descubiertos.

Este episodio de saberse observado por primera vez por quien ha sido observado libremente desde el principio, inicia la segunda etapa de un prolongado e intenso *suspense*.

Es interesante notar que los dos momentos que dan inicio al *suspense* se producen cuando uno de los personajes *del espacio real del presente* se infiltra en el *espacio de la ficción del tiempo futuro*: el ingreso de Lisa al departamento de Thorwald a través de la ventana, y cuando uno de los personajes del *espacio de ficción* ingresa al *espacio real del tiempo presente*: la mirada de Thorwald primero y él en persona, después.

Ambos territorios, el de la ficción y el de la realidad, el del tiempo presente y el del tiempo futuro, se autodeterminan como dos territorios prohibidos, separados por la frontera infranqueable del Patio, el abismo, que representa la muerte amenazante para Jeffries. Son los espacios de la intimidad que ha sido vulnerada y del devenir del tiempo que ha sido accionado.

Aparece entonces un tercer acontecimiento que verifica y dilata lo que parece inevitable.

Después de que Lisa y Thorwald son llevados a la Jefatura de policía a declarar, Jeffries manda a Stella a rescatar a Lisa mediante el pago de una fianza. Jeff queda solo en su departamento.

Inmediatamente después de que Stella sale a pagar la fianza de Lisa, la ubicación de Jeffries es descubierta por el asesino Thorwald mediante una llamada telefónica aparentemente anónima.

Presintiendo lo peor, Jeffries intenta cerrar la puerta de su departamento con llave para impedir el ingreso de Thorwald, pero le es imposible debido al desnivel que separa el vestíbulo del living. Entonces prepara

el flash de su máquina fotográfica con la intención de detener a Thorwald, deslumbrándolo con sus disparos. En la oscuridad, espera que ingrese a su departamento. En el silencio, se siente el ruido de una puerta que se cierra en un imaginado corredor vacío que jamás aparece en el filme; Jeffries gira su cabeza mirando a sus espaldas, el asesino atacará por detrás. Así se inicia la etapa del largo *suspense* final.

Hitchcock recurre a la dilación que la distancia desde la puerta de acceso del edificio hasta el departamento de Jeffries le ofrece al asesino para llegar a su víctima. Sólo se sienten los pasos de Thorwald en el corredor, aproximándose al departamento, mientras Jeffries prepara su flash.

Si bien el recorrido del victimario permanece en el espacio fuera de campo nunca mostrado en el filme, en la mente del espectador se reconstruye un montaje en paralelo.¹¹

Por una parte, la imagen en la pantalla muestra a Jeffries desesperado e impotente que espera el ataque *por la espalda*. Por otra, la imagen mental de Thorwald en la mente del espectador, sólo se expresa por el sonido de sus pasos que avanzan por un espacio desconocido que hace imprevisible el tiempo que le llevará ingresar al departamento.

Finalmente la puerta se abre y la silueta de Thorwald aparece en plano medio corto. El *suspense* finaliza, la hipótesis se verifica, y comienza otra etapa diferente de profunda angustia, dilatada en el tiempo.

Es importante notar el manejo magistral de dos recursos para conseguir el *suspense* sobre la base de la angustia y el terror prolongados, el *espacio fuera de campo detrás del espectador* y el *montaje paralelo ficticio*.

Durante todo el filme, Thorwald estuvo siempre del otro lado de la ventana, enmarcado doblemente por ésta y por las de su propio departamento. Para Jeffries –y para el espectador– Thorwald existió en una especie de doble ficción. Sus acciones alcanzaban a Jeffries hasta un *cierto nivel*, pero no lo comprometían totalmente. Thorwald era un personaje *lejano*.

Ahora Thorwald se ha desprendido de ese mundo de ficción y ha pasado al mundo real de Jeffries y del espectador, e ingresa por el espacio de mayor vulnerabilidad, el que se encuentra a la espalda, detrás del observador, ese espacio despreciado por Jeffries siempre interesado en mirar para el lado opuesto. Por ese espacio es por el que el asesino lo ataca invadiendo su privacidad hasta ahora invulnerable.

La concepción arquetípica del espacio

Si se trabaja ahora con el nivel correspondiente a la concepción arquetípica del espacio y de las acciones y reacciones de los personajes, el espacio y los personajes adquieren otros significados que trabajan también en la creación de la figura del *suspense*, más bien lo explican, pues el origen de estas figuras arquetípicas reside en los universos psíquico y fisiológico del ser humano.

En este nivel de análisis, Thorwald encarna una de las imágenes teriomorfas referenciadas por Durand, el

ogro, elemento amenazador que persigue y ejecuta, precipitando el tiempo y la muerte de su víctima. (Durand, G., 2014)

El sentimiento de persecución que experimenta Jeffries y el espectador es marcado y acrecentado por el cambio de posición relativa y absoluta que Thorwald realiza al desplazarse desde el *frente* de Jeffries hasta sus *espaldas*, penetrando incluso por el espacio que en todo momento permanece fuera de campo como espacio desconocido para el espectador, como el pasado ignorado del personaje, sólo pautado por la foto de su accidente y representado por un supuesto y largo corredor que comunica la calle con el interior del departamento.

La segunda figura cooperante es la de la *oscuridad*, las tinieblas que envuelven a Jeffries y que éste intenta utilizar a su favor para dilatar el ataque de Thorwald.

La tercera figura es el significado que adquiere el departamento de Jeffries. Además de representar el tiempo presente desde el cual el personaje proyecta y observa su futuro, también encarna, en este nivel de análisis, el *seno materno*, espacio doméstico y refugio acogedor del cual Jeffries pelagra ser despedido por el amenazador Thorwald, figura que en este caso complementa a la anterior. La ventana es la boca por la que saldrá Jeffries y el Patio el exterior caótico, la muerte, precedida por la *caída*.

El sentido del movimiento que describen los dos personajes trabados en lucha, una vez que Thorwald logra ingresar en el departamento, es el sentido que aproxima a Jeffries hacia la boca por la que saldrá despedido. Es el sentido centrífugo al que los trabajos de Lisa trataban de oponerse. También es el sentido hacia el futuro, hacia la madurez, hacia el compromiso, porque ese movimiento desde el vestíbulo hacia la ventana es el movimiento de la expulsión, de la *separación* a la que Jeffries se resiste por ser una separación que le es impuesta, una separación indeseada porque él sabe que será una separación sin retorno. Esto significa que dejará de cumplirse el ritmo cíclico del par dialéctico separación/retorno. La expulsión impuesta le conducirá a la muerte, transformando su *presente en pasado*. Cuando Jeffries atraviese la ventana, su departamento será un espacio del pasado al que no podrá regresar. Este pasaje por la ventana implica lo que Jeffries resiste: el paso del tiempo, el devenir de la vida, el ciclo interrumpido, el final del ritual de separación de la madre y de retorno a ella, alternativo y deseado.

La cuarta figura es la *caída* que en el nivel psicomotriz recuerda la primera separación de la madre en el momento de nacer. Pero en el nacimiento hay siempre alguien que espera al niño que *cae* del vientre materno para devolverlo al contacto de su madre y colocarlo en su regazo, a su amparo y cobijo.

En el filme, es Lisa quien amortigua la caída de Jeffries y lo recoge en su regazo. Lo devuelve a su departamento en un gesto que en el filme no aparece, pero que reproduce el retorno tan deseado, dibujando de ese modo la figura arquetípica contraria a la de la caída, la del *ascenso*.

CONCLUSIÓN

De todos los filmes analizados, tal vez sea *Rear Window* el que presenta más figuras arquetípicas combinadas e integradas en una trama compleja y rica que hace del filme uno de los más acertados y equilibrados trabajos de *suspense* y una fértil cantera de posibles interpretaciones. Pero lo más destacable es que estas figuras arquetípicas que Hitchcock maneja con solvencia como mecanismos de una ajustada ingeniería del imaginario le permiten provocar los sentimientos y las pulsiones que concibe en vastos sectores del público, reconociendo así que hay *fragmentos* que pueden recomponer *universos completos y comunes* a todos ellos.

Es un manejo sutil, oculto, pero eficaz.

Notas Finales

¹ Se entiende por arquetipo a aquellas imágenes innatas y comunes a todos los individuos. Unidades de conocimiento intuitivo que existen en el inconsciente individual y colectivo. Ajeno a la experiencia, el arquetipo funciona como patrón de conducta cuando el individuo necesita resolver su problema vital y carece de imágenes propias.

² En el contexto de este trabajo se entiende por imaginario al conjunto de todas las imágenes mentales y visuales posibles y su procesamiento. Es un fondo común e inconsciente, reserva arquetípica de todas las representaciones humanas. El individuo y la sociedad se valen de ese conjunto de imágenes mentales y visuales que integra el imaginario para organizar y expresar simbólicamente su relación con el entorno.

³ En este nivel, que se supone el más complejo, son considerados los tres espacios con los que se trabajará: el espacio arquitectónico o profílmico, el espacio fílmico o vivencial y el espacio pictórico o espacio de la imagen visual representada en el cuadro fílmico.

⁴ The Wrong Man, Psycho, The Birds

⁵ Gilbert Durand distingue el Régimen Nocturno y el Régimen Diurno dentro de los cuales aparecen las figuras del ascenso, del descenso y del retorno.

⁶ Es necesario tener presente que lo que el personaje (Jeffries) ve a través del ventanal (que resulta ser para él el primer encuadre) es, en primer término, el espacio vacío del patio y después de éste las historias de sus vecinos de enfrente re-encuadradas por las ventanas de sus respectivos departamentos. El personaje las ve como una segunda ficción (la primera sería el patio) lo que lo aleja más de la realidad que vive dentro de su departamento.

⁷ Es interesante notar el rol que juegan las lámparas en las composiciones de formato de Hitchcock. Como figuras de sentido aportan luz sobre las ideas que se debaten e iluminan el camino hacia la resolución final de los problemas y conflictos.

La última escena del último filme de Hitchcock, *Family Plot*, termina con la imagen de una gran lámpara de caireles donde se esconde el diamante que buscan afanosamente Lumley y Blanche. Élla lo encuentra cuando entra en trance y se dirige exactamente hacia el lugar donde está la piedra, señalándola sin observarla. La lámpara parece entonces iluminar la mente de Blanche y ayudarla en su hallazgo.

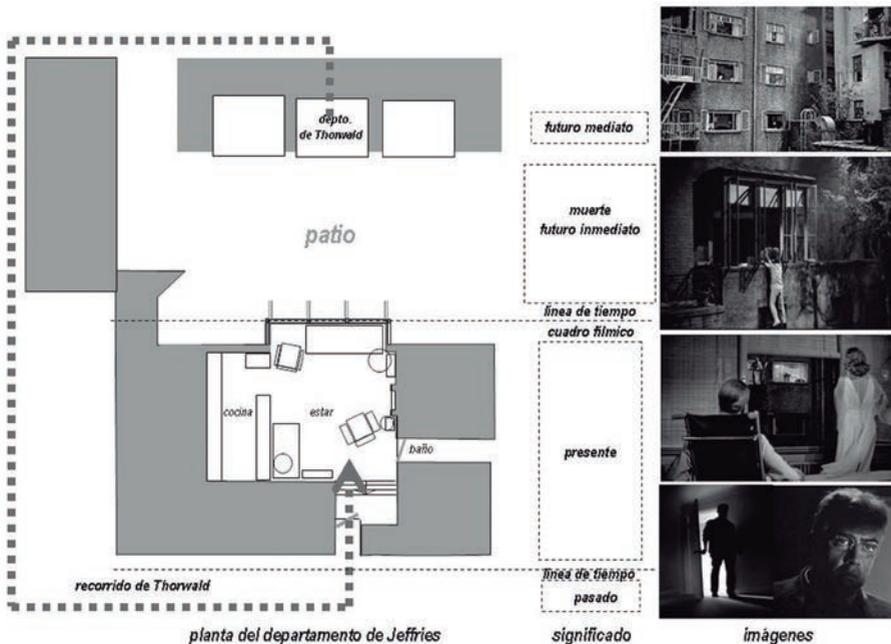
⁸ En su entrevista con François Truffaut, Hitchcock no define el *suspense* sino que simplemente explica cómo lograrlo.

⁹ Vale recordar que en la mayoría de los filmes de Hitchcock el movimiento de la cámara, al comenzar el filme, es desde el espacio exterior hacia el interior, ingresando por un vano (puerta o ventana) al espacio en el que dará comienzo la acción (ingreso a la intradiégesis desde la extradiégesis).

¹⁰ Es recordable la escena del filme *Secret Agent* (1935) en la que Edgar Brodie ve el asesinato de Caypor a través de la lente de un telescopio desde un observatorio ubicado a cientos de metros de distancia del lugar del crimen. Su reacción de impotencia se manifiesta en un grito ahogado de advertencia inútil.

Igualmente recordable es la escena de *Shadow of a Doubt* (1943) en la que el tío Charlie observa, impotente, por la ventana del dormitorio a su sobrina conversando con el detective asignado para vigilarlo. Su sentimiento de furia contenida se manifiesta por el movimiento de sus manos crispadas que simulan estrangular a la muchacha.

¹¹ En realidad el montaje paralelo se realiza entre las imágenes visuales que el espectador posee de Jeffries mientras se prepara para el ataque en la oscuridad de su departamento y las imágenes sonoras de los pasos de Thorwald que avanza por el corredor.



Bibliografía

BACHELARD, G. (2000) *La poética del espacio*. D. R. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA S.A. https://monoskop.org/images/1/16/bachelard_gaston_la_poetica_del_espacio.pdf

CUEVAS ALVAREZ, E. (2014) *La narratología audiovisual como método de análisis*. Institut de la Comunicació (UAB), URI: <https://hdl.handle.net/10171/35350>, Aparece en las colecciones: DA - Comunicacion - DCCA - Artículos de revista

DURAND, G. (2016) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Éditeur Dunod, París, Francia

MUINELO, G. et al. *Los 100 años de la vida y la obra cinematográfica de Alfred Hitchcock*. Fancy Ediciones, Valladolid, España

PALLASMAA, J. (2005) *The eyes of the skin. Architecture and the Senses*. Gran Bretaña, Wiley Academy, John Wiley & Sons Ltd., England – https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/Pallasmaa_The-Eyes-of-the-Skin.pdf

PANTALEÓN, C. (2017) *La mirada obscena. Del espacio fílmico al espacio profílmico. Del espacio fenomenológico al espacio arquetípico*. Tomos I y II. Editor Montevideo : Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

RYBCZYNSKI, W. (1996) *La casa. Historia de una idea*. Emecé Editores S.A., Argentina

SERFATY-GARZON, P. (2003) *Chez soi. Les territoires de l'intimité*. Armand Colin/SEJER, París, 2003

SPOTO, D. (1002) *The art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion pictures*. First Anchor Books Edition, USA

TRUFFAUT, F. (1974) *El cine según Hitchcock*. (página 59) - Ed. Cast.: alianza Editorial, S.A., Madrid, 1974 - Título original: *Le Cinéma selon Hitchcock*. Édition Robert Lafon, París, 1966.

VIGNA, D.; ALESSANDRIA, M. S. (1996) – *La casa. Tra immagine e simbolo*. P. 10)- UTET Librería, Torino, Italia

Filmografía

Rear Window. 1954. Alfred Hitchcock. DVD